

Analéctica

eISSN 2591-5894 · 2016 · vol. 2 · n.º 17 · jul-ago · e666488
Red de Esfuerzos para el Desarrollo Social Local, A.C. · México

 ARK ark:34892/666488

Licencia: CC BY-NC-SA 4.0



La ilusión del porvenir

The illusion of the future

José Luis Vázquez Flores ^{a1}

^a  jose.luis.vazquez.estudiante@gmail.com

¹ Autónomo, México

Recibido: 02-02-2016 · Aceptado: 23-06-2016 · Publicado: 2016

Resumen

Salvador Flores Rivera (1920-1987) fue considerado “un cronista incasable de la aglomeración urbana...un compositor costumbrista” (Colmenares: 1995: iii). Durante más de tres décadas, sus canciones dieron cuenta de la vida cotidiana de la Ciudad de México. Con ellas, supo “recoger el resignado buen humor y la picardía ladina de nuestro pueblo” (Garrido: 1995: i). El número de grabaciones y recreaciones de su legado, así como su continuidad a través de otros artistas, son indicadores de la importancia y el interés musical, social y académico que ha suscitado hasta nuestros días. Su carrera musical corrió unida a las industrias del disco de acetato, de la radio, del cine, de la televisión y la editorial, por lo que podemos esperar que los valores de su obra estén condicionados por las exigencias, controles y parámetros de estas. Pero la migración de la escucha de su obra de un público a otro por más sesenta años pudo ser objeto de reflexiones que intentaré abordar aquí.

Palabras clave : Chava Flores; canción; música mexicana

Abstract

Salvador Flores Rivera (1920-1987) was considered “an indefatigable chronicler of the urban agglomeration... a traditional composer” (Colmenares: 1995: iii). For more than three decades, his songs gave an account of the daily life of Mexico City. With them, he was able to “collect the resigned good humor and the ladino mischief of our people” (Garrido: 1995: i). The number of recordings and recreations of his legacy, as well as its continuity through other artists, are indicators of the importance and the musical, social and academic interest that it has aroused to this day. His musical career ran together with the acetate record, radio, film, television and publishing industries, so we can expect that the values of his work are conditioned by the demands, controls and parameters of these. But the migration of listening to his work from one audience to another for more than sixty years could be the subject of reflections that I will try to address here.

Keywords : Chava Flores; song; Mexican music

*

*. Esta versión del marcado fue hecha por Realidad e Historia (Concepción, Chile) en 2026 sobre la base del XML original de la revista. Se normalizó el uso del identificador persistente ARK, el elocation ID y nuevas galeradas XML-JATS, EPUB, HTML y PDF. A excepción de lo antes explícitamente mencionado, no se realizaron cambios en el artículo. Las versiones anteriores se encuentran en Zenodo 10.5281/zenodo.3987350 y AmeliCA 2511329002.

Salvador Flores Rivera (1920-1987) fue considerado “un cronista incasable de la aglomeración urbana...un compositor costumbrista”. Durante más de tres décadas, sus canciones dieron cuenta de la vida cotidiana de la Ciudad de México. Con ellas, supo recoger el resignado buen humor y la picardía ladina de nuestro pueblo. El número de grabaciones y recreaciones de su legado, así como su continuidad a través de otros artistas, son indicadores de la importancia y el interés musical, social y académico que ha suscitado hasta nuestros días. Su carrera musical corrió unida a las industrias del disco de acetato, de la radio, del cine, de la televisión y la editorial, por lo que podemos esperar que los valores de su obra estén condicionados por las exigencias, controles y parámetros de estas. Pero la migración de la escucha de su obra de un público a otro por más sesenta años pudo ser objeto de reflexiones que intentaré abordar aquí.

Cabe preguntarse si -como plantea Monsiváis (2003) respecto al cine nacional- la canción popular también ha constituido un instrumento de acotamiento y control de las masas y cómo esto se vería reflejado en el trabajo de Flores; cabe preguntarse si el canto popular no solo es portador de las aspiraciones del pueblo sino también de los modelos hegemónicos del poder y, en resumen, para decirlo en palabras de Valenzuela, respecto a las culturas populares en general, cómo las canciones de Salvador Flores “crean, recrean, se apropian y resisten los elementos provenientes de las clases dominantes” (2003: 212).

En primer lugar, es necesario considerar el trabajo de Flores desde varias miradas. Por lo detallado, lo gracioso y lo ingenioso de sus descripciones, a menudo se ha considerado a Salvador Flores como un cronista, un etnólogo, un artista o un comediante. Desde todas esas etiquetas es posible abordar su labor creativa. Todo artista es un receptor formidable del cruce del tiempo y el espacio que le toca vivir, es un crisol de los elementos heterogéneos de ese contexto del que surgen las obras que produce. Pero el cronista es, además, un testigo que da cuenta de los acontecimientos de ese tiempo y ese lugar para dejar un registro “confiable” de los hechos que le importan a un pueblo (con todo lo cuestionable que pueda resultar la confiabilidad, imparcialidad, veracidad, etc., de la crónica). En esta combinación de artista-cronista, Flores da testimonio, por ejemplo, del capitalino que por primera vez usa el subterráneo de la Ciudad de México en “Voy en el Metro” o de la ampliación de la avenida más icónica de la Ciudad durante el gobierno de Ernesto P. Uruchurtu en “Vino la Reforma”. Como etnólogo, consideración coloquial más bien reciente dado el interés que su obra ha despertado en la academia, se puede mirar su trabajo como una colección de relatos (o metarrelatos, para estar acorde con la visión antropológica de esta interpretación de sus canciones) que describen los más importantes rituales de paso de los capitalinos: nacimiento y nombre (“El bautizo de Cheto”, “Herculano”), cumpleaños (“El cumpleaños de Escolapia”, “Las otras mañanitas”), fertilidad sexual (“Vámonos al parque, Céfir”, “Los quince años de Espergencia”), casamiento (“El retrato de Manuela”, “Boda de vecindad”), y muerte (“Cerró sus ojitos Cleto”). Canciones como “La tertulia”, “Posadas mexicanas”, “La Chilindrina”, “La Taquiza” o “Platillos mexicanos” son verdaderos catálogos pormenorizados de los bienes y prácticas significativas, atesoradas en la capital y, por síntesis, del país.

Dios los cría y ellos se juntan

Como bienes culturales artísticos (vehículos simbólicos, desde el punto de vista de la comunicación) de un tiempo y espacio definidos (Ciudad de México, entre 1951-1987, aproximadamente), las canciones de Chava Flores fueron creadas dentro de una cadena de momentos diferenciados: producción, circulación, distribución/consumo y reproducción, todos ellos pertenecientes a una “compleja estructura de dominación” que requirió tanto de los instrumentos materiales (los medios) como del conjunto de relaciones sociales para su producción (Hall: 1996: 1), de la que el mismo Flores fue reproductor y víctima: baste recordar que la mayoría de sus canciones fueron compuestas para las industrias del disco y del cine, de las que tempranamente aprendió el sentido de la explotación artística y de la que intentó evadirse a través de la creación de su propia casa editora (AGELESTE).

Siguiendo a Hall (1996), la forma discursiva de los mensajes transmitidos, en este caso por las canciones, fue convertida en historias para el consumo de un evento comunicativo y aun cuando las sub reglas formales del discurso de los medios no se subordinen al significado de los hechos históricos que contienen, su producción dentro de las industrias construyen un mensaje de dominación que podría enunciarse de la siguiente manera: así somos y podemos reírnos de nosotros mismos, creando un estatus de naturalidad con valor ideológico que deja de lado la arbitrariedad del signo para imponer un mapa de significados u orden dominante: puedes reír, a condición de que sigas jodido (“Pobre Don”, “Los gorriones”). Estos mensajes pueden ser perfectamente diferentes de los pensados por el compositor (la fuente, en el momento de la creación), produciendo una asimetría entre los momentos de codificación y decodificación, a la que se regresará más adelante.

Chava Flores es un hijo del triunfo de la Revolución, y sus aspiraciones son congruentes tanto con el cardenismo posrevolucionario (1910-1939) como con la fase ascendente del Estado Benefactor (1940-1982), así como con el auge de la radio comercial en México (la XEW, principalmente) y su evolución posterior a la televisión (Telesistema mexicano). A Chava le tocó ver la pausa de la industria cinematográfica estadounidense y el auge del cine nacional durante la Época de Oro. Al insertarse directamente en la industria del cine, la producción de Flores participa de sus dinámicas, su desarrollo y sus fines. Si atendemos a lo que plantea Monsiváis cuando dice que hablar de cine mexicano es hablar de cultura popular porque “unifica en sus espectadores la idea básica que tienen de sí mismos y de sus comunidades, y consolida actitudes, géneros de canción, estilos del habla, lugares comunes del lirismo o la cursilería” (2003:261), entonces, estamos hablando de la construcción idiosincrática de ese público o de lo que hoy llamamos formación de públicos.

Para Monsiváis, el cine nacional (como extensión de la Época de Oro) “da por resultado una ‘nación alternativa’ sustentada en canciones, secuencias melodramáticas, sentido compartido del chiste y gozo ante una acústica en donde participan el habla y los ruidos callejeros” (2003: 262). En su conjunto, esta cita puede aplicarse perfectamente a las características de la obra de Flores. Al principio, el cine quiso ser espejo de la vida cotidiana de sus espectadores, después, siendo parte tanto en sus gustos como en sus aspiraciones, es decir, cuando lograron que el público operara

dentro de un código dominante (trayendo de regreso a Hall), el discurso de los medios logró la unificación de la cultura popular urbana y rural a través de las industrias culturales en una metamorfosis que la lleva a una sensación de colectividad, de júbilo por la condición de mexicano, la autocomplacencia y modernidad desigual, entre otros elementos (Monsiváis, 2003: 264). ¿Dónde se resumen estas características que parecen referirse a alguna canción de Flores? “En México” es una canción que no escapa al efecto del nacionalismo progresista de la época. Con el mismo efecto, pero desde el choteo, “Sábado Distrito Federal”, da cuenta de la vitalidad de la capital, vista desde la alegría resignada creada por los medios.

Cine y canto popular crean la comedia ranchera como género cinematográfico, donde el rancho es acercado a la urbe en una exaltación de la diversión a costa de la complejidad. De este maridaje aparecen mitos como Pedro Infante, quien también cantó algunas canciones de Chava Flores (“Las otras mañanitas”, “Bartola” o “La tertulia”, etc.). En su equivalencia citadina, Flores es co-creador de la memoria de la vecindad, del peladito, del fregadaje (como dijera el maestro Tomás Mojarro). Así, ambas formas de expresión fueron creadoras de un público acrítico, sensiblero, dado a la autocomplacencia (que rayaba en el cinismo; escúchese “Así siempre seré”) y a la autocensura.

De tal palo, tal astilla

“Tan chulas que son de veras, lástima que todas coman”. Interludio de “La interesada” Salvador “Chava” Flores

Para Monsiváis el cine crea una nueva forma de expresión del nacionalismo como “sensación de colectividad nacional” (2003: 265). Primero a través del proyecto alfabetizador vasconcelista, con los muralistas Rivera, Siqueiros y Orozco, como algunos de sus exponentes dentro del campo cultural. Después, a pesar de la inclusión selectiva de las aspiraciones campesinas dentro del cardenismo, el cine y la canción aportaron su dosificación a largo plazo, y de manera más efectiva, al integrar las imágenes del campo y la ciudad en una sola mirada con la misma intensidad: “crear una identidad nacional monocultural.

Dentro de esa identidad, modernidad y machismo son nociones que surgen de un concepto totalizador de la cultura -nos dice Marta Lamas- en donde el género también es una construcción derivada de la visión dominante al crear la ilusión de un estado fijo y natural de lo que se entiende por hombre o por mujer (2003). Ese elemento de la idiosincrasia nacional que la canción y el cine nacional recrean -al darle una continuidad y una reelaboración-, es el machismo entendido como patriarcado que nos presenta a la mujer como depositaria de la veneración abstracta y el desprecio social en sus múltiples aspectos y que Flores, a la par del cine, refleja en sus composiciones con: “el sufrimiento [“Martita la piadosa”, “La desdichada Elvira”], la coquetería [“Oiga asté”], la revancha [“Ingrata Pérjida”], el placer [“Eustolia”, “Tomando té”], la frivolidad [“La interesada”], la inconsciencia [“Adiós Trinidad”] (Monsiváis: 2003: 273). Los mismos ejemplos sirven para revelar la división del ámbito público y el privado que “ha relegado a las mujeres a un estatus social y político inferior.”, no solo biológico sino moral, psicológico y del ejercicio del poder (Lamas: 2003: 331).

Pásele, pásele, métale la mano, no le hace que me robe

Otro aspecto que no puede soslayarse es el relativo a la economía. Aquí vale la pena reproducir íntegramente la tesis que Néstor García Canclini plantea respecto a las artesanías porque, como se verá de inmediato, también es aplicable a la canción:

Las culturas populares (más que la cultura popular) se configuran por un proceso de apropiación desigual de los bienes económicos y culturales de una nación o etnia por parte de sus sectores subalternos, y por la comprensión, reproducción y transformación, real y simbólica, de las condiciones generales y propias de trabajo y de vida. (2002: 62)

En la obra de Chava Flores, la característica de la duración aproximada de tres minutos por canción es una exigencia que se impone y se respeta hasta la actualidad ya que facilita todas las fases de producción, circulación, distribución, consumo y reproducción industrial. Desde el punto de vista literario, las letras imitan y recrean el habla, las jergas y el caló del barrio citadino con especial énfasis en los nombres propios e hipocorísticos (Jilemón, Escaragilda, Cheto, Torcuata, Lugardita), los dichos (generalmente en los interludios de las canciones) y el doble sentido (“La tienda de mi pueblo”, “El chico temido”). Formalmente, utiliza versos de diversas métricas con rimas asonantes y consonantes que no buscan ningún tipo de rebuscamiento técnico que destruiría la comunicación inmediata. Esto no debe interpretarse como una ausencia de arte literario o de composición, al contrario, parte del encanto radica en su frescura y sencillez de sus valores estéticos que siguen siendo tan apreciados. Las anécdotas son claras, con personajes tipo y peripecias sencillas con finales lógicos o sorpresivos, en ocasiones.

Desde el punto de vista musical, es evidente la apropiación de los valores formales de la canción ranchera, es decir, motivos simples con repeticiones básicas, pocos cromatismos y sin modulaciones a otras tonalidades. Predominan los compases de 2/4, 3/4 y esporádicamente 4/4. Las sucesiones armónicas son de lo más sencillo –quizá reflejo de su escasa preparación musical– y se limitan a los tipos: I-IV-V-I, o bien, I-ii/vi-V7/ii (o V7/vi) -V-I). Solo tardíamente, cuando sus canciones ya habían migrado a los públicos universitarios y de las peñas, algunos de sus intérpretes o acompañantes introdujeron sucesiones con armonías relativas provenientes de los boleros que la misma industria había comercializado. Finalmente, pero no de manera exhaustiva, cabe hacer notar lo que podríamos llamar la interpretación que el mismo Flores hizo de sus canciones, es decir, la forma en que las ilustraba o actuaba. Al carecer de una gran voz y de una buena técnica, Flores recurre a la imitación expresiva, quizá derivada de su cercanía con Pedro Infante, que revela la confusión que el autor tenía respecto a la diferencia entre la interpretación musical y la dramatización, pero que el público no tuvo inconveniente en aceptar.

Respecto a la asimetría entre industria-artista, y a pesar de la prolijidad de su obra, el éxito de la misma y las ganancias que aportaron a las industrias involucradas, Chava nunca logró disfrutar cabalmente de sus beneficios. El eterno abuso y explotación de las industrias sobre los autores fue resentido en carne propia, pero además se vio agravado por las secuelas de los fracasos financieros anteriores del autor que, incluso, lo llevaron injustamente a prisión y a la terminación de su primer matrimonio.

A qué le tiras cuando sueñas, mexicano

Salvador Flores nunca pensó en sus canciones como música de protesta, término que sobrevino hasta los años setenta con las peñas y los estudiantes en resistencia. Incluso declaró que “la canción de protesta no es más que un relato que describe la inconformidad de algunas personas, y es ilógico pensar que con canciones se va a cambiar el sistema. Eso se hace con trabajo y dedicación” (SACM: 2015). Pero, ¿hasta ahí llegará el contenido y el efecto del trabajo Flores o es posible dar un paso más mediante la teoría? Si bien los códigos dominantes y negociados entre las industrias y los consumidores establecen relaciones de comunicación que naturalizan los mensajes que hacen posibles la creación, recreación y apropiación de los valores hegemónicos, también cabe otra posibilidad. Cuando el receptor -en este caso Salvador Flores- opera dentro de un marco de referencia alternativo para la decodificación y reelaboración de los mensajes, puede generarse un código de oposición (Hall: 1996:15). El recurso cómico es ideal para dicha reelaboración en dirección opuesta a los contenidos hegemónicos, siempre y cuando no rebasen los límites de su propio autocontrol.

Para Monsiváis -respecto al cine-, la comicidad no representa necesariamente un conflicto de clases sino más bien “las limitaciones de los desposeídos, su timidez o su falsa arrogancia o su mitomanía.” (2003: 285). El chiste es un desahogo que permite la continuidad del orden mediante la transformación del rencor social en folclor. En cambio, para Hall (siguiendo a Voloshinov), la dinámica entre los valores connotativos (asociativos, abiertos a la ideología) de los signos televisivos, representa una pelea por los significados que equivale a una lucha de clases en y por el lenguaje (1996: 9). Cada ítem visual (o lingüístico) es asignado a una o más estructuras dominantes, pero no cerradas a la interpretación. Salvador Flores, como productor profesional de bienes culturales, reprodujo los códigos dominantes de esa ideología, al tiempo que operó, no sin contradicciones, con sus propios códigos “relativamente autónomos” (Hall: 1996: 13). Eso explica por qué, aun negándolo, desde su primera creación para el cine, “Dos horas de balazos”, Flores sí hace una crítica a la monotonía e inverosimilitud del Western hollywoodense.

La delicadeza y el equilibrio entre los códigos denotativo y connotativo empleados en las canciones, propios del habla popular, reproduce sus giros y reelabora su expresión en una crítica velada y aceptada por el público, en una especie de regodeo semiconsciente. Algunos ejemplos: “La casa de la Lupe”, “A qué le tiras cuando sueñas mexicano” o “Llegaron los gorriones”. Asuntos como la corrupción (“Martita la piadosa”), la represión (“El hijo del granadero”) o la política (“No es justo”), fueron abordados en la obra de Flores cuando sufrió en carne propia algunas de las disposiciones normativas en la Ciudad de México bajo la regencia del Ernesto P. Uruchurtu, quien prohibió que los restaurantes y cabarets cerraran después de la una de la madrugada, afectando así a su Restaurante “1900”, mismo que Chava abrió en las calles de Niza y Reforma (Pulido: 2015).

La última y nos vamos

“Sin las canciones, la Época de Oro habría carecido de proyecto ideológico.”, escribió Monsiváis (2003: 287) como síntesis de la importancia del binomio cine-música en la construcción de la identidad nacional. Para Germán Dehesa, “Si yo te bajara el sol, quemadota que te dabas”, es más

contundente que “Un fantasma recorre Europa” (1994: x). Queda solo añadir que si Freud hace de la cultura un medio complejo para la superación de lo animal, en *El Porvenir de una ilusión* (1979), Flores hace con la cultura popular un recurso reflexivo del pasado –como en *La ilusión del porvenir*, aquella tiendita de su canción “La esquina de mi barrio”-, así como una oportunidad para mofarse de la condición humana (urbana, añadiría), y un medio de resistencia jubilosa, consecuente con la rebeldía de las culturas alternas de las que Chava fue un exponente irremplazable. Así lo entendieron sus públicos posteriores, compuestos por estudiantes e intelectuales, quienes siguen apreciando esa característica única de las grandes obras: la multiplicidad de lecturas. Como última reflexión, cabe preguntarse por qué Salvador Flores Rivera no ha tenido un sucesor de la misma altura si la ciudad abunda en historias y testigos capaces de sintetizarlas en canciones. ¿Será que en la era de las comunicaciones y la inmediatez ya no hacen falta los cronistas porque todos somos narradores y prosumidores de lo cotidiano a través de las selfies, los memes, los tweets, etc., cuya caducidad y, sobre todo, cuya banalidad no requiere de una fijación duradera en un soporte artístico para la posteridad? ¡Adentro!

Referencias

- G. Dehesa. 1994. Ageleste.
S. Freud. 1979. Amorrortu.
N. García Canclini. 2002. Nueva Imagen /Grijalbo.
S. Hall. 1996. Routledge & The CCCS University of Birmingham.
M. Lamas. 2003. FCE/CNCA.
C. Monsiváis. 2003. Fondo de Cultura Económica. México.
J. Pulido. 2015. “<http://revistaesperanza.com/chava.htm>.”
SACM. 2015. “<http://www.sacm.org.m>.”
J. M. Valenzuela Arce. 2003. Fondo de Cultura Económica.