

- Giménez, G. (2003). La investigación cultural en México. Una aproximación. En J. A. Valenzuela (coord.). *Los estudios culturales en México*. México: Biblioteca Mexicana, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes y FCE.
- Ianni, O. (2000). *Enigmas de la modernidad-mundo*. México: Siglo XXI Editores.
- Lezama, J. L. (2002). *Teoría social, espacio y ciudad*. México: El Colegio de México.
- Lynch, K. (2004). *La imagen de la ciudad*. Barcelona, España: GG Reprints.
- Muñoz Molina, A. (2005). *Ventanas de Manhattan*. España: Seix Barral.
- Ortiz, R. (2005). *Mundialización: saberes y creencias*. Barcelona, España: Gedisa.
- Reguillo, R. (2005). Ciudades y violencia. Un mapa contra los diagnósticos fatales. En R. Reguillo & A. Marcial Godoy (eds.). *Ciudades translocales. Espacios, flujos, representación*. México: ITESO-SSRC.
- Silva, A. (1992). *Imaginarios urbanos. Bogotá y Sao Paulo: Cultura y comunicación urbana en América Latina*. Colombia: Tercer Mundo.
- Valenzuela Arce, J. M. (2003). Persistencia y cambio de las culturas populares. En J. M. Valenzuela Arce (coord.). *Los estudios culturales en México*. México: Biblioteca Mexicana, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes y FCE.

Sentido y expresión en la música regional del noroeste: el caso de Valentín Elizalde

*Tanius Karam Cárdenas**

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE LA CIUDAD DE MÉXICO

Al "Vale, Gallo de Oro" (1979-2006)
y a Cristina, por quien lo conocí.

Este trabajo tiene como objetivo general desarrollar un punto de vista socio-cultural y semio-discursivo de la música regional en el noroeste mexicano y de manera particular la interpretada por Valentín Elizalde. Mostramos en primer lugar algunos aspectos para definir el fenómeno de la música de banda socio-culturalmente; hacemos algunas observaciones a los elementos más distintos de la materialidad sonora: el timbre de la banda y la propia voz de Elizalde. En la segunda parte señalamos dos mecanismos en la construcción de Elizalde como enunciador-actante, uno a partir del análisis realizado en las portadas de sus discos y el otro en las formas presentación del sí-mismo (enunciador) a través de una canción representativa que intitula uno de sus discos. Finalmente, definimos uno de los funcionamientos semio-discursivo dentro los muchos que supondría un análisis más detallado de esta práctica cultural.

Palabras claves: *Semiótica, práctica cultural, discurso, música regional, comunicación musical, interacción.*

*Doctor en Ciencias de la Información por la Universidad Complutense de Madrid. Es profesor e investigador en la Academia de Comunicación de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México desde 2002. Recientemente (marzo 2007) fue nombrado Coordinador del Colegio de Humanidades y Ciencias Sociales de la misma Universidad. Sus correos electrónicos son: tanius@yahoo.com o tanius@hotmail.com

This paper aims to study a socio-cultural point of view and semio-discursive about northwestern musical expression, mainly Valentín Elizalde who is a regional singer. Firstly, we define the band music as a socio-cultural phenomenon. We make some observations about the band specific sound and the features Elizalde voice. Secondly we underline some construction mechanism from Elizalde as semiotic agent, one about the analysis of CD's front and self presentation through one of his most popular song which also titled one of his CD's. Finally we define one of its semio-discourses functioning within many others.

Key Words: *Semiotics, discourse, regional musical, musical communication, interaction.*

PRESENTACIÓN Y JUSTIFICACIÓN

El 25 de noviembre de 2006 la noticia nos asaltó a varios de una manera fulminante y veloz. Se esparció la noticia, que parecía tomada de alguna canción con relato de violencia, sobre la muerte al salir de un concierto que había dado el cantante de música regional (llamada *gruperá*¹) el sonorensesinaloense Valentín Elizalde, conocido como el “Gallo de oro”. El primer dato que llamó la atención es la relación inversa entre su juventud (27 años) con la rapidez con la que había llegado a un grado razonable de popularidad, sobre todo en ciertas regiones en el norte del país, lo cual se vio confirmado por las reacciones y la manifestación que generó el traslado de su féretro por Sonora hasta Guasave (Sinaloa) a donde había vivido su infancia, y la multitudinaria reproducción periodística lo mismo de su trágica muerte, su traslado, reacciones e investigaciones judiciales y su continuación en distintos resúmenes sobre su vida e influencia. Lo que en los primeros meses del 2007 lo llevó a ser líder de ventas.

Este trabajo tiene como objetivo general reconocer algunos mecanismos semio-discursivos en la música regional interpretada por Valentín Elizalde.²

¹ De hecho algunos diarios califican a Elizalde como cantante de “música gruperá”, lo que supone una interpretación al agruparlo dentro de una clase y estilo de música. Él mismo, en una entrevista hecha al canal de música *Bandamax*, se ubica como cantante de música regional —con lo que estamos de acuerdo—.

² La discografía, hemos podido recopilar (por el título de los discos): *Regresan los mafiosos* (1999), *Traición Federal* (2000), *17 éxitos en honor a mi padre* (2001), *Y se parece a ti* (2002), *Mi satisfacción* (2003), *En Vivo* (2003), *Corridos entre amigos* (2003), *La playa* (2004), *Volveré a amar* (2004), *Soy así* (2005), *En Vivo. Vol. II* (2005), *Vencedor* (2006), *20 éxitos* (2006), *Lobo Domesticado* (2007).

Nos movemos en una perspectiva de la creación musical como fenómeno comunicativo, donde para comprenderlo tenemos necesariamente que relacionar los subsistemas de la producción, la expresión y la interpretación de un tipo de música, en este caso, que ha sido históricamente considerada por el *establishment* académico (y musical) como marginal e incluso de “mal gusto”. ¿Qué de la música cantada por Elizalde es sinónimo de conservación dentro de un mercado?, ¿qué de elementos son aglutinadores y favorecen la cohesión social y la actualización de representaciones o rasgos socio-identitarios?, ¿podemos hallar algo en la expresión sonora de la música de banda elementos disruptivos o de resistencia? No podemos desprendernos de la manera como Elizalde en tanto enunciador de una comunicación musical, condensa en su práctica varios *planos semióticos*: un tipo de sonoridad, de puesta en escena visual y de interpretación (como se ve en los videos y en los conciertos); Elizalde mediante su interpretación vincula estructuras musicales y un discurso lingüístico (la letra) a un conjunto de canciones que forma un tejido hecho de diversos planos.³ Su voz se mueve de manera muy desigual en bolero o la cumbia, en el corrido o la canción ranchera. Creemos que la expresión más relevante es la propia de arraigo local (tambora⁴, banda, norteño, chirrines⁵), pero ésta no es algo estable porque la *banda* como fenómeno cultural se adapta y transforma, se mueve en géneros que originalmente no le eran propios y hace mezclas, unas mejor realizadas que otras.

El trabajo cuenta con tres partes: en la primera introducimos al fenómeno de la música de banda, desde una dimensión más socio-cultural y dentro de éste, hacemos algunas observaciones a los elementos distintivos de la materialidad sonora: la banda y la propia voz de Elizalde, que tanto nos llamó la atención

³ Haciendo una símil a la semiótica informacional de Eco (1968, pp. 270-273) en *La estructura ausente*, realiza una extensión al estudio de los códigos visuales, se refiere a varios tipos de códigos (perceptivos, de reconocimiento, de transmisión, tonales, icónicos, iconográficos, del gusto y la sensibilidad, retóricos y estilísticos) que llamamos *niveles*, algunos de los cuales pueden ser pertinentes para este nivel descriptivo (que no propiamente semiótico) para el análisis de ese conjunto de códigos que operan en la comunicación musical.

⁴ Por principio la “tambora” es un instrumento de percusión. También se usa el término “tambora”, por extensión, para designar a una agrupación musical que utiliza tuba chica (charcheta), tarolas, tuba grande, trombón, trompeta y clarinete. El nombre “tambora” como tal se usa en otros ritmos y países para designar instrumentos.

⁵ Nombre con el que se designa a una agrupación para amenizar fiestas. Puede ser lo mismo el grupo norteño que un trío, grupos con guitarras, etcétera. Se asocia coloquialmente a la fiesta con cervezas principalmente.

desde que lo conocimos. Más que propiamente semiótico, hacemos una descripción muy general. En la segunda parte, en un nivel más amplio, señalamos dos mecanismos en la construcción de Elizalde como enunciador-actante, protagonista de la práctica semio-discursiva, que para nosotros constituye la música de banda como fenómeno mediático, socio-cultural, comunicativo y musical. En el último apartado definimos uno de los funcionamientos semio-discursivos, entendidos de acuerdo a la autora (Haidar, 2005, p. 139) como un mecanismo para la producción del sentido.

Con este ensayo esperamos acercar dos espacios que no tenemos noticias se hayan encontrado: la mirada semio-discursiva y socio-cultural con la música de banda, expresión sonora relativamente poco estudiada. A la propia Simonett (2004) sorprende que la música de banda sea un objeto un tanto perdido para las ciencias sociales y las humanidades, aunque ella misma reconozca algunas causas de ello.

SENTIDO Y EXPRESIÓN EN LA MÚSICA REGIONAL DEL NOROESTE

Uno de los objetos principales de la semiótica es el sentido. Aceptamos con Haidar el *continuum* que se establece entre el análisis del discurso y la semiótica de la cultura. Ambos campos se desarrollan varios modelos que permiten abordar diversos tipos de investigación en las ciencias sociales, del lenguaje, y articular incluso las ciencias sociales con las ciencias naturales en algunos proyectos. En su propuesta, el análisis del discurso y la semiótica de la cultura constituyen campos condensadores de una serie de dinámicas en la producción-difusión-recepción de las prácticas semio-discursivas. Haidar (1998; 2000; 2005) define su *modelo* como “operativo, semiótico y transdisciplinario”. El análisis semiótico-cultural desde su perspectiva, incluye varios procesos como la definición de los enunciatarios, las reglas de organización del discurso, la explicación de sus condiciones de producción-circulación-recepción, la articulación discurso-coyuntura, las formaciones imaginarias, etcétera. Este modelo, con algunas adaptaciones se convierte en nuestro principal dispositivo para recorrer las formas del sentido en la música regional mexicana y más concretamente de algunos aspectos en Elizalde, dentro de la música regional caracteriza a esta práctica cultural.

Haidar (2005, p. 409) explica que la fascinación del sentido se debe a que él se escurre, se desliza, se construye, aparece y desaparece, se simula y se esconde en los intersticios de la construcción arquitectónica semiótico-discursiva; se hace invisible conformando una red con múltiples nudos que envuelve el tejido

semiótico-discursivo de la manera que, para “desenredarlo”, es necesario recurrir a visiones amplias del conocimiento. El sentido constituye un funcionamiento cognitivo para la comprensión y aprehensión de lo social, cultural e histórico, lo que implica que en su producción innumerables factores. El sentido es por otra parte uno de los grandes objetos en semiótica, definido de muy distinta manera desde las principales tradiciones. En ocasiones el término se puede relacionar con la *semiosis, significación*. Sin embargo, de acuerdo a cada autor y espacio conceptual estos conceptos tendrán diferencias específicas. Usamos el término *sentido* con una perspectiva amplia: supone procesos semióticos dentro de prácticas comunicativas específicas. Para la semiótica dicotómica francófona, el sentido es la relación entre la dimensión ausente (significado) y presente (significante), pero también las relaciones en la estructura de unidades discretas definidas a partir de sus diferencias en el doble plano sintagmático y paradigmático. Para Peirce es la relación entre los triángulos y las dinámicas condensadas y re-emitidas desde el interpretante.

CARACTERIZACIÓN DEL DISCURSO MUSICAL REGIONAL. ENTRE EL FOLKLORE Y LO MEDIÁTICO

El primer aspecto a reflexionar es la ubicación dentro del espectro mediático de la música interpretada por Elizalde. Su música se refiere a un laberinto de géneros y especies, del cual el modo dominante es lo que se inscribe genéricamente como *banda*. El término así es impreciso y como en toda evolución musical entre los orígenes de un dispositivo musical y su trasvase mediático suele haber un gran trecho. De manera denotativa podemos definir a esta música como la elaborada por una agrupación musical de metales (tuba, bombo, trombón, clarinete) e instrumentos de percusión (tarola, tambora) que pueden usar como apoyo complementos electrónicos. Ubicar a Elizalde dentro de la *música de banda* pide varias aclaraciones, ya que a diferencia de las primeras *bandas* (finales siglo XIX) que son únicamente instrumentales, una de las transformaciones más significativas en este dispositivo fue la incursión de la voz, lo cual ocurrió varias décadas después de su popularización en la zona del noroeste mexicano. La “voz” a la banda le hizo muchas cosas. Por ejemplo, para el caso de Elizalde, la forma de presentación es mediante la voz y sólo, “como acompañamiento”, se incluye la gran sonoridad de “la banda Guasaveña”. Elizalde claramente sustituye la designación (la Banda Guasaveña) y reconforma al sujeto-enunciador en esta práctica cultural.

El primer rasgo a mencionar de la banda es que se refiere a una expresión ubicada entre lo “autóctono” (con sus derivaciones: *folklórico, banda, popular*) y lo mediático, ni la banda que escuchamos corresponde a una idea de lo “original”, ni ésta es un invento como tal de los medios: se dan sistemas de resistencia entre estos polos que se pueden auto-regular sistémicamente.⁶ Al respecto, Abril (2004) nos ha advertido como hoy día no hay práctica cultural que quede fuera del espacio de acción de los medios, así como éstas (y de manera mas amplias las industrias culturales y no solo los medios) pueden entenderse fuera de su función de mediación. Las industrias culturales no transmiten solamente contenidos, sino que median relaciones humanas, de conocimiento y sensibilidad. La materialidad del discurso musical es cada vez menos únicamente sonoro: a pesar que la música, su materialidad es principalmente acústica (y estética), no podemos negar los componentes visuales, cognoscitivos, ideológicos, culturales e históricos que son igualmente importantes en la práctica cultural a analizar.

Para entender las relaciones entre música con/en su ecosistema mediático y conocer la expresión musical como práctica semio-discursiva no hay que olvidar el contexto de grandes cambios en el espacio cultural (a nivel local y mundial) que viene alterando el mapa de los saberes, gustos. Asistimos a transformaciones en los imaginarios colectivos, de la cual no sólo cuenta las imágenes, sino las “imágenes sonoras”. Entre éstas, la música ha adquirido una importancia enorme en la conformación de las representaciones colectivas, las identidades, las formas sociales de producir y compartir significados; es un factor de movilización y construcciones, para visibilizar rasgos socio-identitarios y culturales, lo mismo en su espacio de origen que en otros contextos de recepción (por ejemplo, la música de banda en los EE.UU.).

La música interpretada por Elizalde se desdobra a través de diversas formas discursivas y formatos impresos (posters, afiches, gráficos, fotografías, calendarios), auditivos (IHOP, MP3, grabaciones en estudio, grabación de conciertos, versiones mezcladas para fiestas, CD's) y audiovisuales (el concierto en directo, el video del canal por cable de música grupera, *Bandamax*). Todas ellas son plataformas para modos diferenciados de experiencia y aprendizaje social; y por

⁶ Esto se puede analizar en el caso de las bandas en los EE.UU. que son el verdadero objeto de estudio de la etno-musicóloga suiza que citamos (Simonett, 2004) y quien ha visto los usos y formas que esta instrumentación tiene en los EE.UU., así como los recursos que bandas “auténticas” (pensamos el caso antológico de *El Recodo*) han realizado para abrirse al mercado en este país.

supuesto para la consumación de un determinado sentido de la música y de la recepción. Cada una de estas formas genera experiencia con rasgos específicos donde la música ofrece combinaciones en formas de interacción y enlaces entre lo íntimo y lo público, lo próximo y lejano, lo cual redundando en nuevas formas de construcción de la realidad.

Todas estas modalidades expresivas y sonoras forman semánticamente lo que podemos llamar “música de Valentín Elizalde”. Cabe de cualquier forma tener en cuenta que ni el origen de la música interpretada por este singular cantante es “auténtica” en el sentido que refiera semióticamente a un principio de autenticidad ni originalidad, ni el éxito de Elizalde se puede explicar, única y exclusivamente, por criterios mediático-comerciales. En el repertorio de su docena de discos encontramos referencias a géneros antológicamente asociadas al norte del país. El discurso sonoro yuxtapone huellas del folklore regional con los estilemas y aspectos del gusto en el discurso mediático, en una serie de juegos y nos permiten tener una idea del “éxito” más allá de sus variables únicamente comerciales. La de Elizalde es una música que se redimensiona y adquiere significados, usos específicos en contextos asociados a rituales de vida cotidiana (fiestas, festivales, desfiles, eventos público), varios de ellos mediatizados por la tecnología, pero no todos insertos en dispositivos mediáticos.

LOS VAIVENES DE LA MATERIALIDAD. VOZ Y BANDA

Escuchar a Elizalde, lo primero que llama la atención es el grano de su voz (cualidades acústicas: volumen, intensidad, altura, timbre). La voz es una entidad impenetrable. Es el significante más evidente y al mismo tiempo el menos abarcable. En su *grano* (cualidades acústicas: volumen, intensidad, altura, timbre) genera propiedades y éstas portan efectos del sentido que a la manera del debate para cualquier tipo de signo, puede motivar o bien de manera más arbitraria generar flujos de sentido. Elizalde emite una voz que en principio no refleja su edad, así remite a una especie de “ambigüedad semiótica” en la que sus componentes indiciales obnubilan algo de su referencialidad. La voz vibra al interior como una lucha entre lo que indica (una voz titubeante) y lo que significa (una que no necesariamente corresponde a la edad del cantante).

La voz de Elizalde es fugacidad y escape. Deja ver una estética transgresiva en cuanto el efecto repulsivo que puede traer a la recepción acostumbrada al canon de la afinación y el manejo de la voz. La voz es transgresiva porque omite la incursión a la aceptación académica, la referencia a los códigos tonales de

interpretación. En cuanto sus cualidades sonoras detectamos una vibración constante, a la manera de una *cualidad intermitente*. Es decir, su voz es una cualidad “indefinible” porque se mantiene inconsistentemente; una voz que juega consigo misma en los distintos episodios melódicos de su interpretación.

Así como esta voz puede generar un rechazo acústico puede atraer a quien es capaz de reconocer elementos de significados; fragmentos de voces similares que el oyente vincula al espacio familiar y cercano (por el tema o la canción), a una resonancia que hace sentido dentro de un concepto estético a una tradición acústica⁷. El primer efecto de la voz es el de su propio “milagro”, violencia de la tonalidad que no renuncia a la participación pragmática. Una voz que disgrega, al mismo tiempo puede congregarse porque es capaz de generar identificación o reconocimiento, además ser pragmáticamente eficaz.

Dentro de los titubeos de la voz se manifiesta más claramente en ciertos registros y rasgos del sonido: las notas sostenidas, los saltos melódicos (ascendentes y descendentes) mayores a un intervalo musical de tercera o cuarta. Hemos escuchado algunas grabaciones (sobre todo de presentaciones en vivo) francamente dispersas y desafinadas, al grado que el propio cantante re-inicia la canción y da instrucción a una Banda, también desajustada (lo cual no necesariamente genera el rechazo de la audiencia). La voz de Elizalde sintoniza con una estética musical que procede no por afinación directa sino por acercamiento paulatino: quizá en este intento de “auto-afinación” (aún cuando no lo logre del todo) hay elementos de fruición que parte de una posibilidad más que su realización. Por ejemplo, en la canción *Aunque te enamores* (en *Así soy*), tiene características melódicas que son un reto a esta voz que no se deja asir: es un ritmo lento (básicamente blancas y negras con puntillo en el ritmo de 3/4), varios sonidos largos imponen a la voz un esfuerzo para sostener la línea melódica (esto se puede comprobar en *Vete ya en Satisfacción*). Por el contrario, en canciones con más movimiento (mayor número de notas en la frase), da la impresión que la voz fluye y camina más cómoda o al menos, no evidencia su tensión.

En cuanto la expresión sonora de la banda, uno de sus elementos constitutivos es el timbre. Es una vía próxima de identificación. El timbre puede dar

⁷ La referencia a la figura de su padre es una constante. Everardo Elizalde (conocido también como “el Gallo Elizalde”) murió cuando Valentín tenía 13 años (noviembre de 1993). Era cantante y como hemos visto en la nota a pie 2, uno de los discos lo recuerda (*17 éxitos en honor a mi padre*). El timbre de la voz paterna tiene elementos comunes al de Valentín. Según informante en la zona, es un tipo de voz que se suele presentar en otros cantantes y no es tan especial en los Elizalde.

cuenta, por ejemplo, para el caso de la voz humana, si es hombre o mujer, niño o joven, etcétera. El timbre (y tal vez el ritmo) apelan de manera más poderosa a la sensorialidad del escucha, de una manera análoga al color en la pintura; da un protagonismo expresivo según momento y circunstancias de los pasajes musicales en el transcurso de una obra; tiene una explicación acústica a partir del material del instrumento, longitud, grosor, tensión y espesor. La elección del timbre en la composición corresponde a ese ropaje sonoro que (toda proporción guardada) la retórica llama *elocutio*⁸; en ocasiones la composición se ve motivada por la concepción que el compositor realiza de este “ropaje”. Las cualidades expresivas del timbre han sido objeto de nutrida adjetivación que rescata del todo en palabras, por ejemplo el clarinete (que se usa en la banda) se dice tiene un timbre “liso, abierto, casi hueco” (Schultz, 1993, pp. 41-48).

La Banda es contundencia, si por ello entendemos la presencia del espectro sonoro ocupado, irrumpido totalmente. Es fuerza en la expresión de los instrumentos metálicos (clarinete, trompeta, tuba, trombón) que dan brillantez y precisión a un sonido. Imposible que la Banda pase desapercibida o el receptor sea indiferente al torrente de sonido desbordante en cualquier lugar que se escucha. Desde el punto de vista cultural, hay un rasgo eminentemente relacional (que lleva de hecho a que sea muy difícil escucharla solo), así su fuerza es básicamente meta-comunicativa, relacionar y marca cualquier tipo de interacción en la que participa (lo mismo el carnaval que la fiesta familiar, la expresión popular o el festival regional). ¿Será que su contundencia haga difícil la tendencia a expresiones muy suaves y delicadas?, ¿será esa misma fuerza tímbrica la que lleve a un cierto rechazo o reconsideración sobre su potencial expresivo?

LAS CONSTRUCCIONES DEL CANTANTE-ENUNCIADOR

Hemos reconocido como la práctica semio-discursiva que nos ocupa, aún cuando se ancla en el significante musical, no basta estudiarlo únicamente. Al reconocer como una práctica cultural articula discursos sonoros, icónicos y audiovisuales, presentamos un comentario a dos dispositivos de esta práctica:

⁸ Los antiguos consideraban la *elocución* como el “ropaje lingüístico” con el que se visten las ideas; y algunos es también sinónimo de estilo. Dentro de la *elocutio* se procede a la elección (*Electio*) de los tropos y figuras, y además se realiza la composición (*compositio*) que consiste en disponer las expresiones, conforme al orden sintáctico, dentro de cada oración y cada frase; es decir, en la conformación sintáctica y fonética de las frases, las oraciones y las series.

la construcción icónico-visual del cantante (mediante el estudio que hacemos de las portadas a sus discos) y las formas del sí-mismo en el enunciado musical mediante el estudio de una de sus canciones más antológicas. Queremos mostrar con estos subsistemas el sentido de una comunicación musical que es en realidad multimedial porque como hemos mencionado, cada vez menos, la experiencia sonora o icónica, es únicamente eso, sonidos o imágenes.

En *Los problemas de lingüística general*, el lingüista francés (1997, p.83): define al discurso “en su extensión más amplia”: toda enunciación que supone un hablante y un oyente, y en el primero, la intención de influir de alguna manera en el otro”. La enunciación significa poner a funcionar la lengua por un acto individual de utilización. El discurso se produce cada vez que se habla. La relación entre el locutor y la lengua determina los caracteres lingüísticos de la enunciación. Así por extensión, este principio se puede aplicar tanto a la dimensión comunicativa de la interpretación musical, como a la relación entre enunciado (en la letra musical o la línea melódica) y enunciación (en el acto por medio del cual una instancia de producción transmite un mensaje a una audiencia). Distinguimos así lo que es la “instancia enunciativa” (que incluye al compositor, las reglas del mercado, los distintos códigos semióticos, los supuestos culturales que posibilitan la letra, las distribuidoras musicales, los organizadores en los eventos donde participa el cantante, los medios masivos, etcétera) y al enunciado musical, formado básicamente por el registro musical (cualidades sonoras, melodía, armonía, ritmo), la letra como tal y la combinación de códigos lingüísticos (letra) y sonoro-musicales.

ALGO SOBRE SOPORTES ICÓNICOS Y LA REPRESENTACIÓN DEL CANTANTE-ENUNCIADOR

Algunas fotografías que hemos recuperado de Elizalde remiten a ciertos iconos que pueden tener muy diversas lecturas. Cada uno de ellos pertenece a un sistema, a una semiótica de la moda y el vestido.

Si observamos como uno de los dispositivos de construcción de su iconografía algunas portadas de sus discos, identificamos una serie de rasgos. El primero de ellos el *sombrero* que remite a la relación con el México rural, al cantante campestre de entorno rural o *ranchero*, a una idea de folklore; lo rural se puede conectar en su valoración “negativa” con retraso, subdesarrollo, marginación, oposición al progreso. En su polo semántico opuesto, se puede relacionar con naturaleza, puro, auténtico. Lo que podemos ver en el fondo de las portadas de

los discos (o CD's), básicamente se refiere a lo campestre o rural: la tierra (sobre la que está sentado), la hacienda (que se deja ver a través de unas columnas), elementos de naturaleza (árboles, ramas). La imagen en su composición corresponde a los que Resendiz (1998) ha diferenciado entre “retrato” e instantánea”⁹ con elementos de control sobre la portada y la imagen estable del cantante quien aparece en primer plano, sin referencia —al menos en estas portadas— a la *Banda Guasaveña* que lo acompaña en las interpretaciones.

El “enunciado icónico” (Eco, 1968 p. 271) remite a la idea del *ranchero* cuya construcción prototípica proviene en la iconografía *mass-mediática* del melodrama ranchero en el cine de los treinta y cuarenta, y de sus distintas derivaciones en las figuras y rostros de este medio (Pedro Infante, Javier Solís, los hermanos Aguilar y un largo etcétera). Con la urbanización de México y la expansión de la industria televisiva, la figura del ranchero se erosiona, pierde su peso semántico como protagonista de los relatos hasta su satirización en el *sketch* televisivo a partir de los setenta. Pasa a ser el ranchero una suerte de resabio cultural vinculado al atraso o regresión a veces entendida en franca oposición al proceso de “modernización” del país. Es con el desarrollo de las ciudades, el gran peso de nuevas figuras que dan cuenta de otro tipo de país donde ese ranchero pasa a un segundo plano (porque no desaparece del todo) y se caracteriza en término básicamente negativos dentro de las narrativas audiovisuales.

En las portadas de sus discos asistimos a la confirmación sobre todo del *primer plano* o el *plano medio* (aunque también hemos vistos el *plano completo*), pero en ningún caso, es la reminiscencia a otros iconos convencionales del campo semántico ranchero tales como el caballo, rancho, guitarra, la figura femenina o alguna otra alusión *campesina*, con la única excepción del sobrenombre y su icono “el gallo”. Los planos en los que aparece Elizalde en las portadas, parecen reivindicarlo como el *cantante solista* en quien descansa el peso del enunciado musical y el punto de enlace entre el plano enunciativo y el propiamente del enunciado.

En el enunciado icónico tenemos una serie de iconos que al menos en el contexto de una lectura urbana (o hecha desde una ciudad) pero también aspectos que conectamos con la oposición ciudad / campo ya que contamos con iconos asociables al campo semántico rural (tierra, árboles, gallo, hacienda que se suma a los iconos de la figura humana en primer plano).

⁹El autor ha señalado a propósito de la diferencia *retrato-instantánea* en cuanto el nivel de previsibilidad y control de las condiciones de producción de la fotografía.

Dentro del registro lingüístico identificamos una serie de palabras, al mismo tiempo recursos para presentar (como macro-acto de habla) el contenido del disco. Con la excepción de la portada del disco *Soy así*, en todas las demás aparece el nombre completo del cantante y el “gallo” que tiene un valor indicial (señalar al cantante), pero también simbólico, por todo lo que en estos contextos.

Las portadas se podría sub-clasificar muy generalmente entre aquellas cuyo proceso de producción proviene del estudio y las de concierto o “en vivo”. La indicación del *concierto en vivo* que de suyo establece una guía de recepción y consumo, alimenta la predisposición para escuchar y conferir valores específicos al enunciado, se puede esperar un encadenamiento, una duración y unas marcas dentro del propio enunciado (voces, aplausos, indicaciones para-letrísticas, etcétera). Por otra parte el significado “éxito” (y sus sub-modalidades: “grandes éxitos”, “solo éxitos”, “top 10”) representa para nosotros una manera de interpretación la totalidad de la obra. Los éxitos subrayan la densidad semántica y la síntesis por la cual un cantante va ser sobre todo (o principalmente) identificado por unos enunciados musicales. Los “éxitos” parafrasean los componentes aglutinadores de canciones —a interpretar de la instancia enunciativa que conjunta dichos enunciados— y les dan un doble valor marcador. Los “éxitos” son revisiones internas de ese laberinto semiótico, juegos de la autorreferencialidad vinculadas a las propias necesidades del mercado. Es un condensador acaso de los códigos del gusto que al menos permiten al analista la entrada a un cuerpo fragmentado y extenso como pueden ser las decenas de discos hechas por el cantante en un periodo corto de tiempo.

LAS FORMAS DEL “YO” EN EL ENUNCIADOR MUSICAL: *SOY ASÍ*

En la enunciación musical ciertamente el enunciador-cantante puede tomar distancia del sentido de la letra musical. Sin embargo, hace una puesta en escena que en el discurso mediático puede llevar a que sea asociado al valor referencial de la letra (por ejemplo, pensar que los cantantes de letras “románticas” son en sí mismos, románticos).

Analizamos en este sub-apartado (por razones de espacio) una sola canción que nos parece interesante por su “auto-referencialidad” (del enunciador como una construcción y parte de la puesta en escena que supone el ejercicio del canto como práctica), además porque es considerada uno de los “grandes éxitos” del cantante que de hecho intitula a uno de sus discos y que tras su muerte ha sido interpretada en varios homenajes. Al estudiarla encontramos

atributos en el que la instancia enunciativa naturaliza una serie actitudes, valores y normas, y que justamente se canonizan por un “yo”, un “sí mismo” (ver Cuadro 1) que se postula como estable y nos llevan a preguntarnos por formas de la “masculinidad”, del “romance” dentro de un universo (música de banda), el cual por cierto se encuentra dominando tanto los compositores como por cantantes varones, en una estructura socio-cultural de convivencia (pensamos sobre todo, en Sinaloa) caracterizada en parte por la familia tradicional, la fuerte diferenciación en los roles familiares, aspectos que no pueden perderse de vista en el análisis que proponemos.

CUADRO I

SOY ASÍ

(Estrofa I)

1. Eso que tú me pides es imposible
2. yo sé que no he nacido para rey ni para príncipe
3. tú quieres admirarme te has confundido
4. no sirvo para estar en un altar ni ser tu ídolo.
5. Recuerda cuántas veces te lo dije cuántas veces te advertí

(Estrofa II)

1. Soy así, así nací y así me moriré
2. con todos mis defectos ya lo sé
3. nunca te engañé, nunca te mentí, nunca lo negué
4. soy así, y sé muy bien que nunca cambiaré
y acepto mi destino tal cual es
5. nunca te engañé, nunca te mentí, nunca lo negué.

(Estrofa IB, con cambios)

1. Eso que tú me pides es imposible
2. nunca seré tu ángel del edén, menos tu títere
3. quieres que pise el suelo yo no podré jamás
4. siempre estaré en el aire corazón como las águilas.
5. Recuerda cuantas veces te lo dije cuantas veces te advertí.

(Estrofa II. Bis)

El enunciador reconoce que ha sido honesto a pesar de tener defectos (que no se dicen). A partir de una serie de atributos (no dichos), el enunciador se muestra como “auténtico” (ver E-II). El contexto de la letra, es una persona que se justifica ante su pareja, la cual al reprocharle algo, él enaltece la visión de un “sí mismo”, coherente entre lo que piensa y dice. El doble reconocimiento nos permite comprobar una fuerte tensión entre dos valores: uno positivo, “honestidad”, en contrapeso a “aceptación (del destino)”.

El “otro” (presumiblemente la pareja que no aparece referida como tal, ya que el punto de vista es el masculino) aparece de manera indirecta; el narrador de la letra parafrasea la voz del otro, la interpreta y la juzga. En muchas canciones, el objeto indirecto del macro-enunciado en la letra, puede ser la mujer (dentro del discurso amoroso), del cual el enunciador deja ver una imagen (ella, al parecer “está muy enamorada de él” como se lee en I-3, IB-2). El centro semántico de la letra es la disputa entre “fidelidad” (demanda no explícita del alocutario) versus “honestidad” (rasgo explícito del locutor). El punto de vista masculino aparece naturalizado a través del recurso convencional más frecuente en la lengua: el pronombre personal y el verbo “ser” o “estar”. El locutor ofrece además argumentos para justificar su punto de vista como se puede leer en I-4, I-5, IB-3, que refuerzan la imagen del enunciador como “honesto”, “directo”, “claro”, en consonancia con un “destino” auto-asumido. La fidelidad se asocia con “pisar el suelo”; se usa la oposición “títere / águila” (IB-2, IB-4) para designar dos actitudes, además el alocutario aparece caracterizado de forma negativa: alguien que insiste y quizá por extensión a la imagen del “sí mismo” enunciador, “no es águila”.

Esta canción es viñeta que indica un “punto de vista” masculino. Los atributos hay que verlos de manera relacional. El “sí mismo” no se puede analizar sin el “otro”. Esta viñeta, podemos reconocer otras formas de presencia de la mujer, que no necesariamente coinciden con otras expresiones vernáculas de la música¹⁰, pero que entreven una obviedad, sobre la hegemonía del punto masculina en toda la letrística vehiculada por Elizalde.

¹⁰ Pensamos concretamente en el caso de los narco-corridos y el estudio que de ellos ha hecho Mondaca (2004), en el que nos muestra que no siempre las mujeres son caracterizadas de manera pasiva o negativa, como la autora sinaloense concluye en su estudio.

El funcionamiento semio-discursivo es comprendido por Haidar (2005, p. 14) como un conjunto recursos específicos en la producción del sentido-significación. La autora enlista más de una decena, entre los cuales se encuentran la relación entre lo explícito y lo implícito, los silencios semiótico-discursivos, los malentendidos, los procesos inter-textuales e inter-semióticos, el funcionamiento retórico y las estrategias de persuasión, las formas de lo verosímil, etcétera. Aparte de estos mecanismos, de acuerdo a la materialidad, al tipo de discurso, al estatuto del sujeto productor del mismo, se pueden identificar distintos dispositivos que de manera muy concreta y específica dejan ver elementos del sentido anudados en la práctica cultural.

Al escuchar y leer varias docenas de canciones interpretativas por Elizalde, nos ha parecido identificar algunos dispositivos o más concretamente nos hemos dejado seducir por algunos. Por principio, uno de los aspectos que más nos ha llamado la atención son aquellos recursos que por fuera de la letra son un para-texto que cumple diversas funciones (referenciales, fáticas, persuasivas y expresivas) en la comunicación musical. Llamamos a estos recursos *índices de comunicabilidad* que a su vez enmarcamos dentro de una concepción más global de la música como práctica comunicativa. Romeu (2007) ha señalado que más allá que el receptor de la música restituya el sentido “oculto” o “subyacente” (para lo cual se pide una competencia específica) se trata de analizar las relaciones interpretativas que establecen un diálogo abierto y en espiral con la obra, a partir de la búsqueda de sus sentidos. Romeu sugiere en el análisis de la expresión musical, una perspectiva comunicativa que vea más *heterotélicamente* que *auto-télicamente*¹¹ a la música. Esto nos parece especialmente importante para la música vernácula y regional: considerarla como una expresión esencialmente dirigida a otros, que no elabora auto-reflexión con sus códigos internos (o dentro del propio discurso) y que al pronunciarse sabe que sigue unos códigos preestablecidos. Nuestro análisis procede así por identificar esos

¹¹ El paradigma clásico comprende al arte como auto-teleológico, vinculado con una idea del goce estético como contemplación. Esta dimensión, la obra de arte es autónoma porque se justifica como fin en sí mismo: su belleza sólo puede ser contemplada en el sentido que Kant la explica, como “inútil” y “gratuita”. Romeu señala que una de las discusiones más sugerentes es justamente la que se da entre formalistas y pragmática, entre la perspectiva del arte en sí mismo y su función eminentemente comunicativa.

“índices de su comunicabilidad” o estrategias discursivas que dentro del enunciado musical ofrecen guía para lograr acercamiento con la instancia receptora e interpretativa.

La música se puede ver mediante la metáfora comunicativa de la “orquesta” que ha señalado Winkin (1990) para hablar de las contribuciones sobre la Escuela de Palo Alto, pero también como una especie de *modelo ping pong de la comunicación* (Klinkenbgerg, 2006, pp.71-72): unos mensajes son expedidos como pelotas de manera unidireccional a lo largo del mismo canal, y los participantes se contentarían con intercambiar sus roles alternativamente. En ese sentido no resulta descabellado analizar el discurso musical como interacción comunicativa. Si bien la música de Banda no es “formalmente” una conversación, en las letras (y para-letras o añadidos que sobre las letras puede hacer el cantante) se simulan diálogos; el propio Elizalde establece diálogo con personajes imaginarios, con miembros de su orquesta. Muy claramente esto se verifica en las grabaciones “en vivo” donde identificamos este tipo de interacciones, todas susceptibles de analizar bajo los recursos complementarios de las teorías conversacionales. Si definimos la expresión musical como básicamente “dialógica”, ésta debe entenderse como la facultad que poseen los mensajes estéticos para “mostrarse”, aunque en realidad un enunciado musical no se dice del todo. Los remanentes se pueden cubrir en las situaciones de interpretación o apropiación y en ellos el receptor de la comunicación asociar o decodificar de manera distinta al menos como el compositor o cantante podrían esperar.

En esta “comunicación” hay elementos que para recepción literaria han analizado Jauss (*horizonte de expectativa*) y son aplicables, nos parece a la *recepción musical*. Toda escucha nunca es un proceso literal o neutral. El lector (oyente) llega con sus prejuicios y convenciones por eso se abre a la posibilidad de un texto permanentemente actualizado. En la relación enunciado-oyente hay que integrar el horizonte de expectativa musical y social en el análisis de la relación música-oyente (Viñas, 2002, p. 504). En el caso de la música popular creemos que el principio de “no decibilidad” total es pertinente para definir la contribución que hace la situación de escucha y cómo a través de ésta la comunidad puede transportar otros significados que organizan el goce generado por ese *texto* que se construye al interactuar con una canción.

Son elementos para-lingüísticos que no forman parte de la letra, pero que emiten y modalizan la indicación de lectura. Si bien se realizan mediante menciones, alusiones y referencias que en principio no forman parte del cuerpo de la letra, pero que la interpretación recrea o inserta deliberadamente. Estas

indicaciones cumplen para nosotros una función meta-comunicativa, es decir subraya no sólo la comunicabilidad de la enunciación (a nivel de composición una canción hecha para alguien o para algo), sino que el enunciado se puebla de marcas con destinatarios (en apariencia) específicos que re-construyen esos actos de habla análogos a la situación de recepción. Si la creación muchas veces no oculta sus huellas de enunciación, la licencia que Elizalde se atribuye, activa otros circuitos comunicativos porque re-localiza la recepción como un nuevo lugar ubicado entre él, como intérprete y el “compa Chuy” (o cualquiera de los citados), del cual el oyente participa. Algunos de estos mecanismos son los siguientes:

(a) *Saludos y dedicatorias como actos de habla paralelos*. Los recursos para-lettrísticos son aquellos que por principio no vienen denotativamente inscritos en la letra de la canción. El intérprete los adapta y ejecuta en situaciones específicas. Por tanto, son *únicos*, ya que no se repiten igual. Un ejemplo es el *saludo* o la *dedicatoria* que se acuña y por medio del cual simulan *cercanía* e *inmediatez*. Apelar al “compa Chuy” (por citar uno de los más frecuentes, quien incluso tiene una canción) al “compa Jorge Padilla” de (*Cuida tu vida*), al “compa Tano” o al “compa Capi” (a quienes refiere en un corrido titulado “Compa Chuy”) aparentan una forma de vida cotidiana y reconocida como tal por los oyentes que pasan a construir el significado de la recepción. Estos compadres (reales o ficticios) son igualmente insertos en un repertorio más diverso de formas. No se queda únicamente en la mención, se les apela y nombra en la doble familiaridad de la mención pública (el oyente toma nota del vínculo) que además se marca al estilo de los apodos que se colocan los amigos, un ejemplo de lo anterior lo tenemos en el siguiente enunciado: “Ahí le va, pa’ mi compa’ Chuy Bernal, ándale compa-coyotes” (*La papa*).

El oyente anónimo pasa a formar parte de una interacción creada por la enunciación musical y suma a su recepción un criterio relacionar análogo al dicho enunciativamente al que él mismo puede realizar. Se desplaza un acto que pudiera ser anónimo (como oír cualquier canción) en una construcción de comunidades articuladas o creadas, al menos de manera momentánea durante el proceso de recepción musical.

Hay que mencionar que la mayor parte de estas dedicatorias proceden de lo que parece una relación cordial, familiar o cercana entre el enunciadore-musical con el objeto de la dedicatoria. Tal vez la única excepción que hemos encontrado en “dedicatorias” que en realidad son menciones irónicas

es en *A mis enemigos*, donde se oculta otro acto de habla (“advertencia” o “amenaza”).

(b) *Evocación a la figura del padre*. Aparte de estos saludos o menciones directas, tenemos también *evocaciones* a varias canciones que o tienen como tópico la figura paterna o eran interpretadas por éste (“Lalo, el gallo, Elizalde”). El efecto discursivo que genera esta *personalización* del discurso musical, encadenan en el oyente la figura del padre (a quien pudo haber escuchado), apelar la tradición familiar es un elemento cultural, que remite a la historia regional, al vínculo con el espacio y a la unidad primaria de agrupación social (la familia). De forma preclara la canción *A la tumba de mi padre* (en *Mi Satisfacción*) es el mejor ejemplo de esta evocación, donde a mitad de la misma (lo cual también es una rareza, ya que no es el lugar dominante para la emisión de ese acto de habla) hay una dedicatoria sentida. Al mencionar al padre y dedicar la canción, Elizalde hace que el destinatario de la canción participe de la confianza, se acerque a la tradición familiar y eventualmente con-sienta con él lo que puede evocar una pérdida (dolor, tristeza, nostalgia).

(c) *Referencias toponímicas*. Otra de las formas que suma la libertad interpretativa y las figuras para-letrísticas son los lugares o expresiones referidas a ellos. Así como la dedicatoria es a una persona (real o ficticia) también se hace a ciudades, poblados o estados. En ocasiones el lugar se vincula a una persona (como hemos visto arriba). Este rasgo es muy anterior al mecanismo que activa Elizalde y se vincula al origen mismo de las bandas en Sinaloa que eran ubicadas por su lugar de pertenencia. En ocasiones éstas eran agrupaciones que constituían el factor más claramente identitario de la población. Una y otra vez en la interpretación que hace Elizalde en pueblos, lugares, caminos.

Las menciones a los lugares puede ser de manera muy variada, por ejemplo “arriba el Charco” o “arriba Guasave”; o bien “compa Ariel Carreras, Juan José Ríos” (*Mi amante*), “ándale mi tamo vámonos pa’Guasave” (*Gracias porque volviste*). Encontramos diversas formas de cruces onomásticos y toponímicos, por ejemplo en *A mis enemigos* escuchamos: “échele compa Liro, del puro Navojoa, municipio de Guasave”, en donde el enunciador violenta un principio geográfico, suponemos, para subrayar semánticamente la que fue su ciudad de niñez y parte de la juventud (Guasave, Sinaloa).

Se afirma simbólicamente el lugar de producción (que de hecho varía del lugar material), el origen (más que específico) regional de Elizalde. Construye un primer espacio de recepción del enunciador, que lo ubican en unas coordenadas espaciales específicas y que al ser emitidas participan en la construcción de una identidad social asociada a los significados culturales atribuibles a ese espacio; estas referencias se parafrasean, se incorporan en admoniciones o dedicatorias y aún en letras completas.¹² Esta mención cumple una función referencial pero también fática porque la aclaración topográfica en el enunciado lleva a una demarcación cómplice (o no) en el oyente (real o ideal) con esas coordenadas geográficas y lo que puede connotar. Es constante y frecuente en canciones, conciertos y videos la referencia de un cantante, muy claramente auto-construido con relación a su espacio, muy identificado con la región nor-occidental y la mayoría de sus ciudades importantes.

(d) *Las variaciones fonéticas*. Junto el recurso de la marca toponímica, tenemos un recurso fonético que el intérprete usa igualmente con alguna frecuencia. Aparte de las dedicatorias personales o topográficas, Elizalde marca los términos con una doble apropiación mediante el cambio de ciertos fonemas (“Sinaloya” o “Sinalowa” por Sinaloa; “Sonoita” por Sonora). Estos permisos a nivel de morfemas los encontramos en sustantivos (como “compaye” por compadre) o bien formas en formas compuestas que incluyen apocopes, contracciones y variaciones del tipo: “compa Fidel, vámonos pa’Sonoita” (en *Volver a amar*), o bien enunciados donde se modifica un fonema: “ándale Chino, píncale (por “pínchale”) la calabaza” (en *Cómo me duele*).

(e) *Uso de coloquialismos*. Los coloquialismos se impregnan también como marcas para-letrísticas que al asemejar la interpretación al habla cumplen la doble relación entre el lugar de interpretación y recepción, con el espacio socio-cultural (que de hecho no podría tal vez interpretar quien no posea esos códigos previos, o más aún, quien no haya sido formado en esa región o posea información de ella). En algunos ejemplos (por ejemplo, “el chapo se les peló...”, “fierro pa’Culiacán”), los coloquialismos impregnan la letra mediante diversos recursos tales como apocopes, giros y enunciados que

¹² Como el caso de *El errante* donde escuchamos una geografía un tanto artificial de prácticamente todas las ciudades importantes de Sinaloa.

encuentra una estructuración sintética y remiten lo mismo a la relación hombre-mujer que al vínculo con la tierra, el cultivo, las relaciones de compadrazgo o nuevamente, a la referencia topográficas.

PARA CONCLUSIÓN. LA METÁFORA DEL TERRITORIO

Después de escuchar varios cientos de canciones interpretadas por Elizalde, no podemos decir (como caso no poco cantantes mediáticos) que su espacio sea un territorio homogéneo. Los cientos de interpretaciones guardan momentos totalmente prescindibles, lugares comunes de una industria desparpajada donde bien puede aplicarse todo aquello que los hiper-críticos contra la *música comercial*, donde hay lo mismo adaptaciones fáciles de canciones (como *La Bamba* o *Tiburón a la vista*) o de dudoso gusto con relación a las propias posibilidades expresivas e interpretativas. Pero otros espacios (unos cuantas canciones si se quiere) son condensadores sugerentes de la vida social y la tradición cultural sinaloense, son representaciones vivas y dinámicas en las interacciones culturales de esta región nor-occidental, figuras que dejan ver claramente la mediación de procesos en una cultura regional con sus atributos y procesos de híbridos al interior.

Elizalde gozaba de una gran popularidad en la región antes de su muerte. Su muerte activó su presencia mediática a nivel nacional, pero no fue un proceso que haya surgido ahí, tiene como trasfondo, el ser Valentín en algún sentido continuador de su tradición familiar. El fenómeno del entierro del "Vale" los días posteriores a su brutal asesinato comprueba lo meteórico de su éxito, particularmente en la región a la que cantó y con la que se identificó. El cierto éxito se puede atribuir a una serie de factores que combinan los musicales, los regionales y los propiamente económicos mediáticos. Ninguno de ellos actúa solo, se combinan y dan un fenómeno que aún dentro de las regiones donde gozaba de extraordinaria popularidad, no opera de manera igual. El 30 de enero de 2007, que sería el cumpleaños 28 del cantante han seguido los homenajes. Más aún, al lado de su tumba en el panteón municipal de Guasave (Sinaloa), todos los días es objeto de visitas y flores. Según nos refieren amigos en el lugar, se venden distintos souvenirs al lado de su tumba.

Las centenas de grabaciones que pudo realizar en sus 7 años de carrera musical forman un laberinto de géneros y especies donde encontramos arreglos, corridos, boleros, canciones típicas de la región, números que interpretaba su padre, repertorio general de la música de banda, así como números básicamente

interpretados por la Guasaveña y él mismo. Muchas de sus interpretaciones (quizá la mayoría) no añaden nada nuevo a otras versiones más allá de la peculiaridad de su voz. Nos ha parecido de mayor interés, algunas variantes estilizadas de la música folklórica en la región (corridos, vales) pero aquí mismo tendríamos que hacer matices. En medio de toda esa superficie, una voz que igualmente vibra, en su lucha consigo misma, de manera desigual: más abierta en el bolero; con menos cuidado y acaso más originalidad en letra construidas desde el humor, la broma y la complicidad.

Tras escuchar una y otra vez y encontrarnos con la propia imagen de Elizalde, es imposible no sentir afinidad o cercanía a su personalidad, dolor y molestia por su trágica muerte. Desde entonces sus discos se escuchan, al menos en el espectro mediático de la ciudad de México, mucho más, al grado que (triste paradoja) ha venido más CD's después de muerto que durante su corta vida. En nuestro trabajo hemos suspendido el rol del ensayista y participar por momentos de la propuesta comunicativa implícita en la música cantada por Elizalde. Reconocemos que si bien los 15 discos interpretados por "el gallo" son parte de un proceso mediático, su análisis no puede reducirse únicamente al de la industria cultural y reconocemos una figura efectiva en la pragmática musical de su región. Ha sido lo singular de su voz y personalidad y no la indiferencia la que ha motivado este ensayo, escrito en parte, en las propias zonas donde cantó y fue famoso Valentín Elizalde, el "Gallo de Oro" a quien rendimos (si tal expresión es dable) nuestro "académico" homenaje.

BIBLIOGRAFÍA

- Abril, G. (2004). *So much trouble: notas sobre la música popular y el contexto mediático contemporáneo*. Recuperado de http://www.ucm.es/eprints/4914/01/06gonzalo_espa.htm
- Eco, U. (1968). *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*. Barcelona, España: Lumen.
- Haidar, J. (1998). Análisis del Discurso. En J. Galindo (coord.). *Técnicas de investigación en sociedad, cultura y comunicación*. México: CONACULTA-Addison Wesley Logman.
- Haidar, J. (2000). El poder y la magia de la palabra. El campo del análisis del discurso. En N. del Río Lugo (coord.). *La producción textual del discurso científico*. México: UAM-X.

- Haidar, J. (2005). Un modelo semiótico transdisciplinario para el estudio comunicativo de la ciudad. En T. Karam (comp.). *Mirada a la ciudad desde la comunicación y la cultura*. México: UACM.
- Haidar, J. y Rodríguez Alfano, L. (1996). Funcionamientos del poder y de la ideología en las prácticas discursivas. *Dimensión Antropológica*, 7, 73-111.
- Klinkenberg, J. (2006). *Manual de semiótica general*. Bogotá, Colombia: Universidad de Bogotá.
- Mondaca, A. (2004). *Las mujeres también pueden. Género y Narcorrido*. México: Universidad de Occidente.
- Reséndiz, R. (1998). Hacia una lectura semiótica y la poética de la fotografía. *Revista Mexicana de Comunicación*, (51), 32-35.
- Romeu, V. (2007). *Diálogo, metáfora y hermetismo en el arte contemporáneo. Conceptos para replantear la función social del arte en las coordenadas de la comunicación masiva*. Tesis Doctoral no publicada, Habana, Cuba: Universidad de la Habana.
- Schultz, M. (1993). *¿Qué significa la música? Del sonido al sentido musical*. Santiago de Chile, Chile: Dolmen.
- Simonett, H. (2004). *En Sinaloa nació. Historia de la música de banda*. Sinaloa, México: Asociación de Gestores del Patrimonio Histórico y Cultural.

SEXTA PARTE

VIDEO INDEPENDIENTE

