

**LA REPRESENTACIÓN DE LO FEMENINO Y LO MASCULINO EN
EL VIDEO DE MÚSICA NORTEÑA TRADICIONAL**



**TECNOLÓGICO
DE MONTERREY®**

TESIS

MAESTRÍA EN CIENCIAS EN COMUNICACIÓN

**INSTITUTO TECNOLÓGICO Y DE ESTUDIOS SUPERIORES
DE MONTERREY
*CAMPUS MONTERREY***

POR

JUAN JOSE HERRERA VELA

DICIEMBRE 2006

**LA REPRESENTACIÓN DE LO FEMENINO Y LO MASCULINO EN
EL VIDEO DE MÚSICA NORTEÑA TRADICIONAL**



**TECNOLÓGICO
DE MONTERREY®**

TESIS

MAESTRÍA EN CIENCIAS EN COMUNICACIÓN

**INSTITUTO TECNOLÓGICO Y DE ESTUDIOS SUPERIORES
DE MONTERREY
*CAMPUS MONTERREY***

POR

JUAN JOSE HERRERA VELA

DICIEMBRE 2006

**INSTITUTO TECNOLÓGICO Y DE ESTUDIOS
SUPERIORES DE MONTERREY**

**PROGRAMA DE GRADUADOS DE LA DIVISIÓN EN
HUMANIDADES Y CIENCIAS SOCIALES**

**Los miembros del comité de tesis recomendamos que la presente tesis del
Lic. Juan José Herrera Vela sea aceptada como requisito parcial
para obtener el grado académico de:**

Maestro en Ciencias en Comunicación

Comité de Tesis

**Dra. Gabriela de Lourdes Pedroza Villarreal
ASESORA**

**Dra. Inés Sáenz Negrete
SINODAL**

**MFA. Steve McIntyre McCarthy
SINODAL**

**Dra. Gabriela de Lourdes Pedroza Villarreal
Directora del Programa de Postgrados
División de Humanidades y Ciencias Sociales**

DICIEMBRE 2006

AGRADECIMIENTOS

A mi madre, por darme la vida y permitirme crecer en esta sorprendente región fronteriza.

A mis amigos, por animarme insistentemente para llevar a cabo este proyecto.

A mi asesora, Gabriela Pedroza, por otorgarme su confianza, compartir amablemente su tiempo y guiarme a través de sus acertadas opiniones.

A mis sinodales, Inés Sáenz y Steve McIntyre, por sus aportaciones y comentarios para contribuir en el mejoramiento de esta investigación.

A mis profesores, por ofrecer siempre buenos temas de comunicación para discutir.

A mis compañeros, por enriquecer mi experiencia de aprendizaje mediante sus diversos puntos de vista.

A esta Tierra, a la que respeto y quiero profundamente.

A Dios.

INDICE

	Página
AGRADECIMIENTOS	iii
INDICE	iv
RESUMEN	v
El video norteño en el contexto de la globalización	2
1.1 Globalización, capitalismo, cultura y música	6
1.2 Identidad y música popular	13
1.3 Música norteña y representación visual	18
1.4 Cuestionamientos sobre la representación de la identidad en el video regional norteño	22
2. Hacia el diseño de una estrategia metodológica	24
2.1 Signos mediáticos del video norteño: canto, música e imagen visual	25
2.2 Herramientas para analizar el discurso	29
2.3 Universo, selección de muestra y descripción del procedimiento de análisis	32
3. Análisis e interpretación de resultados	43
3.1 Descripción de los videos que conforman la muestra	44
3.2 El narrador como generador del relato	51
3.3 Los escenarios del video norteño	54
3.4 Las representaciones de lo femenino y lo masculino	57
3.5 Estética y poder en las representaciones visuales	72
4. Conclusiones y observaciones finales	75
ANEXOS	84
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	120
VITA	125

RESUMEN

El presente trabajo de investigación tiene como objetivo estudiar la forma en que se representa lo femenino y lo masculino en el discurso de un producto audiovisual considerado hegemónico en la cultura local: El video de música nortea tradicional.

Dados los procesos de globalización cultural, gracias los cuales fluyen contenidos a través de los medios de comunicación alrededor del mundo, se considera pertinente estudiar fenómenos asociados con la producción local de la cultura. El video de música nortea tradicional es un fenómeno que emerge en las últimas décadas del siglo XX y se instaure como una forma expresiva para los grupos de música regional que se localizan en el norte de México y el sur de Texas. Monterrey y su área metropolitana concentran parte importante de la producción de este género, e incluso se identifica a esta zona como el lugar origen de este tipo de manifestaciones culturales y un relevante centro de difusión.

Con la finalidad de describir las funciones que cumplen las representaciones sociales, este trabajo se apoya en las teorías de Moscovici propuestas por Abric (2001). Se optó por la metodología cualitativa sugerida por Liazarazo (1998) para desarrollar un análisis de discurso. El autor describe la forma en que se representa la identidad local en las narrativas audiovisuales presentadas por el video nortea tradicional, centrando su interés en las representaciones de lo femenino y lo masculino.

Entre los hallazgos de esta investigación destaca la presencia de clichés sobre lo femenino y lo masculino, así como la monopolización de las enunciaciones por parte de los cantantes, cuya dominación se hace evidente en el discurso.

A la memoria de mi padre.

El video norteño en el contexto de la globalización cultural.

El fenómeno de la globalización y sus consecuencias en los escenarios locales se presenta como un área de oportunidad en la que las ciencias sociales pueden explorar la realidad cultural en las sociedades contemporáneas. En el caso particular de los estudios sobre comunicación es posible indicar el interés despertado en los últimos años por áreas como la recepción y consumo de mensajes que fluyen a través de los medios, así como por las implicaciones que conllevan la producción y difusión de los mismos para la identidad. Gracias al legado de estudios culturales (Lull, 1992; Hall, 1996; Grossberg, 1997; Frith, 1998; entre otros) y de la semiótica estructural (Barthes, 1995; Nöth, 2005; Sonesson, 2005), este trabajo puede concentrarse en analizar el discurso audiovisual de un producto considerado dominante en la localidad.

El video de música norteña está constituido por una serie de mensajes que pueden ser descritos como una manifestación de la posmodernidad, dado que con frecuencia en su composición se insertan elementos fragmentarios de un mundo *rural* pre-moderno dentro de un contexto que se deriva de una modernidad *urbana*. Ofreciendo una estética generosa en convencionalismos y estereotipos, este tipo de videos han aprovechado las tecnologías de comunicación para generar narrativas visuales que perpetúan la tradición y celebran la identidad regional.

Similar a lo que sucede con otras narrativas difundidas a través de los medios, existe la preocupación entre especialistas de la comunicación respecto al tema de la representación. Algunos trabajos centrados en la representación (Mattelart, 1982; Bartsch, 2000; García, 2006; entre otros) han descrito roles y representaciones de forma cuantitativa y cualitativa tal como aparecen en programas televisivos y medios impresos, para demostrar la presencia

de contradicciones y desigualdades en diversos productos culturales. Otros (Wagner, 1994; Jodelet, 2002; Lara, 2003) han tomado como eje central las teorías de Moscovici para hablar de las representaciones sociales. Desde este enfoque Jean-Claude Abric (2001) define representación de la siguiente forma:

La representación funciona como un sistema de interpretación de la realidad que rige las relaciones de los individuos con su entorno físico y social, que determinará sus comportamientos o sus prácticas. Es una *guía para la acción*, orienta las acciones y las relaciones sociales. Es un sistema de pre-decodificación de la realidad puesto que determina un conjunto de *anticipaciones y expectativas*. (Abric, 2001, p. 13).

Para abordar el tema de la música norteña, conviene puntualizar que se trata de un área dominada por hombres, en la cual lo masculino y lo femenino se definen desde una perspectiva unilateral, por lo que no es aventurado anticipar que su discurso privilegia una visión parcial de la realidad. Aunque algunos pueden sugerir que dicha visión es una manifestación de resistencia del pasado ante las presiones de la modernidad (Pickering y Keigthley, 2006), otros podrían argumentar que el video norteño presenta una imagen arcaica tradicionalista de lo que deben ser las relaciones humanas en el mundo occidental contemporáneo (Erazo, 2006).

Lo que aparenta ser ambiguo o contradictorio también puede ser comprendido como una forma de actuar de los productores culturales locales que representan la identidad regional, en reacción ante la homogeneización impuesta por el discurso de la modernidad occidental que, entre otras cosas, promulga igualdad de género y condena cualquier práctica discriminatoria. Es importante conocer si la representación de la realidad en los videos norteños se articula de tal forma apoyada en un *fundamentalismo* provocado por la presión

de la globalización cultural, o bien, se adscribe a un *cosmopolitismo* que pretende incorporar a la identidad “norteña” dentro del repertorio global de valores *universales* (Giddens, 1999).

En la ciudad de Monterrey, el género norteño comparte sus audiencias con fórmulas estéticas como el pop, el rock, la banda, lo tropical y otras expresiones de música popular; su relevancia para la región es inminente al considerarse parte del patrimonio cultural. Su legitimidad se basa en su supuesta autenticidad y permanencia en el gusto de la gente por generaciones, así como en el reconocimiento por parte de la población y de sus instituciones.

Por desprenderse directamente del folclor y adoptar los mecanismos de producción y distribución modernos, el éxito de este tipo de música ha superado las fronteras regionales, haciéndola presente no sólo en estaciones de radio, conciertos, bailes, rodeos, venta de discos y canales especializados, sino que la ubica como el género característico hegemónico que se asocia con la identidad cultural del noreste mexicano, e, incluso, de la frontera.

Tras la incorporación de México al Tratado de Libre Comercio de Norteamérica, el *boom* de lo norteño-grupero en la escena nacional y transnacional despertaron interés entre los estudiosos de la comunicación. Grupos como Bronco y Límite, al igual que Intocable (de Zapata, Texas), lograron el *crossover* hacia el gusto popular generalizado, incrementando su público más allá del área geográfica comprendida por el noreste mexicano y las comunidades de mexicanos en Estados Unidos. Compañías de discos transnacionales como Universal, Warner, EMI y Sony-BMG han firmado contratos con agrupaciones de este género, compitiendo por el mercado con empresas regionales, como Discos Sabinas (Disa),

que se vieron forzadas a transformar sus estrategias de mercadotecnia para competir con éxito en la nueva situación (Rodríguez, 1996).

Planteado lo anterior, es oportuno señalar la pregunta central que se busca responder en este trabajo, es decir: ¿De qué modo se representa la identidad de lo femenino y lo masculino en el discurso ofrecido por la narrativa del video norteño?

La representación de la realidad en los mensajes de los medios involucra aspectos más complejos que simplemente señalar la presencia de estereotipos sobre feminidad o masculinidad. Los mensajes producidos audiovisualmente por el video norteño implican elementos que relacionan a la identidad de género con situaciones de distribución de poder y recursos económicos, otorgando ventajas a un grupo social sobre *el otro*.

Esta investigación tiene como objetivo analizar, desde una perspectiva cualitativa rigurosa, el discurso presentado por la música regional en la letra de sus canciones y en las imágenes de los videos musicales, para determinar de qué forma operan las representaciones en la definición de una identidad regional.

El discurso dominante de una sociedad impacta en el tipo de mensajes que prevalecen en sus medios de comunicación. La tradición patriarcal adjudica al rol masculino la función seductora en el cortejo, lo activo, lo público; esto predispone que el terreno de la música regional permanezca dominado por hombres y que a pesar del aumento en la presencia de mujeres en los últimos años, sobre todo en la escena grupera, no existe un sólo conjunto de música norteña tradicional integrado completamente por mujeres dentro del repertorio regional.

El autor se concentrará en revisar la bibliografía necesaria para presentar un análisis de discurso desde una perspectiva semiológica, que permita explorar el tema de manera multidisciplinaria y apuntar hacia posibles líneas de investigación futuras.

1.1 Globalización, capitalismo, cultura y música.

En el presente apartado se abordará el tema de la globalización del capitalismo y su impacto en la cultura y la música, para ello se discutirán temas como el flujo de la tecnología, las regulaciones y su relación con la producción creativa. Una de las preocupaciones más notorias para los investigadores de las ciencias sociales se centra en las consecuencias derivadas de los procesos que comprende la expansión del capitalismo, así como la forma en que contribuyen a homogeneizar la cultura y sus prácticas de producción en las sociedades periféricas. Avances tecnológicos provenientes de grandes centros económicos son adoptados por aquellos lugares cuya dependencia no les permite desarrollar los propios, modificando hábitos y costumbres.

Sinclair, (2000) antes de abordar el tema de la globalización, recapitula sobre el tema del “imperialismo cultural” y lo relaciona con las “teorías de la dependencia”, entre las que destaca la tesis de Cardoso, quien habla del “desarrollo dependiente”. Este autor describe a la dependencia como un tipo de relación que involucra la subordinación de las empresas de comunicación de un país, pero, con la obtención de beneficios, y comprende tanto la adopción de aparatos o instrumentos elaborados en otras regiones, así como la apropiación de prácticas preestablecidas por las formas de producción o *know how* dominantes en el mundo. Esto beneficia tanto a los propietarios de los medios locales como a sus proveedores internacionales. Un dato que relaciona fenómenos locales con productos de otras regiones es el hecho de que los conjuntos regionales consagrados emplean acordeones

de marcas internacionales como Gabbanelli (Italia) o Hohner (Alemania). Ahora, a pesar de que la tecnología empleada en los estudios de grabación de música nortea y en la producción de videos regionales proviene de lugares como Japón, Europa o Estados Unidos, el contenido y el simbolismo empleado en su representación está estrechamente relacionado con la cultura local.

En “Ideología y cultura moderna”, Thompson (1998) distingue entre cuatro concepciones del término cultura: la concepción clásica, la concepción descriptiva, la concepción simbólica y la concepción estructural. La primera asocia a la cultura con el desarrollo intelectual o espiritual, diferenciándola del término civilización, esto relaciona a la cultura con el campo de las artes. La segunda se refiere al conjunto de valores, creencias, costumbres, hábitos y prácticas desde un punto de vista más antropológico, en este sentido la música se presenta como una práctica cultural popular y social. La tercera definición desplaza el enfoque hacia un interés por el simbolismo, empujando al estudio sobre la cultura hacia la interpretación de los símbolos y de la acción simbólica entre sus usuarios, desde esta perspectiva, la música adquiere un valor simbólico que la relaciona con prácticas sociales de grupos determinados cuyas convenciones determina su interpretación y usos. Por último, la concepción *estructural* que implica el estudio de la constitución significativa y la contextualización de las formas simbólicas. En este sentido el autor indaga sobre el papel de los medios masivos que reproducen mensajes alrededor del planeta dispersando prácticas y valores universales.

Un temor manifestado por diversos académicos y activistas anti-globalización es la alteración de los valores culturales tradicionales debido a la adopción de aquellos hábitos y comportamientos inspirados por sociedades con economías más poderosas (Mattelart,

2003). Este hecho no necesariamente debe ser considerado de inmediato como algo negativo, puesto que lejos del abandono de la cultura local, la extinción absoluta de sociedades acostumbradas al flujo cultural no es frecuente; por el contrario, las culturas locales se encuentran en un proceso de negociación constante con la cultura global externa, lo que fortalece su identidad y produce hibridaciones que enriquecen la experiencia de sus usuarios. (Appadurai, 1990; García, 1996). Es notable la forma en que la música grupera norteña ha incorporado en su repertorio ritmos como la cumbia, el rock, el pop, así como instrumentos electrónicos y efectos especiales de sonido, sin pasar por alto la adopción de sistemas de grabación y reproducción de vanguardia.

Al presentar diferentes teorías sobre globalización, Grossberg (1997) indica que algunas aproximaciones académicas describen al fenómeno global como una maquinaria hegemónica que codifica la cultura, y se concentran en describir la tensión que produce la coexistencia de lo local y lo global. Otras lo señalan como una tendencia que *desterritorializa* el panorama cultural, al poner en circulación los mismos productos en múltiples geografías del planeta. Rara vez se presenta como un conflicto, salvo cuando los intereses de algún grupo se enfrentan a las intenciones de otro.

Esto coincide con el auge del pensamiento posmoderno, que argumenta que a partir del triunfo del capitalismo sobre los demás sistemas económicos se propicia el debilitamiento del Estado-nación, cuya pérdida de autoridad ante los flujos constantes propiciados por las nuevas tecnologías de información, anula la idea de fronteras impermeables e identidades homogéneas y estáticas.

Para definir el concepto de región, Pedroza (2004) argumenta que “el espacio sociocultural es esta relación dialéctica entre objetos y significados, por lo que en una región

sociocultural los objetos toman significado de acuerdo a los procesos sociales que en él se desarrollan”. La naturaleza música nortea siempre ha sido trans-regional, al involucrar dentro de sus procesos de producción el flujo constante, tanto económico como cultural, entre las diversas regiones que integran el noreste mexicano y el Valle de Texas.

Si bien, la discusión sobre la globalización muchas veces es abordada de forma concreta a través de trabajos sobre la circulación del capital económico y el cuestionamiento a tratados comerciales que liberan de aranceles el comercio de productos manufacturados industrialmente y servicios en detrimento de productores locales, el debate sobre la cultura implica factores más complejos que relacionan a lo local con la experiencia social de las prácticas rituales de consumo y producción de artículos y significados. La condición posmoderna de la cultura occidental coloca en circulación bienes entre lugares que no necesariamente guardaban una vinculación geográfica e histórica anteriormente, así la música nortea puede interpretarse lo mismo en Monterrey que en The House of Blues de Chicago, Illinois.

Lash y Urry (1998) señalan que el capitalismo de la postorganización alienta la circulación de bienes y productos culturales de forma acelerada, mismos que se convierten en expresiones simbólicas para sus consumidores. La música constituye uno de los ejemplos más representativos de la circulación de productos a escala global, pues comprende un escenario ideal para el intercambio y la hibridación. Lejos de poseer géneros monolíticos, la música se encuentra en constante movilización; al igual que la moda y otros productos culturales, es vulnerable a los cambios tecnológicos, políticos, económicos y sociales.

Debido a la celeridad del consumo, estos productos tienden a volverse obsoletos y vaciarse de significado en lapsos cortos de tiempo, quedando en desuso o pasando de moda. La

mayoría de las canciones tienen ese destino, salvo aquellas que se inscriben en el repertorio de lo clásico, garantizando su permanencia en el gusto popular, o bien, entran en circulación de nuevo. En el caso de la música es posible enfatizar su capacidad para producir efectos emocionales en sus usuarios y, al mismo tiempo, integrar comunidades interpretativas que comparten valores y criterios estéticos en espacios y tiempos determinados. Desde esta perspectiva es posible comprender la asociación entre ciertos tipos de música y épocas o geografías determinadas, como se discutirá más adelante.

“Music and food provide ready examples of multidirectional cultural hybridization and glocalization. Music in the USA clearly reveals the African and Latin American influences across US culture” (Morris, 2002. p. 281). El aumento de la participación de artistas cuya procedencia no es norteamericana ni británica en las tablas del *chart* mundial, demuestra cómo ha cambiado la dirección del flujo de la música en el planeta, que, aunque lejos de ser ampliamente plural y equitativo, al menos ya no se trata de un monólogo impuesto por una sola región. Artistas y cantantes pop como Shakira (Colombia), Ricky Martín (Puerto Rico), Buena Vista Social Club (Cuba), T.A.T.U. (Rusia), Tarkan (Turkía), y Thalía (México), han insertado canciones en las capitales del planeta, por citar algunos ejemplos.

Para mostrar de qué forma algunos cambios tecnológicos relativamente recientes afectan las formas de distribución y consumo de productos culturales, es posible auxiliarse de la evolución histórica de la industria musical durante el siglo XX, donde primitivos dispositivos de reproducción dieron lugar al desarrollo del disco de vinilo (LP), y posteriormente fue sustituido por el disco compacto (CD); ambos producidos a través de procesos industriales.

Con la aparición en Internet de programas como *Napster*, se permitió inicialmente poner en circulación material musical comercial e inédito entre los usuarios a finales de los años noventa en formato MP3, reestructurando la noción de poder que tenía la industria disquera y emancipando al consumidor (Giesler y Polhman, 2003). Sin embargo, estos acontecimientos favorables para el consumidor se han ido revirtiendo debido a la firma de convenios, entre las compañías de software y la industria musical, para fomentar prácticas de control y promover la comercialización de sencillos a bajo costo. Diversos grupos norteamericanos que forman parte del catálogo de empresas transnacionales ofrecen sus canciones por estos medios.

Otro ejemplo de las influencias de factores socioculturales presentes en regulación en la música, es la forma en que los medios electrónicos en sintonía con la industria musical o el gobierno deciden promover ciertos géneros y excluir otros, obedeciendo a intereses particulares o públicos (Rothenbuhler y McCourt, 1992). El caso del *narcocorrido* mexicano que fue prohibido en estaciones de radio de entidades con alta presencia del crimen organizado por denunciar la complicidad del gobierno en ilícitos y ensalzar la historia de criminales violentos, sirve de referencia para afirmar lo anterior (Lara, 2003). Ahora, la persistencia de la producción y consumo de dichos productos, a veces en la marginalidad y clandestinidad, demuestra que los usuarios no están dispuestos a ceder sus tradiciones en aras de un discurso que sea más “políticamente correcto”.

La escuela de Frankfurt describe a la segmentación del mercado como un servicio ofrecido por la industria cultural para satisfacer a sus potenciales clientes, denunciando que, debido a la voracidad de la lógica del capitalismo por extender su dominio, la industria de la música redefine constantemente sus criterios estéticos para reclutar nuevos talentos con la

finalidad de poseer en su totalidad al mercado (Adorno y Horkheimer, 1988). Esto explica la razón por la que la industria acapara artistas emergentes, incorporando géneros que en otros momentos fueron ignorados, como el caso de lo norteño-grupero.

Hesmondhalgh (1999) describe las consecuencias estéticas para las firmas independientes que son absorbidas por compañías más poderosas, las cuales reducen su libertad creativa para satisfacer a sus nuevos jefes. Una reflexión sobre lo que sucede en el género norteño puede desprenderse del hecho de que estas consecuencias son más notorias en la música *grupera* norteña, que en lo norteño *tradicional*, puesto que esta vertiente se dirige a una audiencia más extensa e incorpora formas de producción y estilos que son más vulnerables a la moda. En relación con los usos sociales de la música, Lull (1992) indica:

Music is a unique form of symbolic expression that can exist alone as a cultural event or product (concert, street performance, private singing and playing, records, tapes, compact discs, and so on); serve aesthetic content focus for another medium (radio, music video, some movies); or contribute to the overall aesthetics and meanings of another content display (background music for television and film, accompaniment for rituals such as church services, weddings, funeral ceremonies, sporting events and so forth) (Lull, 1992. p. 19).

James Lull (1992) indica que las audiencias participan de forma activa en la música popular, ya sea de maneras físicas, emocionales o cognitivas. Una forma activa de participación física puede ser el baile, el cantar, el gritar o comprar un disco, por ejemplo. Un modo emocional de participación va a relacionar al consumo de música popular con la estimulación de sentimientos de alegría, nostalgia, euforia o tristeza, entre otros, provocando efectos psicológicos en el consumidor. Conviene enfatizar que el concepto de la participación cognitiva, la cual relaciona a la música con el procesamiento de información y la activación del pensamiento, sitúa a la música dentro de la construcción de

un marco referencial para entender la realidad, como un sistema de verdad que la relaciona con la teoría de las representaciones que se discutirá en el siguiente apartado.

De acuerdo con Lull (1992), la música forma parte esencial de la experiencia social y esto la convierte en un tema de interés para los estudios sobre comunicación. En el contexto que ofrece la globalización cultural, resulta lógico asumir que la presión sobre las formas tradicionales en las ciudades será más intensa puesto ahí conviven grupos humanos de orígenes y tradiciones diferentes. Monterrey y su área metropolitana no está exento de dichas presiones, razón por la que resulta pertinente analizar la forma en que su identidad es oficialmente definida a partir de la música nortea y la forma en que dicha identidad es representada mediante el uso del video musical.

1.2 Identidad y música popular.

En esta sección se reflexionará en torno al tema de identidad y música popular desde diferentes perspectivas académicas. “The issue of identity – the characteristic qualities attributed and maintained by individuals and groups of people – has been the subject of increasing political and theoretical debate throughout the 1980s and 1990s.” (Negus, 1997, p. 99). Algunas investigaciones se han concentrado en el tema de la identidad individual, otro foco de interés se ha orientado a definir el modo en que los grupos de personas son etiquetados y socialmente clasificados. Al referirse a los efectos que la globalización puede tener sobre la identidad, Morris (2002) señala:

The concern that imported media fare causes members of national or ethnic groups to lose their sense of themselves as a collectivity is often expressed as the fear of the dilution of cultural purity. As identity is most commonly and accessibly expressed through symbols that are felt to represent a group, some fear that exposure to the foreign symbols carried by imported media will

weaken allegiance to and eventually replace existing symbols (Morris, 2002, p.280).

Estas prácticas definitorias de la identidad a través de símbolos, regularizan y simplifican la percepción que tienen algunos grupos de otros, a través del filtro de los medios, los cuales ofrecen representaciones de la realidad que no son inocentes.

Entender la identidad como el sistema de relaciones y representaciones a través del cual un actor social (sea colectivo o individual) se define a sí mismo con respecto a los demás, nos lleva a pensar en la comunicación. La identidad no es un hecho social, algo dado, sino una relación que se construye constantemente en la interacción social (De la Torre, 1995, p.31).

Negus (1997) sugiere que la contribución del estudio de la música popular al estudio sobre la identidad se inclina a asociar grupos particulares de personas con el consumo de determinada música con el objetivo de compartir una identidad específica. De la Torre (1995) propone que la relación entre discurso e identidad social se configura en distintos niveles y es mediada por condicionamientos sociales.

En el caso de la música popular norteña, parte de estas mediaciones provienen de la industria misma y los consorcios de medios, que exigen cambios constantes y una gran rotación de canciones y grupos nuevos para mantener a sus audiencias “ávidas”, predominando unos estilos sobre otros que pasan de moda o son rechazados. En el caso de los públicos de la música, algunas de estas mediaciones también provienen del grupo social al que se pertenece, como los amigos o la familia, incluso pueden originarse en referencias a grupos generacionales.

Respecto al papel que cumplen las representaciones para los diversos actores sociales, Abric (2001) establece cuatro funciones principales a partir de las teorías de Moscovici: las

funciones del saber, que definen el marco de referencia para la comunicación al contribuir a explicar y entender la realidad desde el *sentido común*; las funciones identitarias, que sitúa a los individuos y grupos en el campo social, salvaguardando su especificidad y su identidad además de ofrecer herramientas para el control social, sobrevalorando los aspectos positivos del grupo al que se pertenece; las funciones de orientación, que conducen los comportamientos y las prácticas, actuando como *guías para la acción* ante situaciones dadas; y finalmente, las funciones justificadoras, que permiten perpetuar la diferenciación del grupo al justificar sus acciones y comportamientos en un contexto dado.

Partiendo de Abric (2001) como referencia, es posible relacionar dichas funciones de la representación social con el papel que cumple la música norteña en la sociedad regiomontana. En primer lugar, al ofrecer una visión del mundo desde su perspectiva particular define las relaciones entre lo femenino y lo masculino, así como entre lo masculino y otras masculinidades, bajo un sistema de reglas preestablecidas que explican los comportamientos. En segundo lugar, definir la identidad norteña como un híbrido que fluye entre lo rural y lo urbano que lo hace diferente de lo *otro*, es decir lo tropical o lo tejano, al establecer un sistema de regulaciones que definen lo norteño y lo apartan de aquello que no lo es. En tercer lugar, orienta en el sentido de definir lo que significa ser mujer o hombre, otorgando roles y obligaciones, tanto para una como para el otro, pero también orienta en el sentido de lo que es ser norteño. Y finalmente, justifica acciones que pueden derivarse de situaciones específicas, como por ejemplo el sexo y el engaño en las relaciones amorosas.

Hall (1996) añade que las identidades del mundo post-colonial evocan un origen en un pasado histórico con el cual continúan correspondiendo, constituidas dentro del tema de la

representación, las identidades se relacionan tanto con la invención de la tradición así como con la tradición misma. La identidad utiliza recursos como la historia, el lenguaje y la cultura en su proceso de edificación.

La naturaleza multicultural de las ciudades contemporáneas se debe a que en ellas coinciden formas culturales heterogéneas (García, 2000). En el caso de Monterrey, no se puede asegurar que dicho multiculturalismo sea consecuencia exclusiva de los procesos de globalización, pues, históricamente la región se ha caracterizado por flujos propiciados por la migración, el comercio y la industria. Respecto al mapa cultural que representan las identidades latinoamericanas, Martín-Barbero (2002) apunta que:

Se trata de una multiculturalidad que desafía nuestras nociones de cultura y de nación, los marcos de referencia y comprensión forjados sobre la base de identidades nítidas, de arraigos fuertes y deslindes claros. Pues nuestros países son hoy el ambiguo y opaco escenario de algo no representable ni desde la diferencia excluyente y excluida de lo étnico-autóctono, ni desde la inclusión uniformante y disolvente de lo moderno (Martín-Barbero, 2002, p.47).

Al respecto, conviene comentar que, la proliferación de lo diverso y los avances en materia democrática han ido gradualmente reivindicando el derecho a la diferencia que plantea la multiculturalidad. Sin embargo, en muchos casos, la sociedad conservadora no está de acuerdo con los progresos de las minorías, pues siente amenazada sus tradiciones y valores.

En Nuevo León, las identidades que confluyen en sus ciudades son diversas debido a los flujos migratorios de habitantes locales hacia Estados Unidos y desde otras entidades del país hacia la localidad, al menos en las últimas décadas, por tratarse de un centro urbano importante que absorbe población excedente de otros lugares. A pesar de su ambigüedad y su movilidad, la música popular puede actuar como un punto central para ubicar

identidades culturales en periodos determinados del tiempo y lugares específicos. Al considerarse hegemónico y local, lo norteco se relaciona con la tradición de los habitantes originales de Nuevo León, en específico, y en general con aquellos de la frontera.

La contribución de la música a la construcción de imaginarios colectivos mediante el privilegio de un discurso dominante puede aportar elementos para formar y aceptar prácticas culturales que no necesariamente propicien una mejor convivencia entre sus usuarios. De esta idea surge la preocupación sobre la representación de lo masculino y lo femenino.

Estudios sobre medios que abordan el tema de la representación han centrado dicha problemática desde una perspectiva feminista donde la identidad masculina es cuestionada respecto a su ejercicio del poder y el uso de la violencia. Connell (2001), al hablar de la organización social de la masculinidad, describe cuatro formas de relaciones entre masculinidades desde el enfoque de Gramsci, en cuestiones de relaciones de clase: Hegemonía, subordinación, complicidad y marginación.

La masculinidad hegemónica se puede definir como la configuración de práctica genérica que encarna la respuesta corrientemente aceptada al problema de la legitimidad del patriarcado, la que garantiza (o se toma para garantizar) la posición dominante de los hombres y la subordinación de las mujeres (Connell, 2001, p.38).

Al hablar de la identidad norteco *tradicional*, conviene analizar la imagen que el video norteco presenta de lo masculino como hegemónico en relación con lo femenino y con otras masculinidades. Al tratarse de un discurso que ofrece una visión parcial del mundo, el orden que establece puede denotar el uso de convencionalismos y estereotipos desventajosos. Sin embargo, conviene tomar distancia de juicios preliminares que puedan

perjudicar la objetividad del proyecto de investigación.

En el siguiente apartado se ofrece una breve descripción de los orígenes de la música nortea, y se discute el tema de la representación visual.

1.3 Música nortea y representación visual

En esta sección se discutirá el origen de la música nortea, así como su representación en el video musical. De acuerdo con la investigación documental de Luís Martín Garza (2006) sobre los orígenes de la música nortea, a mediados del siglo XIX, llegan al noreste de México los sonidos de las bandas militares del Regimiento Imperial y de la Legión Extranjera (procedentes de Europa) durante la guerra de Reforma, y casi de inmediato se incorporan al repertorio musical regional *polkas* y *redovas*, sumándose al ya existente, integrado principalmente por valeses, mazurcas y marchas que se tocaban en las plazas y teatros de Monterrey. Estos ritmos, en principio instrumentados por bandas militares polifónicas posteriormente se transformarían en el híbrido denominado música nortea, caracterizada por el uso del bajo sexto, acompañado por el acordeón en unos casos, y por la tambora y el clarinete en otros (Garza, 2006). El autor menciona que se desconocen las causas por las que la producción y consumo de los ritmos norteos se desplazó de la ciudad a zonas rurales. Probablemente esto ocurrió debido a las fluctuaciones de modas como la música de orquesta o *big band* y el *jazz*, ritmos considerados más urbanos y cosmopolitas (Ayala, 2004).

Respecto a la presencia de manifestaciones culturales en la frontera, Valenzuela (1998) comenta respecto a la música:

También se encuentra la tradición musical ranchera acompañada de guitarra que recupera la tradición del corrido incorporándole el acordeón, el bajo

sexto, la redova y nuevos elementos como la batería o la guitarra eléctrica. Esta expresión musical ha tenido gran presencia entre la población mexicana nortea y la de origen mixta como la que vive en Estados Unidos (Valenzuela, 1998, p.99).

Manuel Peña (1996) menciona que el *corrido* es otro de los primeros géneros que aparece en la región durante la segunda mitad del siglo XIX, ofreciendo en sus letras una narrativa épica que mitifica a los héroes del pueblo. El *corrido* ha formado parte de la tradición musical mexicana por largo tiempo, y en la actualidad permanece presente en otros géneros populares como la banda sinaloense, duranguense o el mariachi. Existen evidencias de la aparición del género nortea tradicional en los años posteriores a la Revolución Mexicana, gracias a los cambios suscitados por la incipiente industria radiofónica y el establecimiento de los primeros estudios de grabación (Garza, 2006).

La vinculación del género musical con clases sociales “marginadas” se presentó en ambos lados de la frontera, diversos autores coinciden en señalar que este tipo de música era motivo de exclusión al no ser aceptada por los grupos sociales acaudalados que preferían consumir otros tipos más elaborados de música.

Garza (2006) también comenta que por ser originarios de poblados pequeños de Nuevo León y la región, los músicos venían a Monterrey para tocar en cantinas y bares cercanos a la Central de Autobuses. Considerada música popular y de cantina, se le atribuían valores negativos que la asociaban con la pobreza y la ignorancia. Un término popular para denominar lo nortea tradicional es la palabra *Fara fara*, la cual puede ser considerada una onomatopeya que imita el sonido del acordeón.

Durante la segunda mitad del siglo XX, la evolución de los géneros nortea y su reivindicación progresa en ambos lados de la frontera entre México y Estados Unidos

gracias a figuras como Eulalio González “Piporro” o los hermanos Almada en el cine. La consolidación de cadenas de radio regionales otorgan espacios importantes al género, expandiendo su popularidad entre la población (Pedroza, 2004). Se conforman agrupaciones que integran en su repertorio otros ritmos como el bolero y la balada pop y se experimenta con el uso de instrumentos como la batería, las tumbas, el güiro y el teclado eléctrico, incrementando sus posibilidades expresivas (Rodríguez, 1996).

Similar a lo que ocurrió con la radio, el video musical actúa como mediador para promover material musical (Negus, 1997). A partir de los ochenta se instituye como medio para distribuir música popular debido a la aparición de MTV, que trajo consigo el nacimiento de otros canales especializados en videos musicales de diversos géneros en la televisión de cable nacional, y posteriormente en canales y programas locales (Bandamax, Teleritmo, Ritmoson, Tierra grupera, etc.).

Las producciones audiovisuales sobre la música norteña se inician en el cine y la televisión. Sin embargo, no es hasta final de los años ochenta que el *videoclip* se consolida como forma de producción y distribución en las prácticas habituales de los grupos norteños. Pioneros, como Jesús Soltero, desarrollaron propuestas televisivas para difundir grupos como Ramón Ayala y los Bravos del Norte, Bronco o los Invasores. Un video musical o *videoclip* es un segmento audiovisual breve, cuya intención es ser transmitido por televisión y cuyo elemento principal es la música.

Videos involve not only visual conceptualization of the song and its performance, but also dance, choreography, storytelling, fashion, costuming, lighting, acting, visual techniques (including digital effects and animation), editing, and call upon managerial skills in directing and producing (Lull, 1992, p.12)

Winfried Nöth (2005) argumenta que los medios de comunicación ofrecen una visión incompleta de la realidad, actuando como procesos de mediación entre el mundo y la mente. Los signos que aparecen en ellos hacen referencia a conocimientos previos de las audiencias, conocimientos que forman parte de su contexto local, tornando el proceso de comunicación auto-referencial.

Nöth (2005) también indica, en relación con las imágenes posmodernas que circulan en los medios de comunicación, que éstas han dejado de hacer referencia a la realidad “real”, para cada vez más hacer mayor referencia a la realidad “mediática”. El imaginario de lo norteño ofrece un espacio singular, puesto que en sus narrativas frecuentemente confluyen actores de telenovelas, cómicos e incluso miembros de otros grupos. Esto le da un sentido *inter-textual*. Relacionando al texto presente en las imágenes del video con el imaginario popular de la identidad norteña.

Frith (citado en Scwichtenberg, 1992) especifica que las compañías discográficas imponen una clasificación a los videos utilizando tres categorías principales: presentación (o *performance*), narrativo y conceptual. Las imágenes que aparecen en la primera clasificación, muestra a cantantes o grupos actuando ante una audiencia o en un estudio, la segunda implica la participación de personajes que desarrollan una historia, y, finalmente, la tercera clasificación involucra una construcción experimental no narrativa, que explota elementos como el ritmo y la composición visual para construir una poética que refleje el “aura” de la canción.

Los mensajes presentes en el video norteño son complejos, aunque pueden ser consistentes en algunos aspectos. En algunos casos es evidente el uso de grandes presupuestos, lo que implica el uso del formato de cine y un notorio despliegue de recursos en la producción, lo

cual no siempre reditúa en creatividad. En otros casos la intención o funcionalidad del video se basa en su capacidad para contar una historia que ilustre o se relacione con la letra de la canción. Y, finalmente, en la temática, una relación evidente con la vida en el campo, lo cual los relaciona con un periodo *pre-moderno*, haciendo uso de la nostalgia para generar un universo geográfico idílico, la añoranza de la vida en contacto directo con la naturaleza.

2. Hacia el diseño de una estrategia metodológica.

En el cúmulo de símbolos colectivos que todos los miembros de una sociedad conocen, se halla disponible un repertorio de imágenes con el que visualizamos una completa representación de la realidad societal y del paisaje político de la sociedad, repertorio mediante el cual podemos interpretar estas imágenes, y gracias al cual recibimos interpretaciones –en particular, a través de los medios de comunicación (Jäger, 2003, pp. 65).

Analizar los mensajes presentes en el video de música norteña, descifrar su discurso y descubrir si existen implicaciones ideológicas que se produzcan a partir de sus representaciones, requiere desarrollar una herramienta que permita responder los cuestionamientos planteados por esta investigación. Para llevar a cabo dicha tarea es necesario identificar al objeto de estudio, puntualizar sus características, determinar la muestra y clarificar estrategia de análisis del instrumento de aproximación al contenido.

Reguillo (1998) define metodología como “el proceso de transformación de la realidad en datos aprehensibles y cognoscibles, que buscan volver inteligible un objeto de estudio”

(p. 22). La misma autora reconoce que:

La creciente complejidad de la vida social, tanto en sus niveles macro como en los universos micro, desde la crisis del Estado hasta lo que tiene que ver con la vida cotidiana y las formas más sencillas de interacción, demandan acercamientos interdisciplinarios, donde no solamente entran en diálogo constructos y marcos conceptuales diferentes, sino propuestas que se sirven de herramientas y construcciones metodológicas que provienen de diversas disciplinas (Reguillo, 1998: pp. 20).

Múltiples académicos coinciden en señalar que el desarrollo de estudios empíricos en las ciencias sociales contemporáneas debe seguir una ruta multidisciplinaria que propicie el

diálogo entre diversas aproximaciones teóricas y genere un debate cuyos frutos respondan a las necesidades de la realidad cultural. Ante esta situación, es conveniente proponer una metodología inductiva que permita abordar el objeto de estudio propuesto por este trabajo, es decir al video de música norteña.

Las condición polisémica de la imagen y del texto, supone barreras para su interpretación; sin embargo, es posible auxiliarse de disciplinas como la semiótica estructural para determinar formas adecuadas de analizarles. La complejidad y profundidad del análisis se presenta como la forma más viable para discernir sobre los significados que adquieren la representación de lo femenino y lo masculino, además de sus implicaciones ideológicas y políticas. De la misma forma, es pertinente determinar el discurso audiovisual generado por el video norteño para poder conocer la estructura de la información que lo sustenta.

2.1 Signos mediáticos del video norteño: canto, música e imagen visual.

Abric (2004) afirma que uno de los componentes fundamentales de la representación es su significación, misma que esta condicionada por los efectos de un doble contexto. En primer lugar señala el *contexto discursivo*, que se rige por las condiciones de producción del discurso, es decir por la parte del proceso donde se van a generar las representaciones. La música norteña surge en un contexto particular dado por los cánones que establece el género, los artistas y los *videoastas* que producen sus videos musicales bajo el patrocinio de la compañía discográfica o de los mismos grupos. Estos cánones o reglas otorgan al video norteño su identidad como tal y lo diferencian de aquellos videos de otros géneros musicales, también lo impulsa a construir su propia estética. En segundo lugar se encuentra el *contexto social*, el cual se relaciona con la posición que las representaciones ocupan en el sistema. En este sentido se implica la figura del músico dentro del tejido social, el papel

que desempeñan los medios de comunicación para la difusión de sus discursos, sus jerarquías y valores culturales. No se pretende en este trabajo ubicar el lugar que ocupa el video musical en el imaginario de la sociedad nuevoleonera; pero es posible contextualizarlo como parte de la oferta de canales especializados de los sistemas de televisión de paga y programas de canales de señal abierta, tanto públicos como privados; para analizar la representación de lo femenino y lo masculino en su discurso y determinar que tipo de relaciones se dibujan a partir del mismo.

En el video norteño tradicional, objeto de estudio de esta investigación, intervienen tres componentes básicos identificables: la música, el canto y las imágenes.

La música norteña es reconocible a partir de sus ritmos, acordes e instrumentos, sin embargo, distantes de precisar un significado, las notas musicales establecen la identidad del género y producen una atmósfera que sirve de soporte para la palabra cantada y las imágenes. Frith (1998) asume que el significado de la música solamente puede ser definido institucionalmente, este hecho no sólo se refiere a convenciones discursivas, sino también a formas reguladas de conducta social. De esta forma, asir el significado de una pieza musical es más complejo que simplemente escuchar el sonido, puesto que implica comprender una cultura musical determinada, es decir, poseer un “esquema de interpretación”. No es la intención de esta investigación profundizar en los significados producidos por el sonido de la música norteña como sistema de representación de la realidad, sino la representación ofrecida a través de sus videos musicales. Si bien la música es el elemento fundamental que determina la identidad del género norteño, su apreciación es altamente subjetiva, el sonido del acordeón puede ser alegre o nostálgico, melancólico o lúdico. Desde esta perspectiva cobran mayor relevancia el canto y la imagen, que ofrecen

mensajes menos ambiguos como el texto y la configuración audiovisual, para llevar a cabo una interpretación. .

En el canto confluyen la lengua y la música, integrando la melodía en un poema cantado. Esta actividad evoca principalmente al habla, presentando la historia o anécdota cuyo tema aborda la canción a través de una narración poética. Frith (1998) indica que al escuchar canciones cantadas se presentan tres acontecimientos simultáneos:

In listening to the lyrics of pop songs we actually hear three things at once: *words*, which appear to give songs an independent source of semantic meanings; *rhetoric*, words being used in a special, musical way, a way which draws attention to features and problems of speech; and *voices*, words being spoken or sung in human tones which are themselves ‘meaningful’, signs of persons and personality (Frith, 1998: p.159).

Respecto al código que establece el sonido de la voz, Jakobson (1956) señala que:

By correlating the speaker’s code with his own code of features, the listener may infer the origin, educational status and social environment of the sender. Natural sound properties allow the identification of the sex, age, and psycho-physiological type of the sender and, finally, the recognition of an acquaintance (Jakobson, 1956: pp. 11).

En este sentido, la música norteña tradicional es cantada principalmente en español por voces masculinas adultas. De acuerdo con Saussure (1985) el lenguaje es un sistema de signos de origen fonético, que son arbitrarios y dan sentido al mundo a través de convenciones sociales. Estas convenciones construyen la realidad y establecen un orden para contar historias o anécdotas sobre relaciones humanas.

Jakobson (1985) distingue seis funciones para el acto del habla en la comunicación verbal que se relacionan estrechamente con los elementos que participan en el proceso: la función

expresiva o emotiva, que se desprende del emisor, sus sentimientos, opiniones o estados de ánimo; la función referencial o representativa, que surge del contexto o referente, sea real o imaginario, para denotarlo o describirlo; la función poética o estética, que se relaciona con la estructura del mensaje, donde la forma domina al contenido para producir *arte*; la función fáctica o de contacto, que se relaciona con el canal para verificar si la comunicación se establece; la función apelativa o conativa, que se relaciona con el receptor y lo incita a realizar una acción; y la función metalingüística, que se asocia con el código empleado, es decir, se utiliza al lenguaje para hablar del lenguaje. El autor señala que aunque una función puede dominar sobre otras, estas rara vez aparecen aisladas.

En relación con la imagen visual, el mensaje lingüístico cumple funciones de *anclaje* o de *relevo* (Barthes, 1995). La función de anclaje se distingue por delimitar la posible polisemia del mensaje visual y dirigir su lectura privilegiando un significado sobre los demás. La función de relevo actúa cuando el mensaje lingüístico intercambia el poder narrativo o connotativo con la imagen, presentándose como una suerte de complemento en la línea temporal, en este sentido las palabras dicen lo que la imagen visual no cuenta, o viceversa.

La imagen visual es el tercer elemento que conforma al video musical. Este tipo de imagen puede considerarse un conjunto de signos visuales de naturaleza *indexical*, puesto que su representación depende en gran parte de la relación de proximidad que su producción técnica guarda en algún momento con el objeto real que sirve de referencia (Sonesson, 2005). A diferencia de las representaciones icónicas, que siempre son una abstracción que reproduce determinados rasgos, las imágenes de objetos reales son plasmadas como una huella en el celuloide o la cinta de video, que fungen como testigos o evidencia de la presencia del objeto en el mundo real.

Para ubicar el objeto de estudio, es decir la imagen presentada por el video norteño, como un signo visual, es posible auxiliarse de las clasificaciones propuestas por Sonesson (2005): *construcción, función y circulación*. En cuanto a su construcción, el video es una serie de imágenes bidimensionales, elaboradas principalmente en formatos de video profesional o cine, también existen ejemplos escasos donde se ha hecho animación, manual o digital, o mezclas. La principal función de estas imágenes es promover al grupo en medios televisivos/electrónicos, también se desprende una función paralela al ilustrar de manera creativa la canción, ya sea mostrando al grupo en una presentación ante un público o en un estudio, o bien, mostrando una historia de carácter narrativo. Respecto a su circulación, como se mencionó anteriormente, estos videos son transmitidos por canales especializados de televisión de paga, así como en la programación de canales locales de señal abierta; también es posible encontrar estos videos en tiendas de música o en los puestos del mercado informal en formatos DVD o VCD. Según Sonesson (2005), estas clasificaciones no son rígidas, y aunque pueden generar expectativas para los consumidores, la realidad posmoderna de los medios de comunicación provoca rupturas constantemente. Así, no es extraño que en el video musical aparezcan escenas de películas o fragmentos de programas de televisión, ni tampoco lo es encontrar videos norteños circulando por internet o proyectados en bares y cantinas.

2.2 Herramientas para analizar el discurso.

Una vez establecido el objeto de estudio de este trabajo de investigación, es conveniente proceder con la descripción del método de análisis. Para examinar el discurso en los mensajes presentes en los medios de comunicación, entre los cuales se incluye al video de música norteña, Lizarazo (1998) propone el análisis textual estructuralista, al cual considera

un híbrido que comprende desde la narratología literaria hasta el análisis etnológico del mito. Este autor define al texto como parte esencial del discurso:

Utilizamos todo para significar (...) El discurso aparece como un río, un flujo de símbolos que se anudan y articulan de formas diversas para construir un caudal de significados que segmentan en unidades a las que hemos llamado textos. Una multitud de textos puede pertenecer a un solo discurso y muchas veces un discurso se agota en un solo texto. El texto es entonces una unidad, un pequeño mundo que articula un complejo completo de signos interconectados (Lizarazo, 1998, pp. 40).

Jäger (2003) define discurso como “el fluir del conocimiento a lo largo de toda la historia” que crea las condiciones para la formación de los individuos. Sin pretender ser exhaustivo, Lizarazo (1998) establece una clasificación para los textos de acuerdo con la estructura semántica de su discurso. Similar a lo que Sonesson (2005) argumenta respecto a la función de las imágenes, este autor reconoce que estas clases pueden mezclarse y conformar híbridos interesantes.

En primer lugar señala a los *textos diegéticos*, como aquellos que “cuentan historias, aventuras, anécdotas. Una narración que cuenta un relato que se presenta como el devenir de sucesos que acontece a ciertos personajes” (Lizarazo, 1998, pp. 40). Es posible situar los videos norteños objeto de esta investigación dentro de esta clasificación, sobre todo aquellos que ofrecen una historia para ilustrar la canción, o que transcurre paralela a esta. Según el autor, este tipo de textos llevan como eje central el generar un significado.

En segundo lugar propone a los *textos argumentales*, que defienden, justifican o sostienen una opinión o una explicación respecto a un tema, gracias al uso de afirmaciones que considera verdaderas y empleando la lógica o la retórica como estrategia. Algunos videos

norteños se han aventurado en la beligerancia política al mezclar el texto diégetico y el argumental, presentando una postura sobre algún acontecimiento o suceso de la realidad, como el caso del narcocorrido o la migración. En tercer lugar señala los *textos constataativos* como “aquellos que presentan, reportan o refieren un objeto o un fenómeno, o se muestran como si lo hicieran. Podríamos llamarlos también textos referenciales o denotativos, su eje identificador es la presentación del referente (Lizarazo, 1998, pp. 41). El autor ubica aquí a los textos noticiosos, más en relación con el tema de este trabajo, es posible ubicar dentro de esta clasificación textual al video norteño que presenta al grupo tocando en un lugar privado o público. Aquí la función del video es básicamente descriptiva.

En cuarto lugar propone los *textos poéticos*, que son aquellos que presentan símbolos exclusivamente por su poder simbólico, mediante figuras retóricas o el uso de arquetipos. Los videos norteños que se ofrecen como textos poéticos tienden a ser más experimentales en cuanto a la forma visual, reduciendo su sentido narrativo al uso del simbolismo, por ejemplo presentan imágenes del Cerro de la Silla, del corazón, del acordeón, de la mujer y del hombre, pero no como personajes o escenarios sino como inspiración (Lizarazo, 1998). Y finalmente, señala los *textos lúdicos*, que tienden a ser involucrar la activa participación del lector. El autor señala a los programas de concursos o los juegos de video.

Probablemente en el género norteño este tipo de textos se prestan más para presentaciones en vivo donde el cantante o el animador invitan al público a cantar o bailar, pero raramente sucede en el video, salvo excepciones donde aparecen subtítulos estilo *kareoke*.

En todo texto es posible distinguir dos planos que actúan al mismo tiempo, la *expresión* y el *contenido*. La expresión en el video norteño narrativo es conformada por el significante, es

decir las imágenes visuales y acústicas presentes en la representación y la canción, lo observable. El contenido es la historia a la que hace referencia en abstracto, el significado.

2.3 Universo, selección de muestra y descripción del procedimiento de análisis.

Para llevar a cabo este trabajo de investigación es necesario presentar un panorama que describa al universo del cual forma parte el objeto de estudio. La música norteña se aparta de géneros como el pop y el rock por formar parte de la música popular mexicana, misma que se divide en dos vertientes principales: tropical y ranchera. Los canales y programas especializados observados ofrecen videos musicales de ambas categorías generales, además de algunas nuevas manifestaciones que combinan lo popular con otras propuestas. La música tropical esta conformada por ritmos de origen afro-caribeño como la salsa, la cumbia y el merengue, y muchos más. La música ranchera se integra por géneros como el mariachi, la banda, lo duranguense, lo norteño, y otros que se asocian con la tradición de las fiestas de los pueblos mexicanos. Como ya se ha señalado, los géneros no son puros sino producto de hibridaciones históricas, además, conviene aclarar que una misma agrupación puede interpretar diversos géneros, y un género tener diferentes ritmos. Teniendo en consideración lo anterior, dado que la música se encuentra en constante evolución y es susceptible a cambios, a continuación se ofrece una descripción breve de las características que aparecen en todos los videos presentados por los canales y programas especializados de acuerdo a su género evitando generalizaciones:

Los videos de géneros tropicales privilegian una atmósfera festiva, por lo general colorida. Se convoca al baile en un contexto producido a través de ritmos cadenciosos para dar soltura a los movimientos del cuerpo, que frecuentemente dejan escapar erotismo y

sensualidad. Entre sus principales exponentes se encuentran las sonoras, lo colombiano, la música grupera tropical y el *reggaeton*.

Las sonoras, herederas del mambo, el cha-cha-cha, el danzón, la salsa y el merengue, son agrupaciones orquestadas generosamente, cuyos miembros tocan tumbas, trompetas, teclados, baterías, bajos, guitarras eléctricas, maracas, güiros, panderos acompañando a cantantes y coristas; en sus videos suelen representarse fiestas y sus temas hablan de la vida desenfadadamente, con humor y picardía. Metalingüísticamente estas canciones se autodefinen utilizando términos como “sabor”, “sabrosura”, “rico”, “ricura”, “azúcar”, “suave” y otros por el estilo. Cervantes (2004) indica que la salsa es un fenómeno panamericano que se funda en lo urbano de la crónica caribeña, reivindicando la identidad latina en ciudades extranjeras.

El *Reggaeton* se desprende de la tradición tropical, es un género híbrido internacional originario de Puerto Rico, que mezcla elementos de la música tropical con el *Hip Hop*. Sus videos se basan en una estética similar a los videos de *Rap* norteamericano, pero se presentan dentro de una atmósfera tropical-playera latina. Cantantes como Daddy Yankee, LunyTunes o Don Omar, presentan producciones cinematográficas en las que aparecen rodeados de mujeres bellas, interpretando el rol de *Chulos o Pimps*, y utilizando joyas brillantes, *Bling Bling*. En estos videos el baile es muy importante, pero también ofrecer una imagen de prosperidad y abundancia, que evoca al sueño americano.

Un ritmo que se originó en Colombia, y ha influido notoriamente en diversos géneros o subgéneros es la cumbia. Su desplazamiento hacia el gusto popular de Monterrey y la región es descrito por Olvera (1998) como un proceso que ha permitido la aparición de nuevos géneros y definido la identidad de un sector de la población regiomontana. Videos

de grupos colombianos forman parte de la programación de canales especializados locales, en ellos se presentan historias con jóvenes personajes envueltos en historias de amor/desamor. Estos videos ponen especial interés en la representación de ciudades colombianas, y destacan las figuras del acordeonista y el cantante. Por su parte, la versión local de lo colombiano es la variante que más respeta las características del género tradicional, aunque con ciertas modificaciones (Hernández, 2002: p. 7); sin embargo, recibe poco espacio en los canales observados. Sus videos representan paisajes urbanos locales, y su música puede ser alegre, pero también melancólica. A diferencia del género original, en sus videos el baile adquiere especial importancia, y se realiza en la calle por grupos de jóvenes a manera de torneo.

La cumbia tropical grupera, es otra variación que aparece en la localidad durante los años setenta y ochenta. Agrupaciones como Renacimiento '74, Rigo Tovar y su Costa Azul o Los Plebeyos desarrollaron sus propios estilos en esa época. Los videos de finales de los años ochenta y comienzo de los noventa continúan siendo transmitidos, destacando Liberación, Tropical Panamá, Pegaso o Impacto de Montemorelos. Este tipo de música cuenta con instrumentación sofisticada que hace uso de nuevas tecnologías, incorporando sintetizadores y efectos especiales de sonido. Sus producciones audiovisuales presentan varones con melenas y trajes coloridos, la reaparición de este género obedece al *revival* promovido por programas radiofónicos de la nostalgia, como “Las Inmortales” de Tomás Valdez. También se trata de producciones austeras hechas en video de forma improvisada.

Una propuesta reciente de la cumbia sudamericana es la *Cumbia Villera*, original de Buenos Aires. Los videos de estos grupos solamente presentan a los grupos tocando en

programas de televisión, no se manifiesta un interés por generar narrativas, solamente se promueve su música. Respecto a su identidad como género, De Gori (2005) señala:

La cumbia villera, esa nueva cumbia vinculada con la nervadura de la disolución del lazo social, relata las dramáticas vidas de los sectores populares, los anonimatos y la fugacidad de las existencias. Nace en la zona norte del Gran Buenos Aires donde la crisis de apropiaciones de la riqueza social compuso una frontera muy profunda entre los ricos y los pobres. En dicha región persiste con obscenidad la distribución más desigual de la riqueza de la provincia de Buenos Aires (De Gori, 2005: p. 364).

Este género se ha presentado con éxito en Monterrey, e incluso ya existen grupos regiomontanos produciendo versiones locales del género. Finalmente, por ser una influencia del género colombiano en el objeto de estudio, la cumbia norteña se abordará más adelante.

Lo que se considera música grupera nacional, más que un género definido es una posición de privilegio dentro de las casas disqueras, lo que repercute en mayor publicidad y recursos para promoverse a nivel nacional e internacional. Exponentes consagrados, como Temerarios o El Buki, presentan videos cinematográficos con historias de amor y desamor en escenarios opulentos. Los Tigres del Norte es un grupo norteño que ha logrado ocupar un sitio importante en la música grupera nacional, sus videos presentan a los cantantes en ciudades norteamericanas o europeas.

Los géneros rancheros se identifican por originarse a partir de música elaborada comúnmente en un contexto rural mexicano. Se distinguen de los tropicales porque su punto de partida es el Altiplano, ofreciendo un imaginario que se basa en elementos de la Revolución, las Haciendas, la vida en el rancho o en los desiertos de bajos matorrales

(Simonett, 2002). Sin embargo esto no excluye que algunos videos presenten a la ciudad como contexto, aunque algunos elementos rurales permanezcan presentes.

El género ranchero más distintivo de la música tradicional mexicana es el mariachi. En él se presentan ritmos como los sones, los jarabes, las baladas, los boleros y los corridos. Se conforma por instrumentos de cuerdas y viento primordialmente, como trompetas, violines, guitarras, destacando la ausencia de percusiones. Los músicos visten el traje de *charro*, y no siempre están presentes en la imagen que ofrecen los videos. A pesar de que existe una larga tradición del mariachi en México, cuyo mayor fervor audiovisual se presentó durante la Época de Oro del cine nacional, sus exponentes en canales de programas de video son solistas, acompañados por este género musical. Cantantes como Alicia Villarreal, Pablo Montero, Vicente Fernández, Pedro Fernández, Alejandro Fernández o Pepe Aguilar, presentan videos en formato cinematográfico con producciones muy elaboradas, que presentan al cantante involucrado en historias o conciertos. Los músicos son relegados a un segundo plano, cediendo su espacio para el lucimiento de la estrella. La inserción de lo mexicano se da a través de símbolos ecuestres y estampas folclóricas o religiosas.

Otro género tradicional es la banda, cuyo origen se encuentra en las fiestas populares y se manifiesta en dos corrientes: Lo sinaloense y lo duranguense. En la banda sinaloense se pueden encontrar instrumentos de viento, como flautas, trompetas, clarinetes, entre los que sobre sale el trombón; así como percusiones, interpretados por grupos extensos de músicos y cantantes, como la Banda el Recodo, La Banda Limón o Banda Machos; así como solistas que se hacen acompañar por bandas sinaloenses como Julio Preciado, José Ángel Ledezma “*el coyote*”, Jesús Bulfrano “*el lobito*”, Sergio Vega “*el chaca*”, Ernesto Pérez “*el chapo*” y “Valentín Elizalde “*el gallo de oro*”, recientemente asesinado, entre otros. La mecánica

en estos videos de solistas es similar a la de los videos de mariachi, la banda pasa a un segundo término, en algunos se enfatiza el baile y el humor, y en otros se privilegian historias de amor o rencor.

La variación duranguense de la banda surge en los años noventa, y sus principales agrupaciones se forman a partir de inmigrantes mexicanos residentes en Estados Unidos. En su música intervienen percusiones y se incorpora el sintetizador para sustituir algunos instrumentos tradicionales de viento, así como para desarrollar su propia identidad y ritmo. A diferencia de las bandas sinaloenses, el grupo se compacta, y se destaca el “pasito duranguense”, una forma de baile característico. Entre sus exponentes se encuentran K-Paz de la Sierra, Patrulla 81, Horóscopos de Durango, Montez de Durango, y otros. Sus videos se desarrollan con frecuencia en ciudades norteamericanas, así como también desiertos y valles indeterminados. Se presentan historias sobre el amor en formato cinematográfico o video profesional, aparecen los miembros del grupo tocando pero también se desenvuelven narrativas. Dado lo reciente del género no es extraño que se auxilie de *covers* de otros para ampliar su repertorio.

El género norteño tradicional, foco de interés para este trabajo de investigación, basa su instrumentación primordialmente en el acordeón de botones o el saxofón, que llevan la melodía; así como el bajo sexto y las percusiones, que la acompañan. Este género ha evolucionado en dos expresiones de música norteña contemporánea: la grupera y la chicana o *tex-mex*.

En la música norteña grupera se incorpora una mayor cantidad de instrumentos, como la guitarra, las tumbas y el bajo eléctrico, aunque destaca el acordeón y los ritmos que le imprimen la identidad norteña, como el *waltz*, también puede apropiarse de influencias

colombianas o del rock para producir melodías híbridas y experimentar con nuevos estilos y ritmos. Grupos de este género con más de diez años de trayectoria son Pesado, Intocable, El Poder del Norte y LMT (antes Límite).

En la música chicana/*tex-mex* el acordeón puede ser suplido por el teclado sintetizador o por el acordeón de teclas, creando melodías con una identidad chicana, definida por el tipo de ritmos bailables y acordes polifónicos que utilizan. De acuerdo con el historiador Arnoldo De León (1982) los tejanos de origen mexicano “aceptaban ciertos principios de la cultura norteamericana, (pero) nunca rompieron sus vínculos culturales con México” (pp. 205). Dicha vinculación es patente por el uso del lenguaje, que en su mayor parte es en español. Algunos exponentes de esta categoría son La Mafia, Emilio Navaira y Bobby Pulido, sus videos presentan historias con producciones vistosas en contextos norteamericanos o mexicanos.

Los ritmos que forman parte del repertorio de la música nortea tradicional son las redovas, las *polkas* y el *chotiz*, además de la canción ranchera, el corrido y los boleros. La cumbia nortea también puede considerarse tradicional, dependiendo de su nivel de instrumentación. Las diferencias entre la música nortea tradicional, la grupera y la chicana dependen del grado de instrumentación presente y los ritmos que interpretan, por ejemplo el corrido se adscribe más al catálogo tradicional. Es posible encontrar agrupaciones de música nortea grupera, chicana y tradicional tanto en el noreste de México como en el Sur de Estados Unidos, específicamente Texas. Grupos como Tigres del Norte o Huracanes del Norte, incluso, viven en California y desarrollan su estilo peculiar a partir de ritmos tradicionales. Otros, como los Rieleros o los Alegres de la Sierra, hacen música con nuevas

configuraciones instrumentales y ritmos, aunque en su oferta predominan canciones tradicionales.

Se observó una cantidad abundante de videos en canales especializados de televisión de paga y en los programas de televisión abierta durante el periodo comprendido entre enero y septiembre de 2006. A partir de esta práctica se han elaborado algunos comentarios presentes hasta ahora, y se ha tomado la decisión de determinar la muestra bajo los siguientes criterios:

- a) Los videos seleccionados deben ser de música nortea tradicional. Esto excluye a los videos que pertenecen a otros géneros como el grupera-nortea, el *tex-mex*/chicano, el mariachi o las bandas. El nortea tradicional se distingue por el uso del acordeón, el bajo sexto y las percusiones. Su identidad se determina a partir de los instrumentos participantes y de la forma de tocarlos.
- b) El video seleccionado debe presentar una estructura narrativa. Esto deja fuera a aquellos videos que presentan al grupo tocando en lugares públicos o privados, y descartan o minimizan el relato. Aunque pueden existir videos que presenten dos planos textuales, uno donde los músicos aparecen y otro donde se desarrolla la historia.
- c) El video seleccionado debe mostrar representaciones de hombres y mujeres, desarrollando acciones. Esto descarta a los videos que sólo hablan de hazañas hechas solamente por varones o por mujeres, como los corridos de traficantes de drogas.

La muestra seleccionada está compuesta por tres videos que son representativos de los tipos de discurso que crean el marco referencial para la relación entre lo femenino y lo masculino. Se tomó la decisión de analizar los siguientes videos:

1. “¿Cómo te llamas paloma?” (2006). Cardenales de Nuevo León. En este video se presenta la relación entre un hombre mayor y una mujer joven. El hombre mayor corteja a la mujer joven en un pueblo nuevoleonés.
2. “Cuando arrastré mi orgullo” (2005). Los Traileros del Norte. En este video el cantante/personaje se queja de la infidelidad sufrida, y define su postura frente a la suerte de su ex-amante.
3. “Los calzones de la Dama” (2002) de Homero Guerrero y sus KDT’s. En este video se presenta una relación de infidelidad entre un hombre casado y una mujer casada, de forma lúdica el amante huye al ser sorprendido por el marido, quien es un hombre peligroso.

Lizarazo (1998) indica que “el análisis estructural del relato comienza por dividir la diégesis en segmentos narrativos mínimos, a los cuales se introduce el criterio jerárquico de las unidades” (pp. 58). Dichas unidades son como palabras y frases, que conforme se desenvuelve la narración construyen la historia.

El procedimiento para analizar estos videos se fundamenta en dos proveedores de información: La imagen y la palabra cantada. Dichos elementos operan simultáneamente para generar la narrativa presente en el objeto de estudio, se entrecruzan en diversos planos de realidad textual y producen significados diversos. Los componentes visuales identificables en la imagen son: Personajes, escenarios, y objetos. Los personajes o *actantes*, son quienes realizan las acciones y poseen una personalidad. Los escenarios son los lugares que sirven de contexto para las acciones. Los objetos son los artículos presentes en la imagen y que en ocasiones son empleados por los personajes.

El canto, por su parte, desempeña una función narrativa respecto a las imágenes visuales que conforman el video. Lizarazo (1998) describe dos modalidades de narración: el narrador objetivado y el narrador focal. En el primer caso “el relato es emitido por una conciencia total que no se fija en persona alguna y abarca una gama de posibilidades definidas por su conocimiento y poder sobre el relato” (pp.49) es decir, el narrador no es ninguno de los personajes, y dependiendo de su grado de conocimiento puede ser de tres maneras: *ubicuo*, cuando lo sabe absolutamente todo respecto al relato y sus personajes: pasado, presente, futuro, vida exterior e interior; *actante*, cuando el narrador no sabe más que lo que saben los personajes, y se limita a describir sus acciones; y finalmente, *superficie*, cuando el narrador sabe menos que los personajes, y puede cometer errores. En el caso del narrador focal, el “discurso se emite desde uno de los personajes del relato” (pp.51), aquí el autor distingue entre la narración del yo, la narración del tú y la narración móvil. En las canciones de la música norteña es posible identificar estos tipos de narrador, como se discutirá en los resultados.

Para analizar los videos de música norteña tradicional de la muestra seleccionada es necesario partir desde las unidades mínimas de significado, para posteriormente articular la narrativa y determinar el discurso. Esto se basa en tres estrategias: descripción, crónica e interpretación. La descripción consiste en enumerar los elementos visuales reconocibles a través de sus características. La crónica señala la interrelación entre los elementos y las acciones, determinando su secuencia temporal. Por último, la interpretación se avoca a determinar los significados presentes en el discurso del video de música norteña, infiriendo sus connotaciones respecto a la representación de lo femenino y lo masculino.

Teniendo en consideración lo anterior respecto a las imágenes y el canto, es pertinente auxiliarse de un esquema (ver Figura 1).

<i>Elementos visuales de la imagen</i>	Descripción	Funciones	Connotaciones
Personajes	Género Vestuario Acciones Jerarquía	Descriptivas Referenciales Narrativas	Sociales
Escenarios	Interior/Exterior Público/privado	Descriptivas Referenciales Narrativas	Geográficas
Secuencias	Estructura Orden	Descriptivas Referenciales Narrativas	Estéticas
<i>Elementos del lenguaje</i>			
Oraciones	Estructura Orden	Poético, expresivo, conativo, etc.	Sociales

Figura 1.

Una vez descrito el universo, determinado la muestra y especificado el procedimiento para analizar el discurso que ofrecen los videos norteños tradicionales, en el siguiente capítulo se precisan y discuten los resultados obtenidos desde una perspectiva teórica, poniendo

especial interés en discernir la forma en que operan las representaciones de lo femenino y lo masculino, y la contribución de su discurso para formar la identidad local de lo norteño.

3. Análisis e interpretación de resultados.

Elaborar un análisis que contribuya en la interpretación de los resultados de esta investigación implica hacer un esfuerzo por deslindar cualquier posible interferencia de la subjetividad afectiva del autor para distanciarse del objeto de estudio.

Mi primera experiencia con la música nortea se remonta a los años setenta, cuando probablemente escuché “Camelia la Tejana” de los Tigres del Norte en un disco de setenta y cinco revoluciones. Uno de mis tíos de General Treviño, N.L. consideró gracioso registrar mi voz repitiendo la frase “una pistola tirada” y con ella me atormentó durante varios años de la infancia. Sin embargo, mi perspectiva cambio a mediados de los noventa, cuando redescubrí esta canción en una radiola de la ciudad de Oaxaca, y no puede evitar solicitarla motivado por la nostalgia, depositando cinco pesos. Reconozco que este tipo de expresiones musicales han formado parte de mi acervo cultural y se han hecho presentes en menor y mayor grado en múltiples eventos familiares, evocando recuerdos de la vida en el pueblo y de la naturaleza regional. Esto dificulta desligar la interpretación científica de la experiencia personal; sin embargo, también supone un reto como investigador aproximarse al objeto de estudio libre de pre-concepciones sobre lo que se ve y se escucha, apegándose estrictamente a la metodología descrita en el capítulo anterior.

Los casos referidos en este capítulo se encuentran detallados con mayor precisión en la sección de anexos; sin embargo, en el cuerpo de esta sección se reproducen aquellos cuya información permita enriquecer la discusión e interpretación de los resultados. A continuación se procede a enumerar los hallazgos y descubrimientos hechos sobre los tres casos de video de música nortea tradicional que integraron la muestra.

3.1 Descripción de los videos que conforman la muestra.

El primer caso se refiere a una canción festiva de amor, una polka ranchera llamada *¿Cómo te llamas Paloma?* de Los Cardenales de Nuevo León (2006). La letra de esta canción utiliza metáforas sobre las aves y el mundo natural de forma poética; las imágenes de su video presentan la historia de Don Chayo, un hombre mayor, que desea conocer a una mujer más joven, Paloma; para ello pone en marcha diversas estrategias de cortejo.

Primero, al salir de una iglesia católica, Don Chayo observa a Paloma entrar y la saluda quitándose el sombrero a lo que ella corresponde sonriendo. Otro día, Paloma se encuentra sentada leyendo un libro en la plaza del pueblo, este personaje la mira y le escribe un mensaje en un papel. Inmediatamente después, él detiene a un par de niños y los instruye como mensajeros para llevar el recado que escribió. Paloma deja de leer para recibir el papel doblado, lo abre y busca a quien se lo envió. Posteriormente, intrigada, camina por la plaza y Don Chayo la sigue a sus espaldas, caminando sin que ella se percate hasta que la intercepta gentilmente cerca de una fuente y la invita a acompañarlo; ella accede y él la toma del brazo. Ambos sonríen, y caminan juntos por la plaza. Llegan a un restaurante estilo mexicano y él le ofrece una silla, ambos ríen y charlan. Estas secuencias de imágenes son intercaladas con aquellas donde aparece como vocalista y guitarrista del grupo Los Cardenales de Nuevo León, porta uniforme e interpretando la canción en el interior de una casa, frente a una chimenea.

En la Figura 2 se muestra la letra de esta canción y se describen las secuencias de escenas narrativas, omitiendo aquellas que muestran solamente al grupo tocando a espaldas de Don Chayo, quien canta y sonríe a la cámara. Es posible considerar a este conjunto de escenas descriptivas, puesto que no forman parte de la narración de manera directa. La imagen

presente en la figura corresponde a una de las imágenes cuyas secuencias fueron excluidas por razones prácticas, pero que se hallan descritas en los anexos.



Video: ¿Cómo te llamas Paloma?

Interprete: Los Cardenales de Nuevo León.

Compositor: Freddy Martínez.

Discos Sabinas (DISA)

<i>Elementos verbales: Canto y diálogos.</i>	<i>Secuencias: grupos de tomas que integran una escena, en un lugar específico.</i>
¿Cómo te llamas paloma? Qué bonitas son tus alas	2. Don Chayo sale caminando de la iglesia portando una camisa roja y un sombrero negro que se quita para saludar a Paloma, quien va entrando y corresponde al saludo sonriendo. Sin detenerse Paloma entra al templo. 4. Paloma sentada en una banca de la plaza sostiene un libro de al menos tamaño carta entre sus manos. Vestida diferente a su aparición anterior, cruza las piernas mientras lee apaciblemente. 6. Con un vestuario diferente, Don Chayo ve a paloma, y guarda un bolígrafo en la bolsa de su camisa.
Yo quiero volar contigo No importa por donde vayas	8. Don Chayo detiene a un par de niños que caminan por la plaza a su lado. 10. Don Chayo da instrucciones para que los niños lleven un mensaje escrito en papel a Paloma.
¿Cómo te llamas paloma? Yo quisiera conocerte	12. Los niños corren hacia Paloma, se detienen y le entregan el mensaje, indicando el origen señalando hacia atrás.
Me enamoré de tus ojos Me moriría yo sin verte	14. Paloma abre el mensaje y lee “¿Cómo te llamas Paloma?”. Voltea hacia ambos lados buscando a quien lo envía.
Quisiera ser como el gavilán Que vuela libre en el cielo azul.	16. Paloma camina por la plaza, frente a una fuente. Don Chayo la sigue .
Vente conmigo, paloma blanca Vente conmigo	y la intercepta para invitarla a acompañarlo. Ella sonríe y acepta. Él la toma del brazo y caminan juntos por la plaza.
¿Cómo te llamas paloma? Yo quisiera conocerte	18. En el restaurante, Don Chayo ofrece una silla a Paloma, quien se sienta. 20. Don Chayo y Paloma charlan, él llama al mesero. 22. Don Chayo ordena al mesero.
Me enamoré de tus ojos Me moriría yo sin verte	24. Paloma se lleva las manos al rostro y sonríe. Don Chayo. también sonríe mientras platican. Ambos tienen tazas blancas grandes.
Quisiera ser como el gavilán Que vuela libre en el cielo azul	
Vente conmigo, paloma blanca	26. Paloma ríe a carcajadas y Don Chayo la acompaña sonriendo.

Vente conmigo	
---------------	--

Figura 2

Este primer video presenta tres líneas temporales de sucesión de eventos, la establecida por la letra de la canción, que emplea símbolos y metáforas; otra donde se tocan los instrumentos en tiempo real, funcionando como referencia para saber qué instrumento interpreta cada miembro del grupo de manera descriptiva; y la narrativa, en la que se presenta la historia entre Don Chayo y Paloma en el pueblo, obedeciendo a un orden cronológico.

El segundo caso es una canción de despecho con ritmo de polka llamada *Cuándo arrastré mi orgullo*, de Los Trailereros del Norte (2005). En la letra de la canción el personaje principal reniega ante una petición de su ex-pareja, externando como argumento situaciones de su pasado común, donde él sufrió humillaciones por parte de ella. Ahora que ella quiere volver, a él ya no le interesa. En su video se presenta a un hombre en una cantina que ordena a los músicos tocar mientras él bebe alcohol, fuma y conversa acaloradamente con otro hombre que lo acompaña en su mesa. Al mismo tiempo, se muestra a este personaje como el cantante del grupo, en una atmósfera oscura similar, pero sin referentes espaciales, vistiendo un uniforme rojo al igual que el resto del grupo. Simultáneamente, el video ofrece imágenes en blanco y negro con detalles a color, que presentan a una pareja que sonríe y se abraza primero, en otro momento discuten y pelean físicamente, y al final ella aparece sola, llorando con un hematoma en el rostro.

En la Figura 3 se presenta la letra de la canción, y se describen las acciones que transcurren en las secuencias narrativas. En la fotografía aparece el cuadro general de las secuencias omitidas, que remiten al cantante/personaje como parte del grupo, mostrando acercamientos

de su rostro y detalles de los instrumentos musicales. En este caso el cantante no interpreta ningún otro instrumento, salvo su voz, y mira constantemente hacia la cámara abriendo los ojos y apretando los dientes.



*Video: Cuando arrastré mi orgullo
Interprete: Los Traileros del Norte.
Compositor: Ramón Meléndez.
EMI*

<i>Elementos verbales: Canto y diálogos</i>	<i>Secuencias: grupos de tomas que integran una escena, en un lugar específico.</i>
	1. En la cantina, el personaje principal (P1) sentado con otro hombre que da la espalda a la cámara, llama a los músicos y les da instrucciones para que comiencen a tocar. 3. P1 levanta su cigarrillo para fumar.
Traigo tanto odio en mi pecho Que hasta yo me desconozco	5. P1 gesticula apretando los dientes y cerrando los puños frente a su rostro.
Y es que jamás en la vida Yo había sido rencoroso	6. En la casa el personaje 2 (P2), la mujer, camina acercándose al personaje 3 (P3) por la espalda, lo abraza, él voltea a verla y ambos sonríen.
Pero es tanto tu cinismo Al pedir que te perdone	8. P1 habla con su compañero en la mesa de la cantina.
Que hasta siento que te burlas Cada que me lo propones	9. P2 duerme en su cama con la espalda desnuda, abrazando una almohada blanca, en su casa.
Si me dijiste en mi cara En distintas ocasiones	
Que yo a él no le llegaba Ni si quiera a los talones	
Si sabes que pisoteaste Y que enlodaste mi nombre	11. En la cantina, P1 junta las manos como en oración, y señala hacia atrás.
Porque tú supiste darme Donde más le duele a un hombre	
Si cuando arrastré mi	13. P3 acaricia el cabello de P2 que duerme en su cama.

orgullo Te rogué que te quedaras	14. Se aprecia el rostro del P1 en la cantina, charlando airosamente.
Me dijiste pobre iluso Y te reíste en mi cara	15. P3 toca el rostro y el hombro del P2, que continúa durmiendo.
Hoy qué me importa si sufres Si me extrañas, si me quieres	17. En la cantina, el P1 levanta la botella azul de licor para servirse en un vaso con hielo.
Esta vez me vale madre Si estás viva o si te mueres	
	19. En la casa, P3 se acerca a P2 y discuten moviendo los brazos. El P3 golpea y arroja a P2 al suelo, ella se agarra el rostro.
Si me dijiste en mi cara En distintas ocasiones	20. En la cantina, P1 ingiere la bebida amarilla de su vaso.
Que yo a él no le llegaba Ni si quiera a los talones	
Si sabes que pisoteaste Y que enlodaste mi nombre	22. P1 continúa charlando con su acompañante.
Porque tú supiste darme Donde más le duele a un hombre	24. En la casa, aparece P2 sola, se levanta el cabello y muestra un hematoma en el rostro.
Si cuando arrastré mi orgullo Te rogué que te quedaras	
Me dijiste pobre iluso Y te reíste en mi cara	
Hoy qué me importa si sufres Si me extrañas, si me quieres	26. P2 incrementa la intensidad de su llanto abriendo la boca. 27. P1 gesticula en la cantina. 28. P2, en la casa, solloza y deja de llorar para ver hacia la cámara.
Esta vez me vale madre Si estás viva o si te mueres	29. En la cantina, la cámara da un giro, y se puede apreciar que el acompañante de P1 es P3.

Figura 3.

El video de Los Traileros del Norte se intercalan cuatro líneas temporales: una establecida por la letra de la canción, otra conformada por el grupo de imágenes que presentan al grupo tocando en uniforme rojo, otra en la cantina, donde el cantante/personaje bebe acompañado por otro hombre, y finalmente, una que presenta una historia entre la mujer y otro hombre.

El tercer caso emplea el ritmo de corrido para contar una anécdota de forma descriptiva. La canción se llama *Los calzones de la dama*, y la interpretan Homero Guerrero Jr. y sus Cadetes (2002). La historia presente en el video es empleada para ilustrar la letra de la canción, aunque con algunas modificaciones en la sucesión de eventos y los personajes que intervienen. El personaje principal, Homero, tiene un encuentro amoroso con la Dama en una cabaña, y cuando es descubierto por el Patrón se viste apresuradamente, huyendo por la

ventana. Es perseguido por perros bravos y el Patrón lo amenaza con su pistola desde la cabaña. Al llegar a su residencia su esposa duerme y ronca, él entra sigilosamente, su mujer despierta y comienzan a seducirlo, a lo que él corresponde. Homero se quita la camisa ante la mirada sonriente de su esposa; pero, cuando se baja los pantalones, su mujer descubre la infidelidad por causa de los calzones de la dama que equivocadamente se puso, y reacciona arrojando objetos enojada.

En la Figura 4 es posible observar la letra de la canción así como la descripción de las escenas del relato visual correspondientes. Al igual que en los casos anteriores, se omitió describir las secuencias de escenas que no cumplen una función narrativa, y que en este caso, muestran al grupo tocando en un bosque. Para ilustrar estas escenas se presenta una toma donde Homero canta, acompañado por el acordeonista del grupo, quién también actúa como el Patrón.



Video: Los calzones de la dama.

Interprete: Homero Guerrero Jr. y sus Cadetes.

Compositor: Manuel Eduardo Toscano..

Discos Sabinas (DISA)

Elementos verbales: Canto y diálogos

Secuencias: grupos de tomas que integran una escena, en un lugar específico.

<i>Chaperón:</i> En la madre, ¡el patrón! <i>El patrón:</i> Esperen muchachos, voy a arreglar un asunto.	1. Aparece la cabaña del patrón. 2. En la cama están Homero y la Dama, desnudos. Homero la abraza y besa. 3. Llegan dos camionetas nuevas con vidrios polarizados por el jardín. 4. El Chaperón se maquilla viéndose en un espejo redondo de bolsillo, y se percata de la llegada de las camionetas. 5. En el jardín, se bajan varios hombres armados de las camionetas. El Patrón da instrucciones a sus acompañantes.
Estábamos en la cama La dama y su servidor	6. Homero sigue besando y abrazando a la Dama en la cama.
Cuando tocaron la puerta Y una voz dijo mi amor	
Ábreme la puerta mi alma	
<i>El patrón:</i> ¿Dónde estará este mendigo maricón, hombre?	8. El Patrón entra a la casa y pregunta por el Chaperón.
Soy tu marido y señor	
<i>Chaperón:</i> ¡Sálvese Don Homero! Ahí viene el patrón, ¡córrale, córrale!	10. El Chaperón entra a la recámara y les avisa que el Patrón ha llegado.
Me agarró la temblorina De la cabeza a los pies	
Y me vestí como pude Con la camisa al revés	12. Homero se viste apresuradamente frente a la ventana, mientras la Dama se recoge el pelo apaciblemente.
Cuando brinqué la ventana	
<i>Chaperón:</i> ¡Don Homero, se le olvidó su pelona! <i>Patrón:</i> Así te quería encontrar, ¿con quién estás mondriga? <i>Chaperón:</i> Con nadie, patrón, con nadie. Se lo juro que con nadie, no la vaya a matar...	14. En el jardín, Homero salta por la ventana y comienza a correr. El Chaperón por la ventana se asoma y le avisa que olvidó su pistola. 15. En la cabaña, el Patrón entra y le hace una pregunta a la Dama, misma que el Chaperón responde. Se ve al perro por la ventana.
<i>Perro:</i> (gruñidos). <i>Chaperón:</i> ¡Perro delator! <i>Patrón:</i> ¿Por qué corres? <i>Homero:</i> ¡Porque volar no puedo!	El Chaperón lo recrimina. 16. El Patrón se asoma con una pistola por la ventana y comienza a dispararle a Homero. Le hace una pregunta, y sin dejar de correr en el jardín, Homero le responde.
Supe lo que era correr	
Mientras brincaba la cerca Todavía pude escuchar	18. Homero corre perseguido por dos perros color café. La camisa abierta. Se ve la cara del perro con el hocico abierto corriendo.
Hija de tu pinche madre Hoy me las vas a pagar	
Como alma que lleva el diablo Yo ni voltiaba pa'trás	
<i>Esposa:</i> (Ronquidos) <i>Homero:</i> Ojala que lo que este oyendo este bajado...	20. En la casa de Homero, se escuchan ronquidos, está su Mujer dormida. Homero abre la puerta del recibidor sigilosamente, cierra la puerta y se quita el sombrero. Comienza a ascender por las escaleras y hace un comentario.
Por fin llegue hasta mi casa Y a la recamara entré	
Mi mujer me preguntaba ¿Por qué sudado te ves?	22. Homero entra a la recámara, su Mujer despierta, y lo abraza por la espalda mientras el se quita las botas y se desabrocha la camisa.
Es que me venían siguiendo Los perros de doña Inés	24. En <i>Flashback</i> , se muestran a los perros corriendo en el jardín de la cabaña del Patrón.
Después de pasado el susto Mi vieja me dijo así	
Mira papito de mi alma Hoy me tendrás que cumplir	26. Homero voltea hacia su Mujer, se aproxima a ella para besarla en el cuello y la mejilla.
Ay qué sorpresa, compadre Cuando encuerado me vi.	28. Homero de espaldas a la cámara comienza a desvestirse frente a su Mujer, quien sonríe con beneplácito. Primero se quita la camisa, su imagen se refleja en un espejo. Cuando se baja los pantalones, su Mujer cambia su expresión de sonriente a sorpresa

	y luego a enojada. Y comienza a arrojarle cojines.
Se me doblaron las piernas Se me quitaron las ganas	
Se me secó la garganta Se me hizo la piel de rana	30. Homero baja corriendo por las escaleras entre proyectiles que le lanza su Mujer.
Y es que en las prisas me puse Los calzones de la dama.	

Figura 4.

Este video ofrece tres líneas temporales de acciones, por un lado la letra de la canción, por otro el grupo que toca los instrumentos, y finalmente, la historia de narrativa visual, que ilustra la aventura de Homero con algunas modificaciones respecto a la letra de la canción. Este es un vídeo con intenciones cómicas, que se sitúa en una atmósfera campirana, cercana a la naturaleza.

Esta fragmentación que está presente en los tres videos establece una estructura donde la continuidad se da a través de las acciones representadas por los personajes en los distintos escenarios. En seguida se discuten detalles sobre el narrador que cuenta las historias representadas por estos videos, que es otro elemento que contribuye a dar unidad al video como tal.

3.2 El narrador como generador del relato.

Para continuar con este análisis conviene identificar al sujeto que presenta el relato en los videos referidos. Como se observó en Lizarazo (1998), el narrador focal se manifiesta cuando la historia se cuenta desde uno de sus personajes. La narración del “yo” es la modalidad más ejercida en la literatura de acuerdo con este autor, su punto de vista dominante suele ser asociado con el héroe. Por otro lado, la narración del “tú”, presenta al relato en segunda persona y “produce la experiencia de una interpelación directa del espectador y un fuerte involucramiento. El discurso hace directamente partícipe al receptor: lo convierte en el sujeto de la enunciación” (Lizarazo, 1998: p. 52). Finalmente, la

narración móvil, presenta a la narración mediante una serie de saltos entre los personajes que en ella participan.

En el video de los Cardenales de Nuevo León, el punto de vista que presenta el narrador es el del “yo”, quien plantea en primera instancia una pregunta que busca revelar el verdadero nombre de una mujer a la que temporalmente llama “paloma”. Las figuras centrales de este video son Don Chayo, un hombre mayor identificado gracias a la inscripción de su guitarra, y Paloma, una mujer más joven a quien dirige la comunicación dentro de la puesta en escena. Don Chayo es el protagonista de la historia al estar involucrado en un ritual de cortejo y dirigir sus palabras hacia su interlocutora. La relevancia de Don Chayo dentro del relato se manifiesta porque además de representar al personaje principal, aparece en la mayoría de los escenarios y utiliza su voz para cantar. Como narrador, emplea el lenguaje de forma poética, presentando alegorías sobre las aves que relaciona con la situación de incertidumbre que se desprende de su historia de amor. La canción es una invitación para que Paloma lo acompañe “a volar”, haciendo explícito el deseo de seducirla. En el discurso predominan referencias a las necesidades expresivas del emisor, quien hace evidentes sus deseos presumiendo su capacidad verbal al proferir halagos y figuras retóricas como argumentos para persuadir a Paloma. En este sentido enunciaciones como “¡Qué bonitas son tus alas!”, “Yo quiero volar contigo” y “Me enamoré de tus ojos”, entre otras, construyen su discurso.

El narrador del segundo video no posee un nombre determinado por palabras escritas en algún objeto o verbalmente; su canto también es expresado en primera persona. Al igual que en el video de Los Cardenales de Nuevo León el “yo” se dirige al “tú”, pero en este caso el “tú” se trata de su ex-amante. En la canción de los Trailereros del Norte, *Cuando*

arrastré mi orgullo, Arnulfo López interpreta la primera voz anónima que ofrece argumentos para justificar el odio y el desprecio que ahora siente. Incluso se da oportunidad de reflexionar sobre sus propios sentimientos, y describe diálogos de situaciones pasadas entre él y su interlocutora para emitir juicios y justificar su decisión actual. El lenguaje se utilizada de forma expresiva, generando una cadena lógica en el sentido acción-reacción, por ejemplo, “Si me dijiste en mi cara, que yo a él no le llegaba, ni siquiera a los talones”, y “Esta vez me vale madre, si estás viva, si te mueres”. Dentro de las imágenes del video, el personaje central/narrador comparte su experiencia platicando con un tercero, aunque dicho personaje sólo es referenciado en el texto verbal en tercera persona, como “el Otro”, “Él”. La narración oral transcurre en dos tiempos, presente y pasado, mientras que la visual en tres: La cantina donde el personaje principal bebe y fuma, la casa o departamento donde vive la mujer, y el estudio donde el grupo interpreta la canción vestidos con uniforme rojo.

El video de *Los calzones de la dama* de Homero Guerrero Jr. y sus Cadetes, es el tercer caso analizado. En él se presenta a un narrador “yo” plenamente identificado como Homero, quien es el vocalista del grupo. En su relato involucra palabras dichas por otros, presentando al menos seis personajes en el texto verbal. En el video participan otros no citados por el canto, y se permite la interrupción de la música para introducir diálogos y efectos de sonido como ladridos o ronquidos. La historia se basa en una anécdota que le sucede al narrador, quien fue sorprendido por el marido de su cómplice in fraganti cometiendo una infidelidad, huye asustado cometiendo un grave error que al final lo podrá en evidencia ante su esposa. Homero es la figura central, y el único cuyo nombre es mencionado, el relato se dirige al “compadre”, quien no participó en los hechos. La intención de esta narración es presentar un cuento lúdico sobre un incidente pasional, y, a

pesar de que en el relato verbal el personaje de la esposa dice algunas frases, en el video sólo participa con ronquidos y acciones. El tiempo del relato verbal se ubica en el pasado. Mientras que la representación visual tiene dos niveles, uno descriptivo, en el que Homero toca la guitarra y canta mirando hacia la cámara, acompañado por su grupo, y otro narrativo, lineal, que ilustra la historia que cuenta la canción, con algunos detalles modificados.

Finalmente, conviene mencionar que la cámara funciona como un narrador objetivado (Lizarazo, 1998), por tratarse de testigo mudo de las acciones representadas en las imágenes narrativas entregadas por el video norteño. En este sentido, la cámara existe como un narrador-ubicuo, es decir, indica un punto de vista neutro para que el espectador presencie los mensajes del video musical sin intervenir en la acción, permitiéndole ejercer una especie de voyeurismo que construye una ventana en una cuarta pared invisible. Sin embargo, en los contextos descriptivos, el cantante/líder observa fijamente la cámara mientras ejecuta un instrumento o canta, llegando incluso a saludarle inclinando la cabeza y haciendo gestos para intentar crear una conexión de comunicación no verbal con quien le mira. En estas secuencias la cámara registra una toma subjetiva, cuyo punto de vista presenta a los músicos actúan como tales frente al espectador.

3.3 Los escenarios en el video norteño.

En los tres casos estudiados se presentaron diversos escenarios, funcionando como contexto para las acciones. Por un lado, existe una realidad narrativa que construye relatos a través de tomas, acciones y escenas, haciendo referencia a la historia que se cuenta; y por otro, una realidad descriptiva, que muestra al grupo cantando y tocando instrumentos en un sitio no determinado por la narración. En el contexto narrativo, los cantantes asumen el rol del

personaje principal llevando a cabo actos que dan orden y continuidad al relato en distintos escenarios. Por otro lado, las tomas de las escenas descriptivas establecen la jerarquía del grupo, colocando al cantante/ protagonista como el centro de atención y destacando las habilidades de otros miembros del grupo para tocar instrumentos musicales.

En el sentido denotativo (Barthes, 1995; Sonesson, 2005), las representaciones visuales presentan a los objetos como lo que son, es decir, se relacionan con el referente de forma descriptiva directa; mientras que en el sentido connotativo opera el simbolismo que socialmente se atribuye al objeto, que es lo que conforma su significado indirectamente.

Los segmentos descriptivos de los videos tienden a ser más denotativos por representar la música de un modo más objetivo, un acordeón que toca como acordeón, por ejemplo, y el cantante se dirige a la cámara-espectador. Por su parte, en los segmentos narrativos se mezclan factores denotativos y connotativos para producir significados que se relacionan con la cultura local.

El primer caso utiliza como escenario locaciones de Villa de Santiago, N.L., un pueblo que conserva rasgos de la arquitectura tradicional. Esta vinculación remite al imaginario que conforma la tradición, colocando a los personajes alejados del bullicio urbano. La existencia de elementos religiosos contribuye a formar una atmósfera pacífica, idealizando la tranquilidad nortea a través de sus pueblos y costumbres, para producir un sentido de identidad ligada a un pasado mítico pre-moderno (Hall, 1996). La representación de lo local mediante paisajes cuyos referentes pertenecen a emblemas de la cultura popular, como la plaza o la iglesia, cumple funciones de orientación por definir la finalidad de estos espacios (Abric, 2001). Así la plaza es un lugar para socializar en la esfera pública, mientras que un restaurante es un sitio donde se puede profundizar más en la relación

interpersonal, en un contexto más íntimo. El punto de encuentro inicial entre los personajes, el atrio de la iglesia, connotando moralidad y espiritualidad. El cielo azul es denotativamente asociado como señal de buen tiempo, donde no hay obstáculos para el vuelo, esta metáfora contribuye a garantizar, por parte del emisor, la ausencia de riesgos para que Paloma lo acompañe, como una promesa.

Los escenarios ofrecidos por el video de Los Traileros del Norte son de tipo urbano al integrar en el audio el ruido de la ciudad al comienzo y aspectos contemporáneos en la arquitectura del departamento donde aparece la mujer. La primera escenografía es la cantina, un territorio dominado por varones en donde se recurre a la oscuridad para representar la noche. La ausencia de otros referentes, como paredes y otros clientes, transforma esta puesta en escena en una abstracción que acumula unos cuantos objetos clave para constituirse teatralmente: las sillas, la mesa, la botella y los músicos. Otro escenario importante es la casa o departamento donde convive su ex-amante con el Otro, este lugar es luminoso y minimalista y se muestra en tomas blanco y negro con algunos detalles a color. Existe una oposición entre un entorno que puede considerarse tradicional público, como la cantina, y uno contemporáneo privado, íntimo, la recámara del departamento. También es posible relacionar las características atmosféricas de los lugares con la producción de significados, operando de tal forma para imprimir sentido a la dramatización, donde lo negativo se acumula en lugares oscuros y lo positivo en lugares claros, aunque esto se revierte al final.

En el video musical de Homero Guerrero Jr. y sus Cadetes, se muestran cuatro escenarios, tanto interiores como exteriores. Su relato hace alusión a puertas, ventanas y cercas que aparecen en el video. La vegetación impera el campo visual produciendo un contexto que

ennoblece lo rural, favoreciendo un contacto más estrecho con la naturaleza. La cabaña donde inicia el relato es un sitio aislado, y genera las condiciones de intimidad adecuadas para la aventura pasional. Sin embargo, la austeridad de este recinto no concuerda con el supuesto poder económico del propietario. La residencia donde Homero vive con su mujer, es un lugar cuyas características se asocian con la arquitectura ecléctica, incluyendo espejos y columnas, integrando objetos de arte moderno y adornos florales. Espacios amplios y de tonalidades arenosas, funcionan como un recinto que brinda seguridad y comodidad a los personajes.

3.4 Las representaciones de lo femenino y de lo masculino.

En la letra de la canción del primer caso, lo femenino es representado mediante el uso de la figura de la “paloma”, y lo masculino a través de la del “gavilán”, un ave de rapiña; atribuyendo al rol masculino un carácter agresivo y sagaz; mientras que lo femenino es mostrado como una presa pasiva. Esta alegoría sobre la naturaleza exhibe imágenes acústicas sobre el cielo para hablar de la libertad que ambos personajes ejercen respecto a la toma de decisiones y el juego de la seducción.

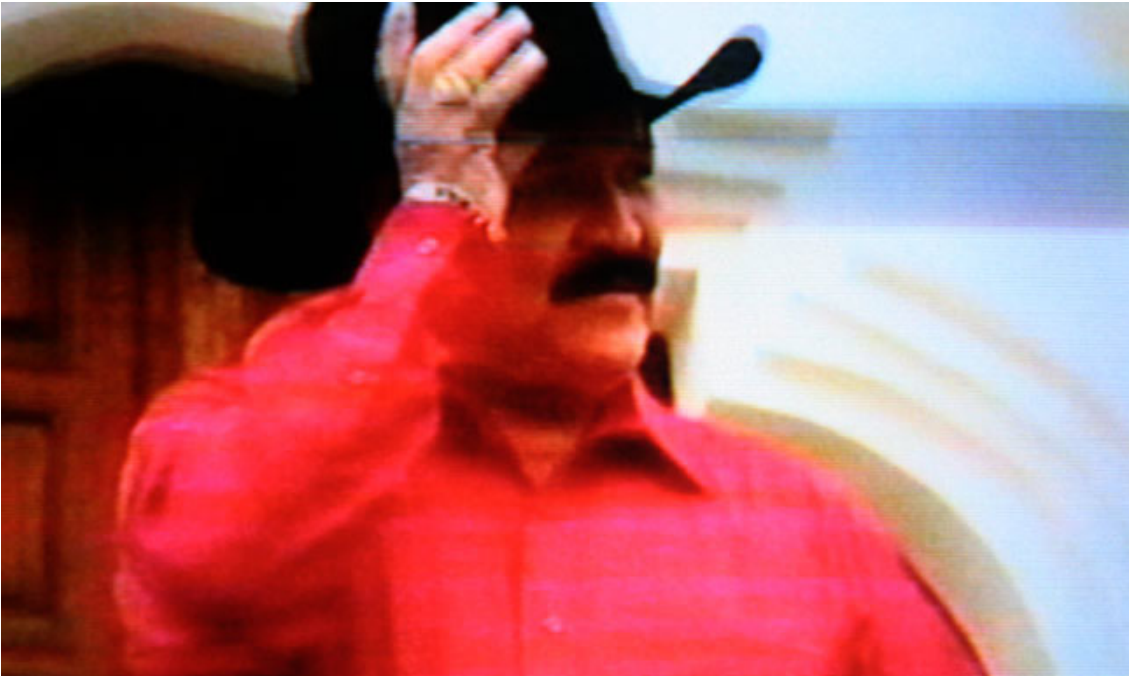


Figura 5

Don Chayo (ver Figura 5) es quien toma la iniciativa para conocer a Paloma. Su papel es dominante debido a las acciones que amablemente realiza. Su poder económico se deriva de la forma en que viste, sus alhajas y la manera en que se dirige a otros personajes masculinos secundarios, como a los niños a los cuales da instrucciones, o al mesero que recibe órdenes (Connell, 2001). También emplea su carisma y sencillez para realzar su generosidad, sonriendo constantemente a la cámara y a su interlocutora, enarbolando un triunfalismo por conseguir su objetivo al final. Exhibe un distintivo bigote negro, Don Chayo se presenta como un hombre serio y devoto, que exterioriza aspectos seductores e imaginativos. Advierte que un rechazo de Paloma tendría consecuencias fatales para su existencia, condicionando su felicidad a la decisión de ella.

En la Figura 6 se expone de forma gráfica el análisis de su personaje, describiéndolo su aspecto físico y sus acciones, así como los elementos que aporta connotativamente al relato del video de *¿Cómo te llamas paloma?*

<i>Elementos visuales de la imagen</i>	Descripción	Funciones	Connotaciones
<i>Personaje 1</i> Don Chayo, cantante y narrador.	Hombre heterosexual aperlado, maduro (60 años) de compleción estándar, bigote sin canas, cejas pobladas, ojos pequeños y arrugas en el rostro.	Interprete, cantante y narrador.	Es la figura principal, quien narra la historia. Su deseo es conocer a “Paloma”.
<i>Vestuario</i>	<p><i>En el escenario 1 (casa):</i> Uniforme del grupo, saco negro con aplicaciones en piel, sombrero negro, anillos y esclavas, camisa blanca. Al igual que otros miembros del grupo.</p> <p><i>En el escenario 2 (iglesia):</i> Sombrero negro y camisa roja, anillos, pantalón negro de mezclilla.</p> <p><i>En el escenario 3 (plaza):</i> Camisa de cuadros color melón sobre fondo blanco. Sombrero negro, pantalón negro. Cinturón con hebilla grande y dorada.</p> <p><i>En el escenario 4 (restaurante):</i> Igual que en el escenario 3.</p>	<p>El uniforme relaciona al personaje con los otros músicos.</p> <p>Estos vestuarios cumplen con funciones tanto utilitarias, como protección del medio ambiente, así como ornamentales.</p>	<p>Es parte de un grupo, donde funge como líder por ser el cantante y la figura que más atención recibe de la cámara.</p> <p>Por el contexto este tipo de vestuario relaciona al personaje con actividades agropecuarias. Es una forma de vestir casual, pero representando las tradiciones de los pueblos.</p>
<i>Acciones</i>	<p><i>En el escenario 1 (casa):</i> Toca la guitarra que tiene la inscripción de su nombre, y canta sonriendo. Saludando.</p> <p><i>En el escenario 2 (iglesia):</i> Sale de la iglesia católica y se quita el sombrero para saludar a Paloma.</p> <p><i>En el escenario 3 (plaza):</i> Detiene a un par de niños, a quienes les da instrucciones para entregar un recado a Paloma. Sigue a Paloma en la plaza y la intercepta. La toma del brazo y la invita al escenario 4.</p> <p><i>En el escenario 4 (restaurante):</i> Le ofrece una silla, llama al mesero y ordena. Charla y sonríe con ella.</p>	<p>Cantar la canción y tocar la guitarra.</p> <p>Este primer saludo es la primera aproximación amable hacia Paloma. Coqueteo</p> <p>Estas acciones tienen como objetivo seducirla.</p> <p>Mostrar caballerosidad y generosidad.</p>	<p>Lidera el grupo al ser quien recibe mayor atención de la cámara.</p> <p>Se trata de un hombre devoto que va a orar al templo católico.</p> <p>Pone en marcha sus tácticas de seducción empleando emisarios para llevar su mensaje.</p> <p>Se trata de un ritual de seducción amorosa.</p>

Figura 6.

Paloma (Figura 7) es presentada como un ser espiritual e intelectual, cándido. En su primera aparición entra a una iglesia católica. Los dos vestuarios que porta durante el relato expresan sencillez y conservadurismo. La falda larga, los detalles de encaje de su blusa, el

maquillaje moderado y discretos escotes, entre otros aspectos externos, construyen a un personaje que cumple las reglas de la moralidad cristiana al cubrir su cuerpo conservadoramente. Las referencias a sus “alas” y a sus ojos como signos de belleza, no se objetivan de manera explícita en el video, pero permanecen latentes. Se le presenta leyendo despreocupada en la plaza, hasta que es interrumpida por el mensaje que le envía Don Chayo. Este personaje tiene el poder para elegir entre irse con él o rechazar su oferta.



Figura 7.

En la Figura 8 se detallan características del personaje de Paloma, mostrando sus aspectos externos y describiendo sus acciones. Su papel dentro del relato del video la convierte en el objetivo de las acciones de Don Chayo, cuyo deseo es expresado verbalmente por las metáforas y visualmente, por las acciones que realiza.

<i>Elementos visuales de la imagen</i>	Descripción	Funciones	Connotaciones
<i>Personaje 2</i> mujer, Paloma.	Mujer aperlada joven (35 años aproximadamente), de complexión robusta, cabello castaño claro largo y liso.	Destinatario de la canción.	Es la única figura femenina, a quien se le dedica la canción. Se representa como un ser intelectual.
<i>Vestuario</i>	<i>En el escenario 2 (iglesia):</i> Blusa café oscuro de terciopelo, entallada, con ligero escote que muestra un collar café. <i>En el escenario 3 (plaza):</i> Blusa blanca, con holanes y falda clara con estampado de flores azul oscuro. Zapatos de tacón con correas. <i>En el escenario 4 (restaurante):</i> Igual que en el escenario 3.	Ofrecer protección contra el medio ambiente, y ornamentales.	Clase media/alta, un gusto tradicional, conservador. El cambio de vestuario entre estas escenas (2 y 3) supone el paso del tiempo.
<i>Acciones</i>	<i>En el escenario 2 (iglesia):</i> Entra a la iglesia católica y sonríe mientras recibe el saludo de Don Chayo. <i>En el escenario 3 (plaza):</i> Lee un libro sentada en una banca de la plaza del pueblo, recibe un recado de un par de niños, lo abre y lo lee, busca sin éxito a quien lo envió. Camina por la plaza hasta que la detiene Don Chayo, y se deja tomar del brazo para aceptar su invitación. <i>En el escenario 4 (restaurante):</i> Se sienta, Toma la taza de café. Charla y sonríe.	Mostrar devoción religiosa y cierta coquetería. Mostrar interés en la lectura, así como curiosidad y agrado por la iniciativa de Don Chayo. Manifiesta su interés en Don Chayo al charlar con él y sonreír.	Es una mujer decente, que asiste a la iglesia para rezar. Es una mujer involucrada en labores intelectuales. Probablemente una maestra. Cede ante el galanteo de Don Chayo sin ofrecer resistencia, puesto que es de su agrado.

Figura 8.

En el video de Los Traileros del Norte, lo masculino es representado con un carácter fuerte, propenso a rencores y al uso de la violencia. Aunque por otro lado, se manifiesta solidaridad y complicidad entre los integrantes masculinos del relato por compartir puntos de vista, y apoyar opiniones sobre el desencuentro amoroso sufrido por el personaje/narrador/cantante. La imagen de un par hombres bebiendo alcohol y fumando en una cantina acompañados por músicos para hablar de sus relaciones sentimentales es reiterada por la rudeza en sus expresiones, tanto visuales como verbales. Esta fuerza contrasta con los argumentos de la letra de la canción que señalan al narrador como un ser vulnerable y reflexivo.



Figura 9.

En el discurso verbal, el narrador regaña a su interlocutora, ofreciendo como evidencia diálogos del pasado donde ella lo hizo víctima de una serie de humillaciones, y ahora a él ya no le interesa reconciliarse o perdonarla. Este relato ofrece la imagen de una mujer fuerte que toma una decisión al desechar al narrador como pareja comparándolo con otro, pero luego se arrepiente y desea volver con él, sin éxito. El vocalista y personaje principal (Figura 9) es mostrado como un hombre triste, decepcionado y enojado, que se refugia en el alcohol y el tabaco para externar sus sentimientos delante de otro hombre, que lo acompaña. Su cuerpo entrado en años presenta sobrepeso, su dentadura tiene incrustaciones de oro, al ser económicamente solvente puede pagar el alcohol y hacer que los músicos toquen lo que él pide. Su negativa a perdonar le sirve para recriminar haber sido víctima de un pasado tormentoso, el odio que expresa culmina en su desinterés respecto a la suerte actual de su ex-pareja. Al decir: “Esta vez me vale madre, si estas viva,

si te mueres”, manifiesta que en algún momento del pasado le importó. La Figura 10 muestra el análisis de este personaje, interpretado por Arnulfo López, vocalista de Los Traileros del Norte.

<i>Elementos visuales de la imagen</i>	Descripción	Funciones	Connotaciones
<i>Personaje 1</i> hombre dolido: cantante y narrador.	Hombre heterosexual blanco maduro (55), de complexión robusta, perilla sin canas, cejas pobladas y dentadura dorada.	Interprete, cantante y narrador.	Es la figura principal, quien narra la historia.
<i>Vestuario</i>	<i>En el escenario 1 (cantina):</i> Sombrero claro, camisa de cuadros pequeños gris oscuro, manga corta, pantalón de mezclilla oscuro. <i>En el escenario 2 (estudio):</i> Sombrero y camisa negros, cadena oscura, saco rojo, igual que otros miembros del grupo.	Ofrecer protección ante el medio ambiente y ornamentales. El uniforme relaciona al personaje con los otros músicos convirtiéndolo en parte de estos por asociación.	Clase media/alta, lo involucra con actividades agropecuarias. Es parte de un grupo, donde funge como líder por ser el cantante y la figura que más atención recibe de la cámara.
<i>Acciones</i>	<i>En el escenario 1 (cantina):</i> Sentado en una mesa, llama a los músicos y les da indicaciones. Charla con un amigo mientras se sirve de una botella en un vaso, bebe y fuma gesticulando de forma agresiva. Al final, brinda con su amigo. <i>En el escenario 2 (estudio):</i> Canta y gesticula, enfatizando sus palabras con comunicación no verbal.	Compartir su experiencia con el amigo, desahogar su coraje. Dedicar la canción a quien lo trató mal. Expresar el contenido de la canción.	Complicidad entre el hombre y su amigo. Amistad en la desgracia. Desdicha y coraje por haber sido despreciado. Odio y solidaridad. Reiterar el mensaje lingüístico.

Figura 10.

El único personaje femenino que aparece en el video es joven, mostrado como un ser frágil y tierno en las imágenes (Figura 11). Al final es víctima de la violencia masculina de su nueva pareja, sin motivo aparente. Rasgos en su vestuario y estilo de cabello convierte al personaje en una representación de lo global o de lo posmoderno. Mientras los personajes masculinos utilizan sombreros y botas para vincularse con el campo y la región, este personaje utiliza *rastas* y mantiene una figura saludable, esbelta. Su desarraigo y

estandarización le permite hibridaciones que la liberan de las estampas estereotipadas sobre la mujer nuevoleonense, pero las connotaciones negativas implicadas en el relato verbal, la describen como un ser vacío y superficial, indeciso.



Figura 11.

En la Figura 12 se presentan las características externas del único personaje femenino que aparece en el video de Los Traileros del Norte, así como una descripción de las acciones que lleva a cabo.

<i>Elementos visuales de la imagen</i>	Descripción	Funciones	Connotaciones
<i>Personaje 2</i> mujer, ex-amante.	Mujer heterosexual blanca joven (30), de complexión esbelta, cabello negro largo con estilo <i>rastafari</i> .	Destinatario de la canción.	Es la única figura femenina, a quien se le dedica la canción. Se representa como un ser cariñoso y frágil.
<i>Vestuario</i>	<i>En el escenario 3 (casa o departamento):</i> Aretes, blusa rosa con rojo ajustada, pantalón de mezclilla. Desnuda en la cama.	Ofrecer protección ante el medio ambiente y ornamentales.	Clase media/alta, un gusto contemporáneo cosmopolita.
<i>Acciones</i>	<i>En el escenario 3 (casa o departamento):</i>	Estas acciones tienen una función	El personaje es presentado como víctima de la

	<p>Abraza al <i>Personaje 3</i> y sonrien. Duerme desnuda mientras abraza la almohada y sonríe.</p> <p>Discute con el <i>Personaje 3</i>, con quien lucha físicamente y cae.</p> <p>Se acomoda el cabello y deja ver un ojo morado.</p> <p>Llora.</p>	narrativa, donde la pareja pasa de la felicidad al conflicto, y la desdicha.	violencia doméstica, al sufrir una golpiza por parte de su pareja.
--	--	--	--

Figura 12.

Al ser el personaje al que se dirige el relato verbal, el narrador masculino principal emite juicios sobre ella, construyendo su personalidad a partir de su experiencia. La lógica de este video puede hacer pensar al espectador que las consecuencias negativas que ahora sufre el personaje femenino, son consecuencia de sus actos del pasado.

El *Otro*, (Figura 13) es quién relevó al narrador en la relación con la mujer, se muestra en las secuencias en blanco y negro como un hombre joven enamorado y cariñoso al principio, luego se transforma en un ejecutor de la violencia golpeando a la mujer en el rostro sin razón aparente, y tirándola al suelo. Al final del video, se descubre que el interlocutor del personaje principal en la cantina, es el mismo sujeto que el de las secuencias en blanco y negro, cerrando el triángulo. El brindis es un gesto no verbal que manifiesta complacencia, simpatía y buena voluntad entre estos hombres, por el momento en que se presenta, podría señalar aprobación por parte del personaje principal hacia el *Otro*, que ha golpeado a la mujer.



Figura 13.

El video de Los Traileros del Norte presenta a lo masculino involucrado con el uso de la fuerza, la agresividad y la ejecución acciones en lugares públicos. Por el contrario, lo femenino es representado como sinónimo de fragilidad, dado que muestra debilidad y carece de certeza respecto a sus decisiones.

El narrador/personaje del video de *Los calzones de la dama*, es Homero, el vocalista del grupo (Figura 14), quien es presentado como un hombre seductor y cobarde. Su apetito sexual le produce problemas, primero con el marido de su amante, y después con su esposa. En este video, el personaje principal masculino es imprudente y arriesgado. Su poder se fundamenta en su vigor sexual y su habilidad para escapar impune de situaciones pasionales peligrosas, presa del miedo.



Figura 14.

La Figura 15 muestra el análisis del personaje principal, Homero, así como se detallan las acciones que ejecuta a lo largo del video.

<i>Elementos visuales de la imagen</i>	Descripción	Funciones	Connotaciones
<i>Personaje 1</i> Don Homero, cantante y narrador.	Hombre heterosexual moreno, joven (40) de complexión robusta, con sobrepeso, sin bigote ni barba, cejas delgadas, ojos grades y mejillas prominentes.	Interprete, cantante y narrador.	Es la figura principal, quien narra la historia. Es el protagonista de la aventura.
<i>Vestuario</i>	<p><i>En el escenario 1 (cabaña del patrón):</i> Aparece desnudo con una cadena de oro, se viste con una camisa café, un pantalón café de un tono más oscuro, botas café y sombrero claro-blanco.</p> <p><i>En el escenario 2 (bosque):</i> Uniforme del grupo, de cuero negro con aplicaciones blancas en forma de calavera, sombrero negro, playera negra, pantalón negro, y cadena de oro. Al igual que otros miembros del grupo, sólo que estos usan camisas de vestir blancas y sombrero blanco.</p> <p><i>En el escenario 3 (jardín):</i> Igual que como sale vestido del escenario 1.</p> <p><i>En el escenario 4 (residencia de Homero):</i> Igual que en los escenarios 1 y 3, solo que</p>	<p>Utilitarias, así como ornamentales y narrativas.</p> <p>El uniforme relaciona al personaje con los otros músicos.</p> <p>Utilitarias, así como ornamentales y narrativas.</p>	<p>Al estar desnudo lo involucra en actos sexuales. El vestuario que usa es una forma tradicional nortea, y lo relaciona con el campo.</p> <p>Es parte de un grupo, donde funge como líder por ser el cantante y la figura que más atención recibe de la cámara.</p>

	ahí se desviste.		
<i>Acciones</i>	<p><i>En el escenario 1 (cabaña del patrón):</i> Besa a la dama, recibe la advertencia del chaperón y se viste rápidamente. Huye saltando por la ventana corriendo.</p> <p><i>En el escenario 2 (bosque):</i> Toca la guitarra, ve a la cámara y canta.</p> <p><i>En el escenario 3 (jardín):</i> Corre bajo el fuego del patrón y sufre la persecución de los perros.</p> <p><i>En el escenario 4 (residencia de Homero):</i> Entra sigilosamente a su casa, sube las escaleras, besa a su mujer, se desviste. Huye de ella bajando las escaleras mientras ella le arroja objetos.</p>	<p>Estas escenas cumplen una función narrativa.</p> <p>Cantar la canción y tocar la guitarra.</p> <p>Narrativa, ilustrativa.</p> <p>Narrativa e ilustrativa.</p>	<p>Homero es un seductor que ha conquistado a la mujer de otro hombre.</p> <p>Imprimir con sus gestos cierta picardía al relato.</p> <p>Salvar su vida ante el peligro.</p> <p>Al ser puesto en evidencia por su torpeza, el hombre huye para salvar su integridad. Comete infidelidad, por lo cual es culpable.</p>

Figura 15.

Al comienzo, existe una alianza de complicidad entre Homero y el empleado de su antagonico; un personaje *gay* que funciona como vigía y chaperón, que no aparece en la letra de la canción pero en el video juega un rol importante. Su sexualidad se representa a través de estereotipos, como maquillarse y ademanes que pretenden ser graciosos, generando en una caricatura con rasgos exagerados. El marido/rival es un hombre rudo, agresivo y armado (ver Figura 16). Dadas las características austeras del contexto que ofrece la cabaña, y el hecho de que él es un hombre rico, con autos y pistoleros, el espectador puede inferir que la mujer en la cabaña tampoco es su esposa, aunque en el relato verbal así lo establezca.



Figura 16.

Esta primera mujer que aparece en el video no da la cara (Figura 14), permanece en la cama recibiendo besos de Homero, y cuando son descubiertos por el marido no se mueve de ese lugar pero permanece de espaldas a la cámara, Homero se viste para huir perseguido por los perros, y ella enfrenta a su amante furioso, aunque el personaje *gay* se interpone entre ellos para protegerla y le suplica a su Patrón que no la vaya a matar. En la representación verbal es presentada como objeto en disputa y víctima de la violencia doméstica. Este personaje libera su sensualidad retando el poder de quien la tiene custodiada y sometida para disfrutar con otro hombre casado, Homero. En la Figura 17 se presentan los detalles de este personaje, así como las acciones que realiza.

<i>Elementos visuales de la imagen</i>	Descripción	Funciones	Connotaciones
<i>Personaje 2</i> mujer, Dama.	Mujer aperlada joven (30), de complexión esbelta, cabello castaño claro largo y liso. Casi no se ve su rostro.	Esa la mujer del patrón.	Figura femenina que participa en la narración, pero no es la destinataria del relato.
<i>Vestuario</i>	<i>En el escenario 1 (cabaña del patrón):</i> Desnuda, usa aretes. Se cubre con unas sábanas.	Esta ausencia de vestido cumple la función de compartir intimidad.	La desnudez se relaciona con una situación íntima. Las sábanas son usadas como protección al ser descubierta su infidelidad.
<i>Acciones</i>	<i>En el escenario 2 (cabaña del patrón):</i> Abraza a Homero, de quien recibe besos. Cuando entra el patrón se oculta el pecho con una sábana, y tras el chaperón.	La función del personaje es ser motivo de conflicto entre Homero y el patrón.	Al mostrar afecto a otro hombre, la Dama comete una infidelidad, por lo cual es culpable.

Figura 17.

El otro personaje femenino es la esposa de Homero (Figura 18), quien duerme en su residencia mientras llega Homero sigiloso. Esta pasividad aparente con que es representada, se invierte cuando ella le exige a él tener relaciones, a lo que Homero accede, solo para percatarse de que cometió un grave error al vestirse, portando la ropa interior de la otra mujer y quedando en evidencia ante su mujer furiosa. Nuevamente la cobardía del personaje narrador es patente. La feminidad presente en la representación de la mujer de Homero, es una feminidad con igualdad de derechos, agresiva, fuerte y liberada, aunque su furia no tiene consecuencias graves, puesto que el narrador sobrevive para presentar el relato.



Figura 18.

El video de Homero Guerrero Jr. y sus Cadetes, muestra diversos tipos de masculinidad, donde unos hombres subordinan a otros, mediante el poder del dinero o las armas. El personaje principal expresa su miedo a la muerte de forma despreocupada, tras ser puesto en ridículo, su consuelo es haber salido vivo. Esta hazaña heroica de correr es paradójica e irónica, puesto que mientras por un lado el narrador hace alarde de su virilidad, su cobardía es descrita como táctica de supervivencia. La aventura presenta una moraleja, que dista de condenar el comportamiento sexual del personaje, sino el descuido para borrar evidencias.

La Figura 19 permite comparar las representaciones presentes en los tres videos. Como se puede observar existe cierta congruencia en la forma en que lo masculino es representado, a través de estereotipos relacionados con el poder y la fuerza, que lo presentan como agente activo; mientras lo femenino es relacionado con la debilidad y la dependencia, siendo sus personajes mas pasivos o receptivos.

<i>Video</i>	<i>Lo masculino</i>	<i>Lo femenino</i>
1. Los Cardenales	Solvencia económica Pro-activo/ emprendedor/ agresivo Imaginativo/ creativo	Dependencia Receptivo/ pasivo/ cándido Curioso
2. Trailereros	Agresivo/ rencoroso/ fuerte Solvencia económica Solidario	Indeciso/ inmaduro/ débil Dependencia Traidor/ no digno de confianza
3. Homero	Seductor/ lúdico/ pro-activo Proveedor No digno de confianza/ absurdo	Receptivo/ serio/ pasivo Demandante Violento

Figura 19.

En la siguiente sección se presenta una reflexión sobre la estética y el poder en las representaciones visuales que ofrecen los videos analizados.

3.5 Estética y poder en las representaciones visuales.

Un elemento presente como un símbolo masculino de lo norteño es el sombrero vaquero. Este artefacto que en el contexto rural tuvo funciones utilitarias, en el video musical se convierte en un icono que se asocia visualmente con la identidad de los músicos. Las escenografías sirven de contexto para las acciones que llevan a cabo los personajes, y la existencia de referentes locales empuja al discurso a embonar con el imaginario de la región, generando un conjunto de imágenes de lo que es la masculinidad y la feminidad para definir sus roles sociales en la representación.

Desde esta perspectiva, el narrador/cantante aparece en primer plano, convirtiéndose en el centro de atención del video; las imágenes definen lo que significa ser mujer o hombre al establecer patrones visuales que relacionan a la masculinidad con la presencia de sobrepeso, por ejemplo, connotando prosperidad y dominio, o bien, rasgos de virilidad como el bigote o la barba; el poder económico se manifiesta al utilizar alhajas y tener el control. Por el contrario, lo femenino es sujeto a cánones de belleza tradicional, por ejemplo cabello largo y bustos prominentes; su indefinición social al no formar parte del grupo convierte a estos personajes en vulnerables ante las circunstancias. Mientras que los hombres que protagonizan los videos son personas mayores, de experiencia, las mujeres se encuentran en edad reproductiva y sus acciones aportan poco al desarrollo del relato. El silencio femenino en las representaciones que ofrecen los videos, apoya el aislamiento en que se muestra a estos personajes, mientras que la voz masculina aparece en grupos o clanes que apoyan su visión de la realidad o versión de los hechos.

Un recurso narrativo empleado intensamente en el video norteño son los acercamientos, en donde predomina el rostro humano en el campo visual. Belász (1999) menciona que este tipo de tomas son líricas, por promover una compenetración emocional entre el espectador y el ser humano presente en la pantalla. Si bien, el acercamiento como recurso es utilizado para interpelar al espectador, por otro lado, la división de las escenas y su intercalación construye una estética particular en el ensamblaje del video musical. Esta discontinuidad y fragmentación actúa en diferentes grados, al igual que el nivel de experimentación con recursos austeros, afectando o enriqueciendo al relato.

Los colores utilizados en el vestuario de los personajes masculinos, son cálidos, mientras que los personajes femeninos emplean colores neutros o fríos (Lauer y Pentak, 2002). Esto

contribuye a acentuar el rol activo o pasivo de los participantes en la puesta en escena, incrementando la visibilidad del personaje principal masculino. La narrativa del video norteño desde la óptica del narrador relaciona al triunfo con la felicidad y al fracaso con la tristeza. En este sentido lo masculino y lo femenino se presentan de manera interdependiente, donde el poder de lo femenino se deriva de su toma de decisiones para aceptar el dominio masculino o no. Sin embargo, la iniciativa parte desde lo masculino, quien posee la voz y la autoridad para enunciar y representar los hechos. La figura de la muerte aparece como el fracaso total, la ausencia de esperanza y vida que son consecuencia de una negativa por parte de la feminidad.

El monopolio de la voz masculina inclina la balanza de poder hacia este grupo social, aunque lo femenino sea interpelado de manera directa y forma parte esencial del relato. El conjunto de hibridaciones y transformaciones presentan al video norteño como un sistema abierto, susceptible a los cambios producto de la moda y del desarrollo de nuevas tecnologías. Sin embargo, su unidad estética se auxilia de los convencionalismos y clichés fruto de la tradición del cine nacional y las telenovelas. En sus decoraciones y espacios predomina la función sobre la estética, abasteciendo a la representación visual de elementos gastados o convencionales.

En el siguiente capítulo se discuten las conclusiones sobre el trabajo de campo y sus descubrimientos, así como se plantean líneas de investigación para futuros proyectos.

4. Conclusiones y observaciones finales.

El desarrollo de este trabajo de investigación se ha centrado en describir la forma en que operan las representaciones sociales de lo femenino y lo masculino en el discurso que ofrece el video de música nortea tradicional, un producto cultural considerado parte del repertorio dominante mediático sobre la identidad local. Los esfuerzos de este proyecto se avocaron a describir las narrativas generadas en tres videos del género para determinar la forma en que los actores sociales ahí representados conducen sus acciones. Los videos seleccionados fueron *¿Cómo te llamas Paloma?* (2006) de los Cardenales de Nuevo León; *Cuando arrastré mi orgullo* (2005) de Los Traileros del Norte; y *Los calzones de la Dama* (2002) de Homero Guerrero Jr. y sus KDT's; por considerar que conforman prototipos de discurso que ofrecen alternativas divergentes en cuanto a la relación entre lo femenino y lo masculino.

El video nortea tradicional se ha conformado como un fenómeno consecuencia de las fuerzas de la globalización, mismas que han esparcido técnicas de producción y formatos audiovisuales en el mundo; su naturaleza híbrida se manifiesta mezclando diversos elementos para configurar una estética distintiva. En relación a la presencia de manifestaciones de este tipo en el panorama mediático de América Latina, Murphy y Rodríguez (2006) reflexionan:

However, as new hybrid cultural configurations reflective of recent 'globalizing' processes such as liberalization, privatization, and democratization have surfaced, theorists have been forced to reconsider the relationship(s) between culture and power. For mass communication scholars, this has meant rethinking how the cultural industries serve to enable certain kinds of social control while also stimulating the expression of cultural self-definition and

political participation. As a result, the fractures in contemporary Latin American cultures, where neo-liberalism and consumer desire collide with popular memory and political agency, become crucial areas of analysis (Murphy y Rodríguez, 2006: pp. 267).

Esta reconsideración sobre la relación entre cultura y poder, así como la forma en que las industrias culturales promueven ciertos tipos de control social al mismo tiempo que estimulan la auto-definición cultural, es aplicable a la presente investigación en el sentido de que lo norteño se instaure como lo tradicional popular dentro del universo de videos musicales en la televisión, asociándose plenamente con la identidad de lo local que ha entrado en negociación con los procesos de globalización actuales.

La intención principal de este trabajo fue identificar de qué modo se representa lo masculino y lo femenino en la narrativa ofrecida por el video norteño tradicional. Para ello se buscó averiguar qué relación existe entre los actores sociales presentes en dichas representaciones, y determinar si en dichas imágenes prevalece una visión hegemónica de lo masculino sobre lo femenino que se justifique mediante exaltación de la tradición y cierto regionalismo.

Las teorías sobre las representaciones sociales presentadas por Abric (2001) revelan cuatro funciones sobre la forma en que éstas operan: las funciones del saber, las de identidad, las de orientación y las de justificación. Es posible identificar dichas funciones en los videos aquí analizados. Las funciones del saber relacionan a las imágenes del video norteño tradicional con el conocimiento popular implícito en la representación de lo masculino y lo femenino; definiendo roles sociales de acuerdo al orden establecido por valores tradicionalistas, mismos que promueven una conducta conservadora y confieren a lo masculino un rol activo y a lo femenino uno pasivo; por ejemplo, la iniciativa de contar la

historia parte siempre del narrador/masculino que canta el relato. La cuestión de identidad se presenta por un lado a través de los cánones del género, el estilo particular musical que establece las diferencias con otros tipos de música, y por otro, con rasgos de la cultura local que ofrecen un repertorio de imágenes y símbolos relacionados con lo norteamericano como el sombrero vaquero, el tipo de vestuario de los músicos, los espacios que sirven de escenario y los comportamientos de los personajes. En el caso de las identidades de género, el video ofrece imágenes que asocian a lo femenino con características donde se sitúa como el receptor al relato en unos casos como el video de Los Cardenales de Nuevo León o el de Los Traileros del Norte, o como el motivo del mismo, como es el caso del video de Homero Guerrero Jr. y sus KDT's. La visión masculina prevalece a través de la figura del narrador, quien establece un orden y una jerarquía. Los hombres son presentados con cabello corto, algunas veces con bigote o barba, rudos y fuertes, ostentando el poder económico; mientras que las mujeres tienen el cabello largo, un busto prominente y se presentan como seres frágiles que requieren protección. La caballerosidad es otra característica que se asocia con lo masculino, al mostrar gentileza y cortesía hacia lo femenino u otras masculinidades, como se observó en el video de Los Cardenales de Nuevo León.

Dichas características pueden llegar a operar como sistemas de orientación, brindando guías para la acción al conducir comportamientos y prácticas de los actores sociales, lo que podría sugerir cierto control social sobre las acciones para los espectadores, lo cual puede ser investigado posteriormente a través de métodos etnográficos, dado que este trabajo únicamente se centró en el discurso audiovisual de los videos norteamericanos. Finalmente, las funciones de justificación permiten perpetuar la diferenciación al explicar sus acciones y comportamientos en un contexto determinado, en el caso de los videos norteamericanos se

identificaron representaciones que exponían las motivaciones de los actores sociales masculinos y femeninos, describiendo procesos como el cortejo, donde el fin justifica los medios como en el caso de Don Chayo de Los Cardenales de Nuevo León; el desprecio, que presenta actos de violencia como algo justificable, como se observa al final en el video de Los Trailereros de Norte; y la supervivencia, donde se no se cuestiona la calidad moral del personaje que para librar una situación indecorosa y potencialmente peligrosa, hace uso de todos sus recursos, como en el video de Homero Guerrero Jr.

A pesar de la fragmentación en el discurso audiovisual, que presentó diversos niveles de realidad en intervalos, tanto de carácter narrativo como descriptivo, manifestándose a través de variaciones temporales y espaciales; fue posible identificar elementos constantes que manifiestan la reproducción de la ideología hegemónica en el discurso de los videos, que asocian a la representación de lo masculino con el ejercicio del poder. En los principales hallazgos es necesario resaltar primero que:

En los videos existe una tendencia a expresar lo masculino involucrando conceptos como fuerza, rudeza, sagacidad y violencia. Los personajes principales, líderes del grupo, cantantes y narradores, monopolizaron casi la totalidad de las enunciaciones, reservando para sí el poder definir la forma y el orden de la narración. Por ejemplo en el video de *¿Cómo te llamas Paloma?*, Don Chayo canta y actúa como personaje principal en la historia, él es el líder del grupo y sus iniciativas desencadenan una serie de acontecimientos que lo llevan a triunfar en su cometido. En el video de Los Trailereros del Norte, el personaje principal siente rencor y agresivamente recrimina al personaje femenino haberlo cambiado por otro, la historia que él canta transcurrió en un pasado anterior a los hechos de las imágenes, y en el presente. Su posición de mando se manifiesta cuando ordena que le

toquen esa canción en particular, misma que también canta con dedicatoria. Homero, en *Los Calzones de la Dama* cuenta su aventura con desenfado, su trasgresión a las reglas del matrimonio no son tan importantes como su sagacidad para escabullirse victoriosamente, aunque su inteligencia sea cuestionada, su hombría es exaltada. Al entrar en conflicto con otra masculinidad, su capacidad y astucia lo hacen vencedor, aunque tenga que correr demostrando cobardía.

Segundo, lo norteño como identidad regional es relacionado con la generosidad, la proactividad y los valores tradicionales. Las actitudes asumidas por los personajes masculinos de los videos mostraban solidaridad entre sí, ayudando al personaje principal o apoyándolo moralmente en la desgracia. También comparten un sentido de pertenencia por compartir elementos visuales distintivos como sombreros, botas o camisas vaqueras; estos objetos conforman un cliché de lo local, que también relaciona a lo masculino con espacios públicos para exaltar su vanidad y prestigio

En tercer lugar, lo femenino es representado a través de cualidades como la decencia, el apego al orden y la sutileza, funcionando como un opuesto ante lo masculino se vincula más con espacios privados. En un sentido negativo, lo femenino también es relacionado con debilidad y dependencia. La subordinación de lo femenino ante lo masculino no sólo radica en los roles que sus personajes representan, como posibles novias, esposas o amantes, sino también en su escasa participación dentro de la puesta en escena. A pesar de ser el motivo del canto y parte esencial del relato, sus actos visibles en los videos fueron muy limitados. Esta objetivación de lo femenino reduce las posibilidades expresivas de los personajes, al ser obligados a asumir estereotipos: por ejemplo Paloma, la mujer buena que es cándida e inocentemente seducida por un hombre de experiencia; o el personaje femenino del video

de los *Traileros del Norte*, que es descrito con desaprobación por el narrador, al final muestra su fragilidad llorando con un hematoma en el rostro, recibiendo castigo por su maldad; o por último, las mujeres que aparecen brevemente en el video de *Homero Guerrero Jr. y sus KDT's*, una es joven y traicionera, y la otra es mayor, descuidada y agresiva; ambas presentadas en contextos íntimos y privados y como personajes que dependen de lo masculino. La pasividad los personajes femeninos mostrados por los videos es definida por la falta de iniciativa para llevar a cabo las acciones, presentándose más como receptores de las mismas.

En cuarto lugar, es posible identificar una estructura estética/narrativa que establece códigos de conducta para lo masculino y lo femenino, sujetando a los personajes a comportamientos que concuerdan con la moral tradicional, donde lo masculino goza de mayor libertad, poder y autonomía, mientras lo femenino es dependiente y vulnerable. Por ejemplo en el video de Los Cardenales de Nuevo León, Paloma es virtualmente seducida por Don Chayo, quien explícitamente manifiesta su deseo de ser como el “gavilán”; o en el video de Los Traileros del Norte, donde el personaje femenino es juzgado y condenado a la desdicha por el vocalista/narrador; finalmente, en el video de Homero Guerrero Jr. y sus KDT's, ambas mujeres permanecen en lugares privados y sus acciones son reacciones ante situaciones generadas por las masculinidades. Esta estructura se reafirma por el hecho de que los personajes principales forman parte de un grupo, mientras que las mujeres aparecen solas y aisladas.

Por último, como hallazgo relevante de esta investigación, se encontró que los espacios presentes en los segmentos narrativos de los videos, son reconocibles como parte de la geografía local a pesar de no ser denominados explícitamente. Esto los convierte en

marcos de referencias para obtener un sentido de realidad. Así, el pueblo, la cantina o la cabaña en el campo son escenarios idóneos para que las acciones se desarrollen y construir el relato. Sus aspectos espaciales son construidos a partir de elementos reconocibles, sus funciones son explicadas mediante las acciones que en ellos se representan: por ejemplo, la plaza es un lugar para socializar como la iglesia o un restaurante; una recámara sirve para dormir y para tener relaciones íntimas, una cabaña es un lugar apartado, propicio para una aventura.

Desde esta perspectiva, el discurso audiovisual presentado por los videos norteños tradicionales se produce en la región noreste de México, sus estrategias enunciativas lo distinguen de otras formas de música popular por elementos formales, en ellos se privilegia una visión masculina de la realidad, al integrarse sus agrupaciones mayoritariamente por hombres-cantantes-músicos. La hombría ahí representada marca sus diferencias respecto a la feminidad, construyendo un discurso que cierne la frontera entre ambos sexos, y establece un tipo de relación ventajosa.

La constitución de los videos de música norteña tradicional utiliza componentes de una estética primordialmente *kitsch*, que se auxilia de lugares comunes y clichés para estructurar sus relatos y personajes. Su principal función es comunicativa, al no confrontar al *status quo* estético, como lo hacen las vanguardias cinematográficas o el video experimental, se utiliza el lenguaje audiovisual de manera convencional. La edificación de un repertorio de imágenes a partir de la Época de Oro del cine nacional genera un imaginario de lo norteño distintivo, cuyas particularidades lo separan de otras manifestaciones audiovisuales, aunque puede compartir elementos con otros videos de índole popular.

En cuanto a su discurso, lo norteño se erige como un *fundamentalismo*, que celebra y defiende la tradición, pero lejos de cerrarse a influencias y cambios, queda abierto para apropiaciones e influencias de otra índole sociocultural. Es decir, no se trata de un sistema cerrado que promulgue tener la verdad absoluta, sino que manifiesta susceptibilidad para modificaciones en el futuro debido a modas y contacto con otros tipos de música.

De acuerdo con Pedroza (2001) “la cultura no permanece estática e inmóvil, sino que se transforma activamente por la acción humana, la capacidad creativa y libre donde los individuos y los grupos se manifiestan en diferentes formas: unas reafirmando las normas, reglas y valores culturales; y otras transformándolos, reactualizándolos, resignificándolos” (P. 63). Lo norteño se establece como un núcleo móvil que se desplaza entre otras expresiones, conservando su originalidad a través de elementos inalterables que lo ligan con formas específicas. Como expresión cultural viva, su permanencia depende del éxito que tenga para mantenerse en el gusto de sus audiencias, y su habilidad para definirse como un icono regional institucional.

Por su parte, Lull (2001) anuncia que “la constante construcción de una ‘cultura dominante imaginada’ que de algún modo representa ‘quiénes somos’ es lo que mantiene a las naciones vivas y funcionando”. En este orden, “las imágenes dan forma a la memoria colectiva, en el largo y en el corto plazo, se convierten en recursos culturales que son interpretados y usados de maneras complejas” (Lull, 2001).

En este trabajo permite afirmar que las representaciones ofrecidas por los videos de música norteña tradicional presentan imágenes que producen un sentido hegemónico de una sociedad patriarcal en la que los hombres dominan a las mujeres, sin embargo, no es posible hacer generalizaciones o reducciones puesto que dichos discursos pueden

encontrarse espacios para la ambigüedad y lecturas alternativas. Se ha comprobado que en el discurso del video norteño existen ciertas inequidades en relación con la representación de lo masculino y lo femenino, donde lo primero obtiene una posición ventajosa del orden establecido, que lo coloca como el origen de la enunciación y poseedor del poder simbólico, al imponerse como figura de autoridad.

Al limitarse al estudio del discurso, las asignaturas pendientes para continuar con la investigación sobre la representación de las identidades regionales en medios audiovisuales, se adscriben a los estudios sobre el consumo y la percepción cognoscitiva por parte de las audiencias, para entender la forma en que los receptores se apropian de los mensajes que ofrecen los videos norteños. Aunque por otro lado, también sería conveniente extender este estudio sobre el discurso a otros estilos musicales, como la música popular interpretada por mujeres, el mariachi contemporáneo o las bandas sinaloenses o duranguenses.

ANEXOS

**Caso 1. ¿Cómo te llamas paloma? (2006). Los Cardenales de Nuevo León.
DISA. Escrita por Freddy Martínez.**

A) En esta sección se describen los elementos visuales presentes en las imágenes de este video.

a) A continuación se ofrece una aproximación a los personajes:

<i>Elementos visuales de la imagen</i>	Descripción	Funciones	Connotaciones
<i>Personaje 1</i> Don Chayo, cantante y narrador.	Hombre heterosexual aperlado, maduro (60) de compleción estándar, bigote sin canas, cejas pobladas, ojos pequeños y arrugas en el rostro.	Interprete, cantante y narrador.	Es la figura principal, quien narra la historia. Su deseo es conocer a “Paloma”.
<i>Vestuario</i>	<p><i>En el escenario 1 (casa):</i> Uniforme del grupo, saco negro con aplicaciones en piel, sombrero negro, anillos y esclavas, camisa blanca. Al igual que otros miembros del grupo.</p> <p><i>En el escenario 2 (iglesia):</i> Sombrero negro y camisa roja, anillos, pantalón negro de mezclilla.</p> <p><i>En el escenario 3 (plaza):</i> Camisa de cuadros color melón sobre fondo blanco. Sombrero negro, pantalón negro. Cinturón con hebilla grande y dorada.</p> <p><i>En el escenario 4 (restaurante):</i> Igual que en el escenario 3.</p>	<p>El uniforme relaciona al personaje con los otros músicos.</p> <p>Estos vestuarios cumplen con funciones tanto utilitarias, como protección del medio ambiente, así como ornamentales.</p>	<p>Es parte de un grupo, donde funge como líder por ser el cantante y la figura que más atención recibe de la cámara.</p> <p>Por el contexto este tipo de vestuario relaciona al personaje con actividades agropecuarias. Es una forma de vestir casual, pero representando las tradiciones de los pueblos.</p>
<i>Acciones</i>	<p><i>En el escenario 1 (casa):</i> Toca la guitarra que tiene la inscripción de su nombre, y canta sonriendo. Saludando.</p> <p><i>En el escenario 2 (iglesia):</i> Sale de la iglesia católica y se quita el sombrero para saludar a Paloma.</p> <p><i>En el escenario 3 (plaza):</i> Detiene a un par de niños, a quienes les da instrucciones para entregar un recado a Paloma. Sigue a Paloma en la plaza y la intercepta. La toma del brazo y la invita al escenario 4.</p> <p><i>En el escenario 4 (restaurante):</i></p>	<p>Cantar la canción y tocar la guitarra.</p> <p>Este primer saludo es la primera aproximación amable hacia Paloma. Coqueteo</p> <p>Estas acciones tienen como objetivo seducirla.</p>	<p>Lidera el grupo al ser quien recibe mayor atención de la cámara.</p> <p>Se trata de un hombre devoto que va a orar al templo católico.</p> <p>Pone en marcha sus tácticas de seducción empleando emisarios para llevar su mensaje.</p> <p>Se trata de un ritual de seducción amorosa.</p>

	Le ofrece una silla, llama al mesero y ordena. Charla y sonríe con ella.	Mostrar caballeridad y generosidad.	
--	--	-------------------------------------	--

<i>Elementos visuales de la imagen</i>	Descripción	Funciones	Connotaciones
<i>Personaje 2</i> mujer, Paloma.	Mujer aperlada joven (40), de complexión robusta, cabello castaño claro largo y liso.	Destinatario de la canción.	Es la única figura femenina, a quien se le dedica la canción. Se representa como un ser intelectual.
<i>Vestuario</i>	<i>En el escenario 2 (iglesia):</i> Blusa café oscuro de terciopelo, entallada, con ligero escote que muestra un collar café. <i>En el escenario 3 (plaza):</i> Blusa blanca, con holanes y falda clara con estampado de flores azul oscuro. Zapatos de tacón con correas. <i>En el escenario 4 (restaurante):</i> Igual que en el escenario 3.	Ofrecer protección contra el medio ambiente, y ornamentales.	Clase media/alta, un gusto tradicional, conservador. El cambio de vestuario entre estas escenas (2 y 3) supone el paso del tiempo.
<i>Acciones</i>	<i>En el escenario 2 (iglesia):</i> Entra a la iglesia católica y sonríe mientras recibe el saludo de Don Chayo. <i>En el escenario 3 (plaza):</i> Lee un libro sentada en una banca de la plaza del pueblo, recibe un recado de un par de niños, lo abre y lo lee, busca sin éxito a quien lo envió. Camina por la plaza hasta que la detiene Don Chayo, y se deja tomar del brazo para aceptar su invitación. <i>En el escenario 4 (restaurante):</i> Se sienta, Toma la taza de café. Charla y sonríe.	Denotar devoción religiosa y cierta coquetería. Mostrar interés en la lectura, así como curiosidad y agrado por la iniciativa de Don Chayo. Manifiesta su interés en Don Chayo al charlar con el y sonreír.	Es una mujer decente, que asiste a la iglesia para rezar. Es una mujer involucrada en labores intelectuales. Cede ante el galanteo de Don Chayo sin ofrecer resistencia, puesto que es de su agrado.

<i>Elementos visuales de la imagen</i>	Descripción	Funciones	Connotaciones
<i>Personajes secundarios:</i> Niños (2).	Dos niños en edad escolar, uno de alrededor de 10 y otro de 7 años. El menor con corte cazuela, aperlados, delgados.	Ser emisarios de Don Chayo para llevar un mensaje a Paloma.	Estas figuras ayudan a Don Chayo en su segunda aproximación a Paloma.
<i>Vestuario</i>	<i>En el escenario 3 (plaza):</i> Camisa blanca con aplicaciones y pantalón corto azul marino.	El uniforme relaciona a estos personajes entre sí.	Es el uniforme de una escuela. Son niños de diferentes edades y con rasgos similares, por lo que pueden ser hermanos.
<i>Acciones</i>	<i>En el escenario 3 (plaza):</i> Caminan y son interceptados por Don Chayo, quien les da instrucciones y un recado. Corren hacia Paloma y le entregan el mensaje, señalando hacia atrás.		Son niños obedientes, que respetan a la gente mayor.

<i>Elementos visuales de la imagen</i>	Descripción	Funciones	Connotaciones
<i>Personajes terciarios:</i> Músicos.	Hombres jóvenes y maduros de diferentes edades. Algunos tienen bigote, otros no.	Tocar instrumentos musicales. Acordeón, guitarra, batería, bajo.	Son figuras de soporte, que ilustran cómo se hace la música.
<i>Vestuario</i>	<i>En el escenario 1 (casa):</i> Uniforme del grupo, sombreros negros, camisas blancas y saco con aplicaciones de piel. Algunos ornamentos de oro como cadenas y anillos.	Ornamentales. El uniforme relaciona a estos personajes entre sí, generando una identidad como grupo.	Son parte de un grupo, donde tocan diversos instrumentos.
<i>Acciones</i>	<i>En el escenario 1 (casa):</i> Tocar diversos instrumentos musicales.	Acompañar a Don Chayo en su canto.	Como parte del grupo apoyan lo expresado por Don Chayo.

<i>Elementos visuales de la imagen</i>	Descripción	Funciones	Connotaciones
<i>Personaje terciario</i> Mesero.	Hombre joven, delgado. Cabello corto.	Tomar la orden	Es un empleado del restaurante cuya obligación es tomar la orden y servir a los clientes.
<i>Vestuario</i>	<i>En el escenario 3 (restaurante):</i> Camisa blanca y pantalón negro, corbata de moño.	El uniforme relaciona al empleado con su trabajo.	Es su trabajo, y se basa en el sueldo que recibe, más prestaciones, y las propinas.
<i>Acciones</i>	<i>En el escenario 3 (restaurante):</i> Tomar la orden.	Su función es ofrecer un servicio.	El contexto y su postura ante la mesa, así como su libreta, implican que se trata de un subordinado.

b) En esta sección se ofrece una descripción de los escenarios donde transcurren las acciones que aparecen en el video:

Escenario 1, la casa.

Se trata del interior de casa estilo mexicano con chimenea, de día. Existen diversos objetos como jarrones de Talavera, una estrella poliédrica de cristal con herrería y otras artesanías de cerámica que forman una cruz con flores. Las paredes son amarillo oscuro, y la chimenea está pintada de color naranja óxido. Existen nichos, puertas y ventanas estilo tradicional, con barrotes una y con cristales otra. Los muebles que aparecen desplazados en las esquinas son de madera oscura rústica. En esta escena también aparecen los instrumentos siendo ejecutados por los músicos, la batería, el acordeón, el bajo y la guitarra que trae la inscripción “Don Chayo”.

Escenario 2, la iglesia.

De día, es una iglesia color amarillo claro, con un estilo basado en la arquitectura vernácula de Nuevo León, dos campanarios y dos torres, pocos detalles. La puerta de la iglesia es de madera rojiza, con cuadros y dos hojas, una de las cuales permanece abierta; a cada lado hay una maceta grande con helechos. Tiene un atrio pequeño, con una puerta montada en una barda, hecha con barrotes metálicos, negros y círculos de herrería.

Escenario 3, la plaza.

De día exterior. La plaza de un pueblo del noreste, Villa de Santiago, con bancas hechas de bases de metal y tablas pintadas de rojo. En este lugar están sembrados diversos árboles y plantas regionales e introducidas, como pinos, palmeras, arbustos y césped verdes. Algunos troncos están parcialmente pintados con cal, para evitar las plagas. Aparecen arbotantes de herrería, una fuente pintada de azul de la cual brota agua. Andadores rectos y circulares, con bordes blancos. Alrededor de la plaza permanecen estacionados algunos vehículos, como un automóvil gris, uno negro y una pick-up roja.

Escenario 4, el restaurante.

El restaurante es un lugar interior, como la casa tradicional mexicana, las paredes son amarillas oscuras, sólo que con una cenefa de doble franja rojo óxido. Hay una mesa con dos manteles colocados uno sobre otro. El de mayor superficie es rosa mexicano, sobre él hay uno blanco más pequeño colocado en forma de rombo. Las sillas son de madera pintadas de color rosa mexicano con toques verdes, azules y morados, estilo tradicional mexicano. Hay un cuadro en la pared oscuro, con formas no muy precisas, y otros cuadros en otras paredes. Atrás aparece el cuarto de baño y un espejo pequeño. Sobre la mesa hay servilletas blancas de tela dobladas, y platos.

c) En seguida se presentan las secuencias que conforman el video a partir de los elementos antes descritos:

Secuencia 1, en la casa.

El grupo en formación con la chimenea a espaldas, de pie (excepto el baterista) dentro de la casa, la cámara se aproxima a Don Chayo quien se ubica al frente y saluda inclinando el cuerpo levemente mientras toca su guitarra.

Secuencia 2, en la iglesia.

En una toma abierta se ve la construcción de una iglesia católica, Don Chayo sale de la por la puerta principal y camina hacia el portón. Paloma sube al atrio y es vista por Don Chayo quien se quita el sombrero para saludar y sonreír, Paloma también sonríe y continúa su camino hacia el templo.

Secuencia 3, en la casa.

En un acercamiento Don Chayo comienza a cantar “¿Cómo te llamas Paloma?”. En otra toma se observa un detalle del acordeón siendo tocado, y en la siguiente otro detalle de la guitarra que toca Don Chayo, en su mano derecha se observa un prominente anillo de oro y una esclava.

Secuencia 4, en la plaza.

En la plaza, Paloma está sentada en una banca de tablonos rojos, con base de herrería. Sostiene un libro café grande entre sus manos y lee con las piernas cruzadas. El cambio de vestuario respecto a su aparición anterior indica que se trata de otro día.

Secuencia 5, en la casa.

En un acercamiento, Don Chayo canta.

Secuencia 6, en la plaza.

En otro acercamiento, ahora con un vestuario diferente, camisa color melón y sombrero negro, Don Chayo ve a Paloma y guarda un bolígrafo.

Secuencia 7, en la plaza.

Se observa el detalle de la guitarra de Don Chayo, con la inscripción de su nombre. En su mano izquierda se observa otro anillo prominente. La cámara sube hacia su rostro y canta.

Secuencia 8, en la plaza.

Don Chayo detiene a dos niños que caminan junto a él.

Secuencia 9, en la casa.

Don Chayo y quien hace la segunda voz, acordeonista, cantan en primer y segundo plano respectivamente.

Secuencia 10, en la plaza.

Don Chayo da instrucciones a los niños para que entreguen un mensaje a Paloma.

Secuencia 11, en la casa.

Don Chayo toca la guitarra en una toma de mitad de su cuerpo, sonriente.

Secuencia 12, en la plaza.

La cámara hace un paneo abierto de los niños que corren hacia la banca donde se encuentra leyendo Paloma. En otra toma le entregan el mensaje y señalan hacia atrás.

Secuencia 13, en la casa.

Aparece Don Chayo con otro miembro del grupo a sus espaldas. Ambos viendo hacia la cámara. Se observan en detalle los labios de Don Chayo cantar, la cámara se mueve hacia la derecha, donde se encuentra el acordeonista. Se observa una estrella poliédrica de artesanía y detalle del acordeón. Finalmente otro acercamiento de Don Chayo cantando.

Secuencia 14, en la plaza.

Paloma sentada en la plaza, abre el mensaje y se lee “¿Cómo te llamas Paloma?” Lo cierra y voltea hacia los lados buscando a quien le envía el mensaje.

Secuencia 15, en la casa.

Don Chayo canta en primer plano, a sus espaldas aparecen el acordeonista y un percusionista que tiene unas tumbas. Se observa a la batería, que es color vino con degradado, y el músico que la interpreta, la cámara gira alrededor de ellos. Don Chayo frente al percusionista.

Secuencia 16, en la plaza.

Paloma camina frente a la fuente y Don Chayo aparece por detrás. La sigue y la intercepta frente a una palmera. Ella sonrío y el la toma del brazo. Caminan juntos por la plaza hacia donde él la dirige.

Secuencia 17, en la casa.

Don Chayo sonriente con su guitarra, toca y canta delante de otros dos músicos. Nuevamente aparece el baterista.

Secuencia 18, en el restaurante.

Entran Don Chayo y Paloma, al restaurante que es un lugar interior del mismo color que la casa. Don Chayo jala una silla para que Paloma tome asiento, y espera a que ella se acomode en la mesa.

Secuencia 19, en la casa.

Se observa el nombre de Don Chayo en la guitarra. Acercamientos del rostro de Don Chayo que canta.

Secuencia 20, en el restaurante.

Don Chayo charla con Paloma y llama al mesero para ordenar.

Secuencia 21, en la casa.

Se observa a Don Chayo tocar su guitarra, y tras de él aparece el bajista.

Secuencia 22, en el restaurante.

Don Chayo ordena al mesero.

Secuencia 23, en la casa.

La cámara se desplaza de la guitarra al rostro de Don Chayo que canta, y se aleja.

Secuencia 24, en el restaurante.

Paloma se lleva las manos frente al rostro y ríe. Don Chayo también sonríe. Ambos tienen unas tazas blancas grandes de café o chocolate. Paloma toca con su mano el asa de su taza.

Secuencia 25, en la casa.

En un acercamiento, aparece la mitad del rostro de Don Chayo, y dos músicos atrás, el acordeonista y el percusionista de tumbas.

Secuencia 26, en el restaurante.

Paloma suelta carcajadas, y Don Chayo también ríe.

Secuencia 27, en la casa.

La cámara se desplaza dejando ver a los miembros del grupo, con Don Chayo al frente, quien se vuelve a inclinar para indicar que la canción terminó, sonriendo.

B) En la siguiente sección se analizan los elementos denotativos y connotativos del lenguaje, para crear el texto que acompaña las imágenes y secuencias descritas anteriormente:

¿Cómo te llamas paloma?
(2006)
Cardenales de Nuevo León

En esta canción se utiliza el lenguaje de forma metafórica. El lenguaje tiene una función poética, y se habla en segunda persona, dirigiendo el mensaje a la interlocutora. La intención del discurso es seducir a “la paloma” para que acompañe al emisor a una aventura amorosa.

<p style="text-align: center;">¿Cómo te llamas paloma? Qué bonitas son tus alas</p>	<p>La paloma utilizada como símbolo de feminidad. El referente es un ave que ha sido empleado en contextos religiosos y políticos, representando la inocencia y la pureza. El objeto de halagar en sentido figurado haciendo referencia a una parte del cuerpo del ave, es expresar su admiración. Se trata de una mujer porque dicha ave no podría contestar más allá de <i>cucurrucucú</i>, como se expresa en otras canciones mexicanas vernáculos que utilizan a las aves para hablar del amor usando a la naturaleza como alegoría.</p>
<p style="text-align: center;">Yo quiero volar contigo No importa por donde vayas</p>	<p>Manifiestar el deseo de acompañarla. Volar es una actividad exclusiva de aves, insectos y murciélagos, aunque algunos artefactos como aviones y globos pueden hacer volar al ser humano. Esta frase indica que sin importar el destino de ella, el emisor desea tener la aventura de experimentar el vuelo con ella. Aquí se expresa su libre albedrío para ir a donde ella desea.</p>
<p style="text-align: center;">¿Cómo te llamas paloma? Yo quisiera conocerte</p>	<p>Se reitera la pregunta sobre el nombre del ave, además se hace explícito el deseo de conocerla personalmente. El “Yo” se refiere al hombre cuya voz interpreta la canción.</p>
<p style="text-align: center;">Me enamoré de tus ojos Me moriría yo sin verte</p>	<p>Se explica el motivo por el cual la quiere conocer, y se nombra al amor. Los ojos es otra parte del cuerpo que es comúnmente referenciada para hablar de la belleza. El sentido de la vista adquiere particular importancia, cuando habla de las consecuencias de privarse de la imagen de la paloma, las cuales producirían la muerte del “yo”.</p>
<p style="text-align: center;">Quisiera ser como el gavilán Que vuela libre en el cielo azul.</p>	<p>El gavilán es un ave masculina de rapiña, que caza palomas para sobrevivir, y otras aves pequeñas. Otras referencias en la canción ranchera presentan a este animal como un ente agresivo e inteligente. El paisaje del cielo azul se utiliza para hablar de la libertad,</p>

	desechando las ataduras a la tierra y los compromisos.
Vente conmigo, paloma blanca Vente conmigo	Es una invitación a volar, a la aventura sexual. Se especifica el tipo de paloma de la que habla, una paloma blanca es una paloma de castilla, no la paloma de alas blancas que es endémica de la región noreste mexicana.
¿Cómo te llamas paloma? Yo quisiera conocerte	Nuevamente se reitera la petición por el nombre y se expresa el deseo de conocerla.
Me enamoré de tus ojos Me moriría yo sin verte	De nuevo se explica que es el enamoramiento la razón por la cual se atreve a preguntarle el nombre, y se chantajea al hablar de las consecuencias de un desaire.
Quisiera ser como el gavián Que vuela libre en el cielo azul	Expresa su condición viril, y su deseo de serlo aún más, equiparándose con un ave de rapiña, violento y astuto, para volar libre en un cielo sin tormentas que puedan amenazar el vuelo.
Vente conmigo, paloma blanca Vente conmigo	Se reitera la invitación a acompañarlo, a vivir una aventura donde él decide el destino. Pero ella decidirá si lo acompaña o no.

**Caso 2. Cuando arrastré mi orgullo (2005). Los Trailereros del Norte.
EMI. Escrita por Ramón Meléndez.**

A) En esta sección se describen los elementos visuales presentes en las imágenes.

a) A continuación se ofrece una aproximación a los personajes:

<i>Elementos visuales de la imagen</i>	Descripción	Funciones	Connotaciones
<i>Personaje 1</i> hombre dolido: cantante y narrador.	Hombre heterosexual blanco maduro (55), de compleción robusta, perilla sin canas, cejas pobladas y dentadura dorada.	Interprete, cantante y narrador.	Es la figura principal, quien narra la historia.
<i>Vestuario</i>	<i>En el escenario 1 (cantina):</i> Sombrero claro, camisa de cuadros pequeños gris oscuro, manga corta, pantalón de mezclilla oscuro. <i>En el escenario 2 (estudio):</i> Sombrero y camisa negros, cadena oscura, saco rojo, igual que otros miembros del grupo.	Ofrecer protección ante el medio ambiente y ornamentales. El uniforme relaciona al personaje con los otros músicos convirtiéndolo en parte de estos por asociación.	Clase media/alta, lo involucra con actividades agropecuarias. Es parte de un grupo, donde funge como líder por ser el cantante y la figura que más atención recibe de la cámara.
<i>Acciones</i>	<i>En el escenario 1 (cantina):</i> Sentado en una mesa, llama a los músicos y les da indicaciones. Charla con un amigo mientras se sirve de una botella en un vaso, bebe y fuma gesticulando de forma agresiva. Al final, brinda con su amigo. <i>En el escenario 2 (estudio):</i> Canta y gesticula, enfatizando sus palabras con comunicación no verbal.	Compartir su experiencia con el amigo, desahogar su coraje. Dedicar la canción a quien lo trató mal. Expresar el contenido de la canción.	Complicidad entre el hombre y su amigo. Amistad en la desgracia. Desdicha y coraje por haber sido despreciado. Odio y solidaridad. Reiterar el mensaje lingüístico.

<i>Elementos visuales de la imagen</i>	Descripción	Funciones	Connotaciones
<i>Personaje 2</i> mujer, ex-amante.	Mujer heterosexual blanca joven (30), de complexión esbelta, cabello negro largo con estilo <i>rastafari</i> .	Destinatario de la canción.	Es la única figura femenina, a quien se le dedica la canción. Se representa como un ser cariñoso y frágil.
<i>Vestuario</i>	<i>En el escenario 3 (casa o departamento):</i> Aretes, blusa rosa con rojo ajustada, pantalón de mezclilla. Desnuda en la cama.	Ofrecer protección ante el medio ambiente y ornamentales.	Clase media/alta, un gusto contemporáneo cosmopolita.
<i>Acciones</i>	<i>En el escenario 3 (casa o departamento):</i> Abraza al <i>Personaje 3</i> y sonríen. Duerme desnuda mientras abraza la almohada y sonríe. Discute con el <i>Personaje 3</i> , con quien lucha físicamente y cae. Se acomoda el cabello y deja ver un ojo morado. Llora.	Estas acciones tienen una función narrativa, donde la pareja pasa de la felicidad al conflicto.	El personaje es presentado como víctima de la violencia doméstica, al sufrir una golpiza por parte de su pareja actual.

<i>Elementos visuales de la imagen</i>	Descripción	Funciones	Connotaciones
<i>Personaje 3</i> el otro, amigo: segunda voz.	Hombre heterosexual moreno joven (38), de complexión estándar, bigote negro.	El nuevo amante y segunda voz.	Es la figura antagonista, quien ahora convive con la mujer. Pero también es amigo del personaje principal.
<i>Vestuario</i>	<i>En el escenario 1 (cantina):</i> Sombrero gris, camisa de manga larga blanca, pantalón negro. Cadena de oro. <i>En el escenario 2 (estudio):</i> Sombrero y camisa negros, saco rojo, igual que otros miembros del grupo. <i>En el escenario 3 (casa o departamento):</i> Camisa blanca y pantalón negro. Camisa de cuadros negros y sombrero. Camisa blanca y sombrero gris, cadena de oro.	Ofrecer protección ante el medio ambiente y ornamentales. El uniforme relaciona al personaje con los otros músicos convirtiéndolo en parte de estos por asociación.	Clase media/alta, lo involucra con actividades agropecuarias. Es parte de un grupo, donde funge como segunda voz e interviene solamente en los coros.

<i>Acciones</i>	<p><i>En el escenario 1 (cantina):</i> Sentado en una mesa, acompaña al <i>Personaje 1</i>. Al final brinda con él, levantando un vaso con bebida alcohólica.</p> <p><i>En el escenario 2 (estudio):</i> Canta en los coros, sin gesticular demasiado.</p> <p><i>En el escenario 3 (casa o departamento):</i> Sentado en la cama, recibe el abrazo del <i>Personaje 2</i>, y sonrín. Mientras duerme le acaricia el rostro y el hombro. Tienen una discusión donde se jalonea con la mujer y la arroja al suelo.</p>	<p>Lo escucha, permanece sentado y al final da muestras de solidaridad.</p> <p>Expresar el contenido de la canción.</p> <p>Al ser el nuevo amante de la mujer, es una especie de tutor, quien ahora tiene una relación sentimental con ella.</p>	<p>Complicidad entre el hombre y su amigo. Solidaridad en la desgracia.</p> <p>Reiterar el mensaje lingüístico.</p> <p>Este personaje es el victimario, quién ejerce la violencia doméstica.</p>
-----------------	--	--	--

<i>Elementos visuales de la imagen</i>	Descripción	Funciones	Connotaciones
<p><i>Personajes secundarios</i> Músicos de de cantina (4). Músicos en estudio (4).</p>	<p>Hombres jóvenes y maduros de diferentes edades. Algunos tienen bigote, otros no.</p>	<p>Tocar instrumentos musicales. Acordeón, bajo, tarola y guitarra.</p>	<p>Son figuras de soporte, que ayudan a crear la atmósfera de la cantina y del estudio.</p>
<p><i>Vestuario</i></p>	<p><i>En el escenario 1 (cantina):</i> Sombreros, pantalones y camisas vaqueras.</p> <p><i>En el escenario 2 (estudio):</i> Sombrero y camisa negros, saco rojo.</p>	<p>Ofrecer protección ante el medio ambiente y ornamentales.</p> <p>El uniforme relaciona a estos personajes entre sí, generando una identidad como grupo.</p>	<p>Son subordinados que llevan a cabo una función estética como proveer música por dinero.</p> <p>Son parte de un grupo, donde tocan diversos instrumentos. Acordeón, bajo, tarola y guitarra.</p>
<p><i>Acciones</i></p>	<p><i>En el escenario 1 (cantina):</i> Entran en escena atendiendo el llamado del <i>Personaje 1</i> quien les da instrucciones.</p>	<p>Tocar instrumentos para recibir dinero.</p>	<p>Cumplir con un trabajo, tocar en bares y cantinas para obtener ingresos a consta de</p>

	<i>En el escenario 2 (estudio):</i> Tocan los instrumentos musicales, de pie.	Expresar el contenido de la canción mediante música.	quienes les soliciten canciones. Como parte del grupo apoyan lo dicho por el <i>Personaje 1</i> .
--	--	--	--

b) En esta sección se ofrece una descripción de los escenarios donde transcurren las acciones que aparecen en el video:

Escenario 1, la cantina.

El fondo es oscuro, por lo cual no se aprecian las paredes, existe una sola mesa donde están sentados el *personaje 1*, de frente, y el *personaje 3*, cuya identidad permanece oculta hasta el final de la canción, apareciendo de espaldas. Un cenicero de cristal transparente sobre la mesa es acompañado por una botella azul de algún licor y dos frascos de plástico con agua. Dos sillas acolchonadas de piel negra y molduras metálicas se encuentran frente a frente en la mesa. Los músicos entran con instrumentos: un chelo, una tarola, un acordeón y una guitarra. En este escenario predomina la oscuridad, y luz cenital sobre la mesa.

Escenario 2, el estudio.

El fondo es negro, el piso es gris aunque casi no se aprecia. Se presentan diversas condiciones de iluminación, desde detalles presentados a contraluz o con escasa luz que genera contrastes, o bien, presentando al grupo como en un estudio fotográfico. No existen otros elementos salvo el grupo y sus instrumentos: Acordeón, tarola, guitarra y bajo.

Escenario 3, la casa o departamento.

El fondo es claro, es visible que las paredes son blancas. Un efecto visual que reduce los colores a blanco y negro y deja ciertos elementos coloreados, enfatiza la luminosidad de

este lugar. Aparece un florero con aves del paraíso, así como una cama, una almohada y sábanas blancas.

c) En seguida se presentan las secuencias que conforman el video a partir de los elementos antes descritos:

Secuencia 1, en la cantina.

El personaje 1, sentado con su amigo no identificado (personaje 3) llama a los músicos, se escucha ruido de gente charlando en un lugar con eco. Agita su cigarro en el cenicero de la mesa y da indicaciones a los músicos, quienes comienzan a tocar.

Secuencia 2, en el estudio.

Aparece el personaje 1 como el cantante y el personaje 3, como segunda voz en primer plano, mientras la cámara hace un alejamiento. Vestidos de uniforme rojo y negro.

Secuencia 3, en la cantina.

El personaje 1 levanta su cigarro para fumar.

Secuencia 4, en el estudio.

Aparecen instrumentos siendo portados por los músicos, sin que aparezcan sus rostros, acordeón, guitarra, tarola, bajo. El personaje 1, comienza a cantar: “Traigo tanto odio en mi pecho...”

Secuencia 5, en la cantina.

El personaje 1 gesticula apretando los dientes y cerrando los puños frente a su pecho, mientras los agita.

Secuencia 6, en el departamento o casa.

El personaje 2 (mujer) camina aproximándose al personaje 3, sube a la cama donde este permanece sentado, y lo abraza por la espalda. El personaje 3 voltea y ambos sonríen.

Secuencia 7, en el estudio.

El personaje 1, como cantante, es acompañado por los músicos interpreta la canción.

Secuencia 8, en la cantina.

El personaje 1 charla con su amigo, el personaje 3.

Secuencia 9, en la casa o departamento.

El personaje 2, aparentemente desnuda y cubierta por sábanas blancas, duerme y sonríe mientras abraza una almohada.

Secuencia 10, en el estudio.

Se presenta una toma cerrada del acordeón, y se hace un acercamiento a la cara del cantante, personaje 1.

Secuencia 11, en la cantina.

El personaje 1, sentado en su mesa, junta las manos como en una oración, agitándolas y luego señala hacia atrás, mientras continúa hablando con su amigo.

Secuencia 12, en el estudio.

El personaje 1 canta: "...donde más le duele a un hombre" y el músico que toca la tarola eleva un brazo con las baquetas y se señala tres veces el pecho a la altura del corazón.

Secuencia 13, en la casa o departamento.

El personaje 3 acaricia cabello de la mujer (personaje 2), quien permanece dormida.

Secuencia 14, en la cantina.

El personaje 1 se muestra un acercamiento de su cara a través del sombrero y el hombro de su amigo (personaje 3), y continúa charlando acaloradamente.

Secuencia 15, en la casa o departamento.

El personaje 3 toca el rostro y el hombro de la mujer (personaje 2), quien sigue dormida.

Secuencia 16, en el estudio.

Aparecen los músicos, los personajes 1 y 2, cantan como primera y segunda voz.

Secuencia 17, en la cantina.

El personaje 1 levanta la botella azul de licor para servirse en un vaso.

Secuencia 18, en el estudio.

En un acercamiento, los personajes 1 y 2, cantan como primera y segunda voz. Aparece el acordeón.

Secuencia 19, en la casa o departamento.

El personaje 3 se acerca al personaje 2, y discuten. La cámara se agita. El personaje 3 toma al 2 del brazo y se jalonean. El personaje 3 arroja al personaje 2 al suelo y se queda contemplándole.

Secuencia 20, en la cantina.

El personaje 1 ingiere la bebida amarilla de su vaso, acompañado de su amigo (personaje 3).

Secuencia 21, en el estudio.

El personaje 1 canta: "...ni siquiera a los talones" y voltea hacia el piso.

Secuencia 22, en la cantina.

El personaje 1 charla con su amigo.

Secuencia 23, en el estudio.

El personaje 1 canta, y aparece un acercamiento del bajo.

Secuencia 24, en la casa o departamento.

La mujer (personaje 2) aparece sola, se levanta el pelo del rostro y se aprecia un gran hematoma en el rostro.

Secuencia 25, en el estudio.

En un acercamiento, los personajes 1 y 2, cantan como primera y segunda voz.

Secuencia 26, en la casa o departamento.

La mujer incrementa la intensidad de su llanto, frente al florero con aves del paraíso.

Secuencia 27, en la cantina.

El personaje 1, gesticula.

Secuencia 28, en la casa o departamento.

La mujer (personaje 2) solloza, y deja de llorar, mirando a la cámara.

Secuencia 29, en la cantina.

La cámara gira alrededor de los personajes 1 y 3, mientras estos alzan sus vasos para brindar. Se descubre que el amigo sentado en la cantina es el personaje 3.

Secuencia 30, en el estudio.

Aparece el grupo en uniforme rojo, y la cámara se aleja.

B) En la siguiente sección se analizan los elementos denotativos y connotativos del lenguaje, para crear el texto que acompaña las imágenes y secuencias descritas anteriormente:

Cuando arrastré mi orgullo
(2005)
Los Trailereros del Norte

Esta canción es un reclamo y una respuesta justificante de la negativa, ante una petición de perdón. El emisor dirige el mensaje a su ex-pareja para justificar su presente actitud, aunque no se define si dicha pareja es mujer u hombre, las imágenes del video presentan a una mujer. El lenguaje es utilizado de manera poética y expresiva para hablar de una relación sentimental con conflictos.

<p>Traigo tanto odio en mi pecho Que hasta yo me desconozco</p>	<p>El emisor se refiere a sus sentimientos actuales. El pecho es usado como un símbolo para hablar de su ser, el lugar del cuerpo donde residen el alma y el</p>
--	--

	corazón. La presencia inusual de tal odio lo sorprende, llevándolo a desconocerse a sí mismo, como si fuera otra persona. Habla en presente, ubicando el momento de la enunciación.
Y es que jamás en la vida Yo había sido rencoroso	En esta frase se refiere a su ser pasado, argumentando que el rencor no formaba parte de su existencia y admitiendo implícitamente lo que ahora siente. El rencor es un sentimiento negativo que opera como reacción ante otras acciones que lo afectan.
Pero es tanto tu cinismo Al pedir que te perdone	Define el comportamiento de ella como cínico, que no siente vergüenza; emitiendo un juicio sobre su petición de perdón. Por primera vez se refiere a la causa del rencor y del odio para justificarlos.
Que hasta siento que te burlas Cada que me lo propones	Una reflexión sobre esta petición para explicar su odio. Al hablar de “cada” implica que ella ha ejecutado la acción de disculparse reiterativamente.
Si me dijiste en mi cara En distintas ocasiones	La intención es presentar evidencia a través de los actos verbales que su ex-pareja ejecutó. Hace referencia al pasado, donde tuvo diversos encuentros verbales y ella personalmente le dijo algo. Al hablar de su cara se refiere a su rostro, especificando su presencia en dichos encuentros. Como testigo de dichas enunciaciones el argumento que ofrece pretende constatar la verdad de los actos.
Que yo a él no le llegaba Ni si quiera a los talones	En su enunciación, ella ha hecho una comparación entre el emisor y el Otro. En esta comparación se refiere a los talones del Otro como lo más bajo de su cuerpo, menoscabando al emisor. Esto se entiende como un insulto a su integridad, donde el Otro ocupa un lugar que connotativamente es superior, y el emisor es ubicado en un sitio inferior, a nivel del piso. Es patente la escala de valores donde el cuerpo es utilizado simbólicamente.
Si sabes que pisoteaste Y que enlodaste mi nombre	Se refiere al conocimiento de su ex pareja, quien lo hizo víctima de la humillación. Según el emisor, esta es la razón por la cual debería sentir vergüenza. Nuevamente el piso es utilizado de forma negativa, y el lodo es símbolo de perjurio al relacionarse con manchas y suciedad. El nombre del emisor es sinónimo de su honor.
Porque tú supiste darme Donde más le duele a un hombre	Otra vez se refiere al conocimiento de ella, pero aquí como una habilidad. El acto de dar es tomado como un ataque, que produce dolor, evidenciando la vulnerabilidad del género masculino.
Si cuando arrastré mi orgullo Te rogué que te quedaras	El piso es presentado otra vez para referirse en sentido figurado a la acción de perder su autoestima. La frase se refiere al pasado, cuando el emisor se humilló por solicitar no ser abandonado. Recreando una escena inversa a la que se presenta ahora, que el tiene el poder de decir no. “Si” es un condicional que funciona para presentar el argumento total de negativa.
Me dijiste pobre iluso Y te reíste en mi cara	En esa escena, ella respondió que no, calificando al emisor de manera despectiva. El insulto del

	desprecio se acentúa por el acto de la burla. Otra vez se refiere a su cara para presentarse como testigo de la acción.
Hoy qué me importa si sufres Si me extrañas, si me quieres	El emisor expresa su falta de interés en la suerte de su ex-pareja, describiendo los argumentos que presenta para pedir perdón como sufrimiento, nostalgia y amor. Desechando sus argumentos para pedir perdón, pues para él ya no tiene valor.
Esta vez me vale madre Si estás viva o si te mueres	“Valer madre” reitera su respuesta negativa y desinterés. Implica que en otro tiempo le importó, por lo que se sugiere cierto paternalismo. La indiferencia es sesgada con cierta repugnancia, y el rencor que ha explicado hace que se vuelva un insulto, y una oportunidad para vengarse.

**Caso 3. Los calzones de la Dama (2002). Homero Guerrero Jr. y sus KDTs.
DISA. Escrita por Manuel Eduardo Toscano.**

A) En esta sección se describen los elementos visuales presentes en las imágenes.

a) A continuación se ofrece una aproximación a los personajes:

<i>Elementos visuales de la imagen</i>	Descripción	Funciones	Connotaciones
<i>Personaje 1</i> Don Homero, cantante y narrador.	Hombre heterosexual moreno, joven (40) de complexión robusta, con sobrepeso, sin bigote ni barba, cejas delgadas, ojos grades y mejillas prominentes.	Interprete, cantante y narrador.	Es la figura principal, quien narra la historia. Es el protagonista de la aventura.
<i>Vestuario</i>	<p><i>En el escenario 1 (cabaña del patrón):</i> Aparece desnudo con una cadena de oro, se viste con una camisa café, un pantalón café de un tono más oscuro, botas café y sombrero claro-blanco.</p> <p><i>En el escenario 2 (bosque):</i> Uniforme del grupo, de cuero negro con aplicaciones blancas en forma de calavera, sombrero negro, playera negra, pantalón negro, y cadena de oro. Al igual que otros miembros del grupo, sólo que estos usan camisas de vestir blancas y sombrero blanco.</p> <p><i>En el escenario 3 (jardín):</i> Igual que como sale vestido del escenario 1.</p> <p><i>En el escenario 4 (residencia de Homero):</i> Igual que en los escenarios 1 y 3, solo que ahí se desviste.</p>	<p>Utilitarias, así como ornamentales y narrativas.</p> <p>El uniforme relaciona al personaje con los otros músicos.</p> <p>Utilitarias, así como ornamentales y narrativas.</p>	<p>Al estar desnudo y acompañado, esto lo involucra en actos sexuales. El vestuario que usa es una forma tradicional norteña, y lo relaciona con el campo.</p> <p>Es parte de un grupo, donde funge como líder por ser el cantante y la figura que más atención recibe de la cámara.</p>
<i>Acciones</i>	<p><i>En el escenario 1 (cabaña del patrón):</i> Besa a la dama, recibe la advertencia del chaperón y se viste rápidamente. Huye saltando por la ventana corriendo.</p> <p><i>En el escenario 2 (bosque):</i> Toca la guitarra, ve a la cámara y canta.</p>	<p>Estas escenas cumplen una función narrativa.</p> <p>Cantar la canción y tocar la guitarra.</p>	<p>Homero es un seductor que ha conquistado a la mujer de otro hombre.</p> <p>Imprimir con sus gestos cierta picardía al relato.</p>

	<p><i>En el escenario 3 (jardín):</i> Corre bajo el fuego del patrón y sufre la persecución de los perros.</p> <p><i>En el escenario 4 (residencia de Homero):</i> Entra sigilosamente a su casa, sube las escaleras, besa a su mujer, se desviste. Huye de ella bajando las escaleras mientras ella le arroja objetos.</p>	<p>Narrativa, ilustrativa.</p> <p>Narrativa e ilustrativa.</p>	<p>Salvar su vida ante el peligro.</p> <p>Al ser puesto en evidencia por su torpeza, el hombre huye para salvar su integridad. Comete infidelidad, por lo cual es culpable.</p>
--	---	--	---

<i>Elementos visuales de la imagen</i>	Descripción	Funciones	Connotaciones
<i>Personaje 2</i> mujer, Dama.	Mujer aperlada joven (30), de complexión esbelta, cabello castaño claro largo y liso. Casi no se ve su rostro.	Esa la mujer del patrón.	Figura femenina que participa en la narración, pero no es la destinataria del relato.
<i>Vestuario</i>	<p><i>En el escenario 1 (cabaña del patrón):</i> Desnuda, usa aretes. Se cubre con unas sábanas.</p>	Esta ausencia de vestido cumple la función de compartir intimidad.	<p>La desnudez se relaciona con una situación íntima.</p> <p>Las sábanas son usadas como protección al ser descubierta su infidelidad.</p>
<i>Acciones</i>	<p><i>En el escenario 2 (cabaña del patrón):</i> Abraza a Homero, de quien recibe besos. Cuando entra el patrón se oculta el pecho con una sábana, y tras el chaperón.</p>	La función del personaje es ser motivo de conflicto entre Homero y el patrón.	Al mostrar afecto a otro hombre, la Dama comete una infidelidad, por lo cual es culpable.

<i>Elementos visuales de la imagen</i>	Descripción	Funciones	Connotaciones
<i>Personaje 3: Chaperón.</i>	Hombre homosexual (40), obeso. Cabello largo quebrado, negro. Marcas de acné, papada.	Es protector de la Dama, subordinado del patrón.	Es un traidor porque solapa las infidelidades de la Dama con Homero. Debe su lealtad al Patrón.
<i>Vestuario</i>	<i>En el escenario 1 (cabaña del patrón):</i> Camisa negra con botones blancos, chamarra rockera y tiene un espejo de mujer y una brocha de maquillaje.	Este vestuario es utilitario, protege del frío, y ornamental.	Este vestuario lo desliga de las cuestiones agropecuarias y lo relaciona con lo urbano.
<i>Acciones</i>	<i>En el escenario 1 (cabaña del patrón):</i> Se maquilla mirándose en un espejo ornamentado, descubre que llega el patrón y da aviso a Homero. Protege a la Dama con su cuerpo de la ira del Patrón, y recrimina al perro por ser un delator.	Este personaje ayuda a Homero a escapar, avisándole oportunamente de la llegada del patrón.	Subordinado, que obedece a los intereses de otras masculinidades. Es visto con desconfianza, por permitir la traición. Angustiado y nervioso.

<i>Elementos visuales de la imagen</i>	Descripción	Funciones	Connotaciones
<i>Personaje 4: Patrón.</i>	Hombre maduro (50), complexión robusta. Marcas de acné. Moreno claro, cabello oscuro.	Descubre la traición de su mujer. También es el acordeonista del grupo.	Es un hombre mayor, rudo y peligroso. A su servicio se encuentran el chaperón y los matones, así como los perros.
<i>Vestuario</i>	<i>En el escenario 3 (jardín de casa):</i> Sombrero negro con tira dorada, camisa negra y saco de cuero. Pantalón de mezclilla claro, deslavado. Pistola. <i>En escenario 2 (bosque):</i> Uniforme del grupo, camisa blanca, saco de cuero negro con aplicaciones. Sombrero blanco. <i>En el escenario 1 (cabaña del patrón):</i> igual que en el escenario 3.	Ornamentales y utilitarios. Generar una identidad como grupo. Utilitarios.	Su ropa y sus propiedades lo relacionan con el mundo agropecuario, pero también con el crimen organizado.
<i>Acciones</i>	<i>En el escenario 3 (jardín de cabaña):</i> Se baja de la camioneta pick-up y pide a los muchachos que lo esperen. <i>En el escenario 2 (bosque):</i> Toca el acordeón, atrás de Homero.	Arreglar algunos asuntos. Narrativa. Cobrar venganza	Es un hombre poderoso y peligroso.

	<i>En el escenario 1 (cabaña del patrón):</i> Entra por la puerta, reclama a la Dama, se asoma por la ventana y dispara.	de la traición de su mujer y Homero.	Al confirmar sus sospechas, se desata su ira, manifestándose en enojo y violencia.
--	---	--------------------------------------	--

<i>Elementos visuales de la imagen</i>	Descripción	Funciones	Connotaciones
<i>Personaje 5: Vieja.</i>	Mujer joven (35), robusta. Cabello pelirrojo, recogido, liso.	Es la mujer que sufre la infidelidad de Homero, su legítima esposa.	Es una mujer acaudalada, que puede dormir la siesta. Su reacción ante la traición de Homero es violenta.
<i>Vestuario</i>	<i>En el escenario 4 (residencia de Homero):</i> Camisón o bata celeste oscuro.	Estas prendas se relacionan con la intimidad, su comodidad para dormir son su virtud.	Este vestuario se relaciona con el tiempo de ocio. La placidez de dormir entre almohadas y descansar.
<i>Acciones</i>	<i>En el escenario 4 (residencia de Homero):</i> Duerme y ronca. Despierta cuando Homero llega y lo y motiva para tener relaciones sexuales besándolo y abrazándolo. Cuando se desnuda Homero, ella se sorprende y comienza a atacarlo.	Estas acciones se relacionan con la vida conyugal. La mujer pide a su marido respuesta, pero se encuentra una sorpresa desagradable.	La mujer, que es la legítima esposa, se enfurece al encontrar evidencias de la infidelidad de Homero, y descarga su enojo con violencia.

<i>Elementos visuales de la imagen</i>	Descripción	Funciones	Connotaciones
<i>Personajes secundarios: Matones (5).</i>	Hombres jóvenes, delgados. Cabello corto, bigotes.	Proteger y obedecer al patrón, quién es su jefe.	Son empleados subordinados. Su trabajo es violento, por lo cual portan armas de fuego.
<i>Vestuario</i>	<i>En el escenario 3 (jardín de cabaña):</i> Camisas vaqueras de cuadros, camisas tipo Polo, sin sombrero, pantalones de mezclilla oscuros y cintos llamativos.	Esta ropa se asocia con el trabajo. Sus accesorios los convierte en pistoleros, guardias o chóferes.	Es su trabajo, y se basa en el sueldo que reciben, más prestaciones. Su labor es proteger los intereses del patrón.

<i>Acciones</i>	<i>En el escenario 3 (jardín de cabaña):</i> Bajan de las camionetas, con pistolas y rifles de alto poder. Obedecen las órdenes del patrón.	Su función es ofrecer un servicio de chóferes y guardaespaldas.	Al ser guardias o pistoleros, tienen el poder de matar a quien el patrón indique.
-----------------	--	---	---

<i>Elementos visuales de la imagen</i>	Descripción	Funciones	Connotaciones
<i>Personajes secundarios:</i> Músicos.	Hombres de diversas edades, algunos con bigote, otros sin él. Tocan diferentes instrumentos, atrás de Homero.	Ilustrar la música que se escucha con sus instrumentos.	Forman un grupo con una identidad particular.
<i>Vestuario</i>	<i>En el escenario 2 (bosque):</i> Uniforme del grupo, de cuero negro con aplicaciones blancas en forma de calavera, sombrero blanco, camisa de vestir blanca y pantalón negro.	El uniforme relaciona a los miembros del grupo entre sí.	Forman parte del grupo al estar vestidos casi igual.
<i>Acciones</i>	<i>En el escenario 2 (bosque):</i> Tocan diversos instrumentos, acordeón, bajo y percusiones.	Su función es tocar instrumentos para representar la música.	Recrean la música en un lugar abierto. Dan soporte al relato que narra Homero.

<i>Elementos visuales de la imagen</i>	Descripción	Funciones	Connotaciones
<i>Personajes secundarios:</i> Perros. (2)	Animales maduros, <i>Bull Terry</i> . Corpulentos, con dientes puntiagudos y bocas grande. Son café oscuro	Protección a la casa y los intereses del patrón.	Son animales propiedad de la cabaña del patrón.
<i>Vestuario</i>	<i>En el escenario 3 (jardín de cabaña):</i> Desnudos.	Estar desnudos es su naturaleza.	Esta condición no implica nada, salvo que están ahí para proteger.
<i>Acciones</i>	<i>En el escenario 3 (jardín de cabaña):</i> Delatar a Homero quien huye por el jardín. Perseguirlo para hacerle daño.	Su función es proteger la casa y los intereses del patrón. Narrativa.	Estas acciones los asocian con el concepto de perro guardián.

b) En esta sección se ofrece una descripción de los escenarios donde transcurren las acciones que aparecen en el video:

Escenario 1, la cabaña del patrón.

De día, este lugar es una cabaña de madera ubicada en un terreno con vegetación abundante. Las paredes externas son corteza de pino. Las paredes internas son tablones de madera, el techo está inclinado y sus ventanas son rectangulares sin rejas. Bajo la ventana frontal se encuentra una cama matrimonial con sábanas blancas donde Homero y la Dama se besan. Opuesto a ellos está una pared color verde azulado con una puerta, por donde entran el Chaperón y el Patrón. La entrada de la cabaña es un recibidor con puerta con tela de mosquitero.

Escenario 2, el bosque.

El bosque es un sitio con árboles regionales como mezquites y fresnos, así como un árbol de banano. Da la impresión de estar en un lugar aislado pues no se manifiesta la presencia de vehículos o casas. Los instrumentos son cargados por los músicos, excepto la batería que esta a ras del piso.

Escenario 3, el jardín de la cabaña.

Este lugar conforma un paisaje integrado por una variedad joven de arbustos y árboles frutales, cuyos troncos están pintados con cal, se posan sembrados en agujeros en el césped. También aparecen carrizos en el camino por el que llegan las camionetas pick-ups del patrón.

Escenario 4, la residencia de Homero.

Es una casa estilo contemporáneo. La entrada es una puerta con arco, cubierta por un espejo de la misma forma. Las paredes son blancas, y el piso es de cerámica beige estampada de mármol, con guardapolvos de madera café oscura. En la escalera hay un

cuadro café abstracto. Se aprecian columnas y múltiples espejos, así como adornos tales como floreros y flores. La recámara es un lugar grande, con ventanas del tamaño de puertas y cortinas de dos telas, blancas y café oscuro. También se encuentran floreros y adornos, como unos huevos de avestruz dorados minimalistas. La mujer de Homero duerme en una cama con cojines de rayas, con dos tonalidades de café oscuro. La cobija tiene las mismas características. Hay otros cojines con otros patrones, y se alcanza a ver una televisión de pantalla plana.

c) En seguida se presentan las secuencias que conforman el video a partir de los elementos antes descritos:

Secuencia 1, en el jardín de la cabaña..

Aparece la cabaña, rodeada por árboles como toma de ubicación. Hay unos árboles frutales jóvenes, sembrados en un jardín cubierto principalmente por pasto verde.

Secuencia 2, en la cabaña del patrón.

Homero y la Dama, aparecen desnudos acariciándose. Él la abraza sosteniéndola, mientras le da besos, ella se apoya un poco en su cuello que tiene una cadena de oro. No es posible observar el rostro de la Dama.

Secuencia 3, en el jardín de la cabaña.

Por el camino de terrecería, llegan dos camionetas pick-up Ford, una negra y una roja atrás, de doble cabina. Limpias y con faros de niebla, vidrios polarizados.

Secuencia 4, en la cabaña del patrón.

El Chaperón parado al lado de la puerta, por la que se observa llegar la camioneta, se maquilla con una brocha mientras se contempla en un espejo redondo ornamentado.

Detiene su actividad para voltear hacia afuera, se lleva la mano derecha a la boca y exclama: “¡En la madre, el patrón!”.

Secuencia 5, en el jardín de la cabaña.

De la camioneta roja se baja un matón con bigote vestido de camisa gris tipo Polo con un arma de grueso calibre. La cámara hace un paneo, y del otro lado se baja otro individuo con otra arma, usando con una camisa color ocre. De la camioneta negra se baja otro señor, vestido con camisa de cuadros grandes blancos y negros, y se enfunda una pistola con ornamentos en el cinto del pantalón. El Patrón se baja del frente de la camioneta negra y da instrucciones a sus asistentes.

Secuencia 6, en la cabaña del patrón.

En una toma más abierta se observa la ventana sobre la cama, y a Homero y la Dama en la misma situación.

Secuencia 7, en el bosque.

Homero de frente con su guitarra negra, vestido como miembro del grupo canta. Atrás de él, viendo también hacia la cámara está el acordeonista, que hace el papel del Patrón. Ambos cantan, se cambia la toma, y el acordeonista que apareció primero a la derecha, aparece a la izquierda.

Secuencia 8, en la cabaña del patrón.

El patrón entra a la casa y pregunta por el Chaperón.

Secuencia 9, en el bosque

Homero canta viendo a la cámara.

Secuencia 10, en la cabaña del patrón.

El Chaperón entra por la puerta verde azulado y le avisa a Homero que el Patrón acaba de llegar, recomendándole huir.

Secuencia 11, en el bosque.

Homero de frente con su guitarra negra, vestido como miembro del grupo canta. Atrás de él, viendo también hacia la cámara está el acordeonista. Ambos cantan.

Secuencia 12, en la cabaña del patrón..

Homero se viste apresuradamente frente a la ventana, mientras la Dama se recoge el pelo apaciblemente.

Secuencia 13, en el bosque.

Homero canta, al frente, y tras de él está el acordeonista, ahora a la derecha.

Secuencia 14, en el jardín de la cabaña.

Homero salta por la ventana y comienza a correr. El Chaperón por la ventana se asoma y le avisa que olvidó su pistola.

Secuencia 15, en la cabaña del patrón.

El Patrón entra por la misma puerta que entro el Chaperón, le dice a la Dama que así la quería encontrar, a manera de reclamo. Pregunta que con quién estaba, y el Chaperón responde que con nadie, y salta sobre ella, protegiéndola. Ella se cubre el rostro en su espalda. Un perro hace ruido en la ventana, y el Chaperón le recrimina.

Secuencia 16, en el jardín de la cabaña.

El Patrón se asoma por la ventana con una pistola, y comienza a disparar. Le pregunta a Homero la razón por la que corre. Homero corriendo con la camisa abierta, le responde que no puede volar. Voltea hacia atrás y lo siguen los perros bravos Bull Terry. Se divide la imagen en tres cuadros, presentando a Homero huyendo de los perros.

Secuencia 17, en el bosque.

Homero canta, al frente, y tras de él está el acordeonista, ahora a la izquierda. En otra toma se observa al baterista. Y en otra más a Homero solo al lado del tronco de un árbol.

Secuencia 18, en el jardín de la cabaña.

Homero es perseguido por los perros. La cámara hace una di solvencia hacia detalles del rostro de los perros corriendo.

Secuencia 19, en el bosque.

Aparece el acordeonista solo delante de diversos árboles. Homero tocando la guitarra al lado del árbol de banano.

Secuencia 20, en la residencia de Homero.

Se escuchan ronquidos, la cámara baja y está la mujer de Homero dormida, con una mano relajada sobre los cojines a la altura de su rostro, y la otra sobre el estomago. Su bata deja ver un pronunciado escote. Homero abre la puerta del recibidor sigilosamente, cierra la puerta y se quita el sombrero. Comienza a ascender por las escaleras y hace un comentario.

Secuencia 21, en el bosque.

Se observa el detalle de la guitarra de Homero mientras la toca. El baterista sonríe.

Secuencia 22, en la residencia de Homero.

Homero llega y se sienta en la cama para quitarse las botas. Aparece su mujer por la espalda y sonríe, le ayuda a quitarse la camisa.

Secuencia 23, en el bosque.

Homero y el acordeonista cantan a primera y segunda voz. En otra toma aparece un acercamiento del rostro de Homero cantando, cargado hacia la izquierda. Y de nuevo la toma con el acordeonista atrás.

Secuencia 24, en el jardín de la cabaña.

Un flash back de los perros corriendo en cámara lenta.

Secuencia 25, en el bosque.

Homero tocando la guitarra, con el acordeonista del lado izquierdo. Un acercamiento de su rostro cantando, sobre el fondo verde.

Secuencia 26, en la residencia de Homero.

Homero detiene a su mujer para aproximarse a su rostro y besarla, primero en el cuello y luego en la mejilla.

Secuencia 27, en el bosque.

Homero canta “Ay que sorpresa compadre”, donde se refiere al interlocutor o quien escucha la canción, acompañado con su guitarra.

Secuencia 28, en la residencia.

Homero frente a su mujer, de espaldas a la cámara, aunque su dorso se refleja en el espejo, se quita la camisa. Su mujer sonríe complaciente y lo observa, hasta que se baja los pantalones, entonces el rostro de la mujer cambia, se abren sus ojos y su boca y comienza a arrojarle los cojines.

Secuencia 29, en el bosque.

Homero canta con su guitarra al lado del banano.

Secuencia 30, en la residencia de Homero.

Homero baja por las escaleras medio vestido, con las botas en la mano y la camisa abierta, mientras su mujer le arroja cojines, él ríe nerviosamente.

Secuencia 31, en el bosque.

Aparece un acercamiento del bajista, quien contiene la risa. Homero y el acordeonista, del lado izquierdo. El rostro de Homero, sonriendo. Un detalle de las cuerdas de su guitarra. Y el video concluye con una toma abierta donde aparece Homero, el acordeonista y el baterista.

B) En la siguiente sección se analizan los elementos denotativos y connotativos del lenguaje, para crear el texto que acompaña las imágenes y secuencias descritas anteriormente:

Los calzones de la Dama
(2002)
Homero Guerrero Jr. y sus KDTs

Este es un relato que se busca contar una anécdota de un hombre que engaña a su mujer con otra, y es sorprendido por el marido de esta. Al regresar a su casa su esposa descubre que le fue infiel por una equivocación. La inserción de diálogos en el video, desarticulan la sincronía entre el relato cantado y el visual.

<i>Chaperón:</i> En la madre, ¡el patrón! <i>El patrón:</i> Esperen muchachos, voy a arreglar un asunto.	El Chaperón expresa sorpresa por la llegada del Patrón, puesto que la dama se encuentra cometiendo una infidelidad. El patrón da instrucciones a sus subordinados, los matones. Es una figura de autoridad y poder que habla con voz gruesa.
Estábamos en la cama La dama y su servidor	El cantante describe la acción respecto al pasado, donde ocurre la aventura que narra en el relato. Se refiere a la cama, que es un lugar íntimo donde se desarrolla la acción sexual. Al definirse como servidor, asume con amabilidad y respeto a su interlocutor, como alguien a quien le puede ofrecer un servicio.
Cuando tocaron la puerta Y una voz dijo mi amor	Otra descripción del lugar donde se encontraba, que es un lugar cerrado. La puerta es funge como tránsito entre ese lugar y el exterior. El sonido es capaz de traspasar dichos límites y la voz dice “mi amor”, aunque no se determina aún de quien se trata en el relato hablado, en el visual se entiende que es el Patrón.
Ábreme la puerta mi alma	Una orden que indica que también indica que la puerta está cerrada. Tanto “mi amor” como “mi alma” son términos afectivos para referirse a la Dama.
<i>El patrón:</i> ¿Dónde estará este mendigo maricón, hombre?	Esta pregunta del patrón se pregunta por el Chaperón, que es su subordinado y no se encuentra donde debería estar .
Soy tu marido y señor	Esta frase identifica al personaje que en el relato cantado se encuentra tocando la puerta. Al decir que es el marido implica que esta casado, y señor, se relaciona con el lenguaje feudal, como el amo o dueño.
<i>Chaperón:</i> ¡Sálvese Don Homero! Ahí viene el patrón, ¡córrale, córrale!	Implica que Homero está en peligro, y el Chaperón se preocupa por que salve su vida al advertirle que viene el

	Patrón, y sugerirle correr.
Me agarró la temblorina De la cabeza a los pies	En el relato cantado, ante el descubrimiento de que tras la puerta se encuentra el marido, señala su reacción. La “temblorina” es un padecimiento descrito como una serie de agitaciones, que connota nerviosismo. Al hablar de su cuerpo, se refiere a este completamente mencionando partes de él. El hecho de “agarrarlo” implica que comienza a suceder en ese momento del pasado, como reacción.
Y me vestí como pude Con la camisa al revés	Describe sus acciones, a pesar de su padecimiento físico, se viste presurosamente. Dada la situación se coloca la camisa al revés, es decir, en sentido inverso. Estas descripciones hablan de un hombre asustado.
Cuando brinqué la ventana	Describe la forma en que huye de la habitación donde se encontraba en la cama. Estas acciones físicas implican su habilidad para salvar su vida.
<i>Chaperón:</i> ¡Don Homero, se le olvidó su pelona! <i>Patrón:</i> Así te quería encontrar, ¿con quién estás mondriga? <i>Chaperón:</i> Con nadie, patrón, con nadie. Se lo juro que con nadie, no la vaya a matar...	Por “pelona” se refiere a la pistola en el video. También puede ser parte de un albur. La frase del patrón implica que ya sospechaba de su mujer. “Mondrigo” es un insulto que se refiere a su calidad humana, pero en lugar de responder ella, responde el Chaperón, quien asume una actitud protectora. Su suplica hace evidente el poder del patrón para matar.
<i>Perro:</i> (gruñidos). <i>Chaperón:</i> ¡Perro delator! <i>Patrón:</i> ¿Por qué corres? <i>Homero:</i> ¡Porque volar no puedo!	La acusación hacia el animal, es como una recriminación por poner en evidencia a Homero. El patrón se asoma por la ventana para disparar, su pregunta es irónica, puesto que está disparando. La respuesta de Homero, trivializa la situación, convirtiendo el acto en una travesura, y la aventura en un juego.
Supe lo que era correr	Esta frase habla del conocimiento y del miedo. El que canta, que es Homero, al saltar por la ventana aprende a correr, como si en el pasado nunca hubiera corrido.
Mientras brincaba la cerca Todavía pude escuchar	Otra descripción del lugar donde se encuentra, que tiene una cerca. Esto lo relaciona con una casa con un patio. Al hablar del sonido, señala que aún puede escuchar lo que se dice en la recámara donde se encontraba.
Hija de tu pinche madre Hoy me las vas a pagar	Este es un insulto clásico que profiere el patrón a su mujer infiel refiriéndose a su madre. El “hoy” denota el tiempo en que sucede el relato, y se infiere que no es la primera vez que una situación así se presenta, aunque otras veces había salido libre. También funciona como amenaza.
Como alma que lleva el diablo Yo ni voltiaba pa’trás	El emisor hace un paralelismo entre su ser, en ese momento del relato, y la velocidad. El alma que lleva al diablo es una referencia bíblica de cuando Jesús expulsó a los demonios y los transfirió a los cerdos, que corrieron veloces hacia un barranco. El no “voltiar”, la forma en que es dicho se refiere a los usos del lenguaje en el norte del país, hace evidente que su temor es tan grande que ni desea perder tiempo en curiosear que está pasando en la recámara. Podría ser otra referencia a la Biblia, la historia de la mujer de Lot, que se convierte en sal.
<i>Esposa:</i> (Ronquidos) <i>Homero:</i> Ojala que lo que este oyendo este bajado...	Los ronquidos indican que la mujer duerme, aunque eso no aparece en el relato cantado. El sonido hace difícil entender lo que Homero balbucea mientras sube las escaleras.

Por fin llegue hasta mi casa Y a la recamara entré	El emisor habla de otro lugar, al que llega. Su casa, su hogar, un lugar seguro. El “por fin” implica las dificultades a las que fue sometido. Entrar a la recámara implica aproximarse hacia el lugar más íntimo de la casa.
Mi mujer me preguntaba ¿Por qué sudado te ves?	Entra en el relato otro personaje, su mujer, o la legítima esposa. Quien le cuestiona la razón por la que suda. Esto describe la apariencia del estado en que se encuentra el emisor en ese momento del relato. Este cuestionamiento responde a un extrañamiento por parte de su mujer.
Es que me venían siguiendo Los perros de doña Inés	La respuesta es una mentira. Introduce a otro personaje que no había aparecido, Doña Inés. Sin embargo, hace referencia a sus perros para justificar su sudoración nerviosa, producto de la temblorina y de correr.
Después de pasado el susto Mi vieja me dijo así	Indica un momento de tranquilidad y relajación, al encontrarse en la recámara de su casa, un lugar seguro. En esta atmósfera pacífica, señala que su mujer le habla
Mira papito de mi alma Hoy me tendrás que cumplir	Su mujer se refiere a él como “papito”, lo cual denota cierto paternalismo. La expresión “de mi alma” implica un afecto profundo. “Hoy” nuevamente se refiere al momento en que sucede el relato. El hecho de cumplir involucra las obligaciones maritales de él. Esta frase es una petición y una amenaza.
Ay qué sorpresa, compadre Cuando encuerado me vi	En esta frase se indica quien es el interlocutor que escucha el relato. Un compadre es un amigo con el que adquiere cierto parentesco a través de rituales religiosos. Pero también puede ser una forma de llamar a un compañero de borrachera. Menciona que se sorprende cuando se quita la ropa, es decir que se disponía a “cumplir” con sus obligaciones maritales, pero algo inesperado ocurrió.
Se me doblaron las piernas Se me quitaron las ganas	En esta parte describe su reacción. El que se le doblen las piernas denota que pierde el equilibrio, que la sorpresa lo desestabiliza. El que se le quiten las ganas indica la pérdida de su apetito sexual.
Se me secó la garganta Se me hizo la piel de rana	El que se le seque la garganta indica que la adrenalina corre por su cuerpo, y deja de salivar, quizá por miedo o por vergüenza. La piel de rana es una referencia a un anfibio cuya piel es delgada y brillante, además de resbalosa y frágil. Esta analogía implica que el terror se vuelve a cernir sobre su existencia.
Y es que en las prisas me puse Los calzones de la dama.	Esta es la explicación de en que consistió la sorpresa. La prisa lo hizo cometer una equivocación en el momento en que se vistió. Este hecho es una evidencia de su infidelidad y la razón por la cual ahora corre peligro, pero en su matrimonio.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abric, J. C. (2001). *Prácticas sociales y representaciones*. México: Ediciones Coyoacán.
- Adorno, T. y Horkheimer, M. (1988). *Industria cultural: Iluminismo como mistificación de masas*. En *Dialéctica del Iluminismo*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Appadurai, A. (1990). *Disjuncture and difference in the global cultural economy*. En *Public Culture*, Vol. 2. No. 2.
- Ayala Duarte, A. (2004). *Breve historia gráfica de la música en Monterrey*. Monterrey: Fondo Estatal para la Cultura y las Artes de Nuevo León.
- Balász, B. (1999). *The Close-up*. En Braudy, L. y Cohen, M. (Eds.) *Film theory and criticism*. (pp. 304-311). Nueva York: Oxford University Press.
- Barthes, R. (1995). *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- Bartsch, R.; Burnett, T.; Diller, T.R. y Rankin-Williams, E. (2000). *Gender Representation in Television Commercials: Updating an Update*. En *Sex Roles, a journal of research*. Volumen 43, Números 9-10 / Noviembre 2000. (Pp. 735-743). Holanda: Springer.
- Cervantes Márquez, A. (2004). *La salsa como fenómeno social de identidad cultural*. Tesis Licenciatura. Ciencias de la Comunicación. Departamento de Ciencias de la Comunicación, Escuela de Ciencias Sociales: UDLA.
- Connell, R.W. (2001). *The social organization of masculinity*. En Withehead, S. M. y Barrett, F. J. (Eds.). *The masculinities reader*. Reino Unido: Polity Press.
- De Gori, E. (2005). *Notas sociológicas sobre la cumbia villera. Lecturas del drama social urbano*. En *Convergencia, revista de ciencias sociales*, Año 12 Núm. 38 / mayo-agosto 2005. (pp. 353-372). Toluca: UAEM. Disponible en: <http://www.uaemex.mx/webvirtual/wwwconver/htdocs/>
- De la Torre, R. (1995). *Los hijos de la luz. Discurso, identidad y poder en La Luz del Mundo*. México: ITESO.
- De León, A. (1982). *La comunidad tejana, 1836-1900*. México: Fondo de Cultura Económica.
- De Saussure, F. (1985). *Curso de lingüística general*. México: Editorial Artemisa.

Erazo, V. (2006). Panorama de la observación crítica de los medios de comunicación en América Latina: visión global y local, perspectiva de género y participación ciudadana. Santiago: OXFAM. Disponible en:

http://alainet.org/mujeres/show_textmuj_es.php3?key=11844

Frith, S. (1998). *Performing rites. On the value of popular music*. Cambridge: Harvard University Press.

García Canclini, N. (1996). *Culturas híbridas, estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo.

García Canclini, N. (2000). De la multiculturalidad a la ciudadanía global. En Blanco Figueroa, F. (Ed.) *Cultura y globalización*. Colima: Universidad de Colima.

García León, A. (2006). Representación de la mujer en la revista VOGUE. *Global Media Journal*. Volumen 3, Número 5, Primavera 2006. Monterrey: ITESM. Disponible en: http://gmje.mty.itesm.mx/garcia_alina.htm

Garza, L.M. (2006). *Raíces de la Música Regional de Nuevo León*. Monterrey: CONARTE.

Giddens, A. (2000). *Un mundo desbocado. Los efectos de la globalización en nuestros días*. Madrid: Taurus.

Giesler, M. y Polhmann, M. (2003). The social form of Napster, cultivating the paradox of consumer emancipation. En *Advances in Consumer Research*, Punam Anand Keller and Dennis W. Rook (eds.), Provo, UT: Association for Consumer Research, vol. 30. Disponible en: <http://www.napsterresearch.com/pdf/NapsterParadGieslerPohlmann.pdf>

Grossberg, L. (1997). Cultural studies, modern logics and theories of globalisation. En McRobbie, A. (Ed.). *Back to reality? Social experience and cultural studies*. (Pp. 7-35) Nueva York: Manchester University Press.

Hall, S. (1996). Introduction. Who needs 'Identity'? En Hall, S. y du Gay, P. (Eds.) *Questions of Cultural Identity*. Londres: SAGE Publications.

Hernández Gutiérrez, J. A. (2002). *Cultura local y música popular: Una aproximación teórico-metodológica a la construcción de identidades juveniles en Monterrey*. Tesis para obtener el grado de Maestría en Ciencias con especialidad en Comunicación. Monterrey: ITESM.

Hesmondhalgh, D. (1999) Indie: The institutional politics and aesthetics of a popular music genre. En *Cultural Studies* 13 (Pp. 34-61). Londres: Routledge.

Jäger, S. (2003). Discurso y conocimiento: aspectos teóricos y metodológicos de la crítica del discurso y de análisis de dispositivos. En Wodak, R. y Meyer, M. (Comp.) *Métodos de análisis crítico del discurso* (Pp. 61-100). Barcelona: Gedisa.

- Jakobson, R. y Halle, M. (1956). *Fundamentals of language*. La Haya: Mouton & Co.
- Jakobson, R. (1985). Closing statement: linguistic and poetics. En Innis, R. (Ed.). *Semiotics: An introductory anthology*. (Pp. 147-175). Bloomington: Indiana University Press.
- Jodelet, D. (2000). Les représentations sociales dans les champs de la culture. En *Information sur les sciences sociales* 41, 1 (Pp. 111-133). Londres: SAGE.
- Lara, E. (2003). *Y otros también del gobierno...* Objetivación que sobre el gobierno mexicano se produce en la lírica de los Narcocorridos. Un acercamiento desde la Teoría de las Representaciones Sociales. Artículo en proceso de publicación.
- Lauer, D. y Pentak, S. (2002). *Design Basics*. Toronto: Wadsworth.
- Lizarazo Arias, D. (1998). *La reconstrucción del significado*. México: Addison Wesley Longman.
- Lull, J. (1992). Popular music and communication. En Lull, J. (Ed.). *Popular music and communication*. (Pp. 1-32). Londres: SAGE Publications.
- Lull, J. (2001). Supercultra para la era de la comunicación. Disponible en: <http://members.aol.com/jameslull/espanol.html>
- Lash, S. y Urry, J. (1998). *Economías de signos y espacios. Sobre el capitalismo de la posorganización*. Buenos Aires: Amorrortu editores.
- Mattelart, A. (2003). *Historia de la sociedad de la información*. Barcelona: Paidós.
- Mattelart, M. (1982). *Mujeres e industrias culturales*. Barcelona: Anagrama.
- Morris, N. (2002). The myth of unadulterated culture meets the threat of imported media. En *Media, Culture & Society* 24(2). Londres: SAGE Publications.
- Murphy, P.D. y Rodríguez, C. (2006). Between Macondo and McWorld. Communication and cultural studies in Latin America. Introduction. En *Global Media and Communication*, 2, 3. (Pp. 267-277). Londres: SAGE Publications.
- Negus, K. (1997). *Popular music in theory*. Londres: Wesleyan University Press.
- Nöth, W. (2005). La auto-referencia en los medios. En Espinosa Vera, P. (Ed.) *Semiótica de los massmedia: Discurso de la comunicación visual.*, 67-87. Monterrey: Universidad Autónoma de Nuevo León.
- Olvera, J.J. (1998). *Colombianos en Monterrey. Génesis y prácticas de un gusto musical y su papel en la construcción de la identidad*. Tesis para obtener el grado de Maestría en Metodología de la Ciencia. Monterrey: UANL.

Pedroza, G. (2001). Globalización y cultura: un nuevo espacio para las identidades sociales. En *Diálogos de la comunicación*, 61. (Pp. 56-66). Disponible en: <http://www.felafacs.org/files/6.G.Pedroza.pdf>

Pedroza, G. (2004). La radio comercial en Monterrey. Apuntes para caracterizar una región. En Russi Alzaga, B. (Ed.) *Anuario de Investigación de la Comunicación*. México: CONEICC.

Peña, M. (1996). Música fronteriza/Border music. En *Aztlán: A Journal of Chicano Studies*, vol. 21, nos. 1-2. (Pp. 191-225). UCLA Chicano Studies Research Center. Disponible en <http://www.lib.utexas.edu/benson/border/pena/index.html>

Pickering, M. y Keigthley, E. (2006). The modalities of nostalgia. En *Current Sociology*, 54, 6. (Pp. 919-941). Londres: SAGE Publications.

Reguillo, R. (1998). De la pasión metodológica o de la (paradójica) posibilidad de la investigación. En Mejía Arauz, R. y Sandoval, S.A. (Coords.) *Tras las vetas de la investigación cualitativa. Perspectivas y acercamientos desde la práctica*. Guadalajara: ITESO.

Rodríguez Rodríguez, D. (1996). *Industria y cultura musical : la cultura en los procesos de producción y difusión de música popular para mercados transnacionales*. Tesis para obtener el grado de Maestría en Ciencias con especialidad en Comunicación. Monterrey: ITESM.

Rothenbuhler, E.W. y McCourt, T. (1992). Commercial radio and popular music. En Lull, J. (Ed.). *Popular music and communication*. (Pp. 101-115). Londres: SAGE Publications.

Schwichtenberg, C. (1992). Music Video. The popular pleasures of visual music. En Lull, J. (Ed.). *Popular music and communication*. (Pp. 116-133). Londres: SAGE Publications.

Sonesson, G. (2005). La imagen y su doble. Para ser publicado en DeSignis. Disponible en <http://www.arthist.lu.se/kultsem/pdf/ImagenDoble.pdf>

Simonett, H. (2002). La cultura popular y la narcocultura: los nuevos patrones de una música regional mexicana. Actas del IV Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular. Disponible en: <http://www.hist.puc.cl/iaspm/mexico/articulos/Simonett.pdf>

Sinclair, J. (2000). *Televisión: comunicación global y regionalización*. Barcelona: Gedisa.

Thompson, J. (1998). *Ideología y cultura moderna*. México: Universidad Autónoma Metropolitana.

Valenzuela Arce, J.M. (1998), *Nuestros piensos. Culturas populares en la frontera México-Estados Unidos*, México: Dirección General de Culturas Populares-CONACULTA.

Wagner, W. (1994). Field of research and socio-genesis of social representations: a discussion of criteria and diagnosis. En *Social Science Information* 33, 2 (Pp. 199-228). Londres: SAGE.

Wodak, R. y Meyer, M. (2003). *Métodos de análisis crítico del discurso*. Barcelona: Gedisa.