

REIVINDICACIONES FEMENINAS, DOMINACIÓN MASCULINA Y VIOLENCIA SIMBÓLICA EN LAS CANCIONES DE PAQUITA LA DEL BARRIO

¹ Escuela Nacional de Antropología e Historia, México.
² Escuela Nacional de Antropología e Historia, México. Correo electrónico: florecita_rokera1408@hotmail.com

*DALIA BARRERA BASSOLS¹,
SONIA GUADALUPE CONTRERAS
MEDINA²*

Resumen

Este trabajo presenta algunos resultados del análisis del cancionero de la cantante de música popular Paquita la del Barrio, ubicando dos momentos en su carrera artística y analizando diversos núcleos temáticos de ambas etapas, donde vemos el paso de cantante de boleros y de canciones de la noche a la construcción de su imagen como defensora de las mujeres, reivindicadora de una respuesta agresiva y determinada por parte de las mujeres, explotadas, mal amadas, violentadas a través de la infidelidad de sus parejas. Dentro de la segunda etapa, una canción la hace famosa incluso internacionalmente: "Rata de dos patas", desarrollándose en adelante una serie de canciones reivindicativas de las mujeres que llegan inclusive al llamado a responder los agravios sentidos con discursos agresivos, denigradores de la supuesta "hombría" de los varones machistas, no sólo por sus abu-

sos, deslealtad y desamor, sino también por la burla de sus “pequeños” atributos sexuales o su declinar sexual al llegar a la vejez, que se busca paliar seduciendo a jovencitas, quienes les agraviarán a su vez a través de la infidelidad. El análisis se desarrolla a partir del concepto de “violencia simbólica” de Pierre Bourdieu y encontramos solamente una canción que busca una cierta resignificación de la masculinidad “verdadera”, que evidentemente es una golondrina que no hace verano en su producción discográfica.

Palabras clave: Dominación masculina, violencia simbólica, reivindicaciones femeninas, discurso de odio, misandria.

Abstract

This work presents the results of the analysis of Paquita la del Barrio's songs, a well-known Mexican singer of popular music, splitting her musical career into two main phases which encompass her transition from the singer of *bolero* and *canciones de la noche* —songs about night life— to her current image as defender of women and an advocate for a strong and aggressive response from their part to their being exploited, deprecated, and aggravated by their partners' infidelities. She became internationally known during the second phase for her song titled “Rata de dos patas” —two-legged-rat—, developing a long list of song lyrics that aim to respond to women's grievances by denigrating the supposed manhood

of *machista* men while referring not only to their actual abuses, such as cheating or a lack of loyalty in general, but also to the assumed “small” size of their sexual attributes and to their sexual decline, which comes naturally with aging. According to these songs, attempts are made by those men to mitigate this decline by seducing significantly younger women, whom may in return pay back by cheating on them. Our analysis is based on Pierre Bourdieu’s concept of “symbolic violence”. Significantly, we found only one song which aims at resignifying the concept of “real” manhood.

Keywords: Male domination, symbolic violence, female vindications, hate speech, misandry.

RECEPCIÓN: 1 DE MAYO DE 2017/ACEPTACIÓN: 31 DE JULIO DE 2017

Este trabajo presenta los resultados del análisis del cancionero de Paquita la del Barrio, cantante de música popular que alcanza la fama a nivel nacional e internacional, particularmente a partir de una serie de éxitos en la radio, siendo el momento de quiebre y de auge el lanzamiento de la canción “Rata de dos patas”, a inicios del siglo XXI, al que siguieron múltiples éxitos en un tenor peculiar dentro de la música popular. Paquita la del Barrio tenía cierta fama y ya ocupaba un lugar significativo, pero al grabar “Rata de dos patas” se ve relanzada y alcanza gran notoriedad, que con-

serva hasta la fecha. Su cancionero incluye boleros, rancheras y canciones románticas.

Nuestro análisis ubica dos momentos en su carrera como cantante, y pretende describir las tensiones que surgen entre la construcción de reivindicaciones femeninas frente a la explotación, el desamor, la humillación y la opresión, en dos vías: la primera, que denuncia a los varones por explotar a las mujeres y por maltratarlas, y llama a la revancha a través de la infidelidad femenina, la humillación del macho por su deficiente desempeño sexual, la burla de la decadencia sexual del viejo y de sus argucias para paliarla. Esta vía llama a las mujeres a no dejarse, a responder y enfrentar a los varones, o incluso “mandarlos a volar”. La segunda vía, representada por una sola canción, busca la resignificación explícita de la masculinidad “verdadera”, la del varón que no explota, no maltrata, respeta y ama verdaderamente a su compañera. Si bien esta canción es muy aplaudida en los conciertos por el público femenino, las canciones que le dan mayor fama y que suscitan fuertes emociones y aprobación entre el público son las del primer tipo.

En total, analizamos 18 canciones en esta primera entrega de resultados de investigación, algunas de las cuales, las más antiguas, no las encontramos registradas en la Asociación Nacional de Autores, y solamente dos, correspondientes a la primera etapa del cancionero de Paquita, tenían como autora registrada una mujer, abordando una peculiar temática, como ve-

remos. Resultaría muy interesante abundar en el análisis sobre cuándo se trata de canciones escritas desde la voz de un hombre y cuándo se trata de un compositor varón que interpreta el punto de vista femenino, además del caso de las dos canciones con autoría y voz femenina; sin embargo, esta aproximación rebasa los objetivos de este trabajo.

Nuestro análisis aborda las dos etapas mencionadas en el cancionero de Paquita, deteniéndonos en varios núcleos temáticos y al final, abordando la única canción de explícita resignificación de la masculinidad. Los núcleos temáticos se centran en la canción de la noche, que habla de la prostitución y explotación de las mujeres enamoradas de su explotador, pero que con suerte salen de la situación, al conocer el "amor verdadero" de un "hombre verdadero", incluyendo dos ejemplos de canciones de transgresiones femeninas, que abordan la contradicción entre la relación con el marido o pareja oficial que da amor y ternura, y el amante quien aporta pasión, placer y aventura; un segundo núcleo parte de la canción emblemática "Rata de dos patas", que inaugura un discurso de odio, en una actitud que llega a ser calificada de misandria, que se expresa en insultos directos al varón.

Se continúa con un núcleo temático que llama a pagar la infidelidad masculina, uno de los agravios más significativos para las mujeres, con la misma moneda, hecho que las ayuda a encontrar el olvido; en el siguiente núcleo temático la mujer hace burla del hombre, por tener un miembro viril de cor-

to tamaño y se complace en la denuncia de este hecho y de su incapacidad sexual; otra vertiente es aquella que denuncia al viejo por su mal desempeño sexual, el cual busca remediar al relacionarse con jóvenes que, por cierto, le pagarán con la moneda de la infidelidad con hombres más jóvenes. Se cierra con una invitación a las mujeres a “no dejarse”, a sentirse capaces de mandar a los “hombres malvados”, que por generaciones las han dañado, y exigirles cambiar su forma de verlas y tratarlas. Finalmente, cerramos con una canción que propone una abierta resignificación de la masculinidad “verdadera”, la del varón que no es machista y que es comprensivo, leal y amoroso con su mujer.

Se trata pues de un análisis del contenido de las canciones, reagrupadas según los núcleos temáticos encontrados de acuerdo con una primera aproximación, y que parte del concepto de “violencia simbólica” de Pierre Bourdieu (2005), para explicar los elementos que se juegan en la expresión de un profundo malestar femenino frente a la realidad de la dominación masculina, la construcción de una actitud reivindicativa y un implícito intento de reposicionarse frente a los varones, resignificando la femineidad y la masculinidad, en la búsqueda de un efecto de igualación, que no logra escapar de las representaciones dicotómicas de masculino/femenino propias de la dominación masculina.

BREVES ANTECEDENTES BIOGRÁFICOS DE PAQUITA LA DEL BARRIO

Francisca Viveros Barradas nace en 1947, en Alto Lucero, Veracruz y vive una infancia en la pobreza, siendo criada por una tía suya. Estudió la primaria y realizó diversos trabajos en el campo hasta que a los quince años entra a trabajar al Registro Civil de su pueblo donde conoce a su primer marido, 30 años mayor que ella, con quien tiene dos hijos. Pronto descubre que es casado y con familia. En 1970 se va con su hermana Viola al D.F., dejando a sus hijos al cuidado de su mamá. Llegan al barrio de Tepito, forman un dueto y cantan en diversos establecimientos; en La Fogata Norteña conoce en 1975 a su segundo marido (con el que vive hasta su muerte). Se establecen y emprenden algunos negocios de servicio de banquetes; finalmente construyen una casa habitación en la colonia Guerrero que es a la vez un local para restaurante y variedades, bautizándolo como “Casa Paquita”, donde actúa ella y se presentan otras variedades.

En 1975, ante una oferta de una gira en Perú, las hermanas se separan y confrontan (y no vuelven a hablarse hasta años después). En 1984 graba su primer disco, que ella misma paga, *El Barrio de los Faroles* y su productor la bautiza como Paquita la del Barrio. En 1985 sale por primera vez en televisión, interpretando “Lámpara sin luz” en el programa “Hoy Mismo”,

conducido por Guillermo Ochoa, quien la había conocido en su restaurante.

El matrimonio enfrenta diversos problemas, hasta que las muestras de infidelidad del marido, llevan a que, una noche, mientras cantaba "Cheque en blanco", lo viera llegar y le gritara: "¿Me estás oyendo, inútil?", interjección que la vuelve famosa y que es muy celebrada en los conciertos por el público femenino. Después de vivir más de dos décadas con su esposo, confirma a través de una investigación de un detective, que él tiene otra familia desde hace 15 años. Se distancia de él, aunque siguen viviendo en la misma casa hasta su muerte.

En 1997 realizó su primera gira en los EE. UU., donde continúa trabajando hasta la fecha por temporadas y tiene un público muy entusiasta. En 2001 aparece el disco *Taco Place-ro*, con el éxito "Rata de dos patas", con el cual alcanza gran

fama y altos niveles de popularidad. En 2006 es detenida por fraude fiscal y sale inmediatamente del reclusorio al pagar una fianza.³ En 2009 realiza una gira conjunta con el cantautor guatemalteco Ricardo Arjona por Argentina y Colombia y en 2011 recibe en EE.UU. el premio

Billboard de Música Regional Mexicana.⁴

Ha sido conocida como "La Reina del Arrabal", "La Reina del Pueblo", "La Guerrillera del Bolero",⁵ "Reina y Defensora de las Mujeres". En una entrevista manifiesta que desearía ser

³ Paquita la del Barrio sale de la cárcel. http://www.terra.com/musica/noticias/paquita_la_del_barrio_sale_de_la_carcel/oci157481 (Consulta del 12 de diciembre de 2009).
⁴ <http://paquitadelbarrio.com.mx/bio> (Consulta del 30 de marzo de 2012).
⁵ <http://www.musica.com/letras.asp?biografia=10732> (Consulta del 9 de marzo de 2014).

recordada “Como una mujer luchona, alguien que estuvo y cantó para su pueblo, en defensa de las mujeres”.⁶

⁶Sánchez, G. (7 de julio de 2015). *TV Notas*.

Paquita canta también canciones rancheras y de tipo romántico, aunque nunca abandona los boleros. Carmen de la Peza, estudiosa del bolero, señala cómo este género es interpretado por cantantes de diversos medios sociales y en espacios heterogéneos, desde la colonia Guerrero, con Paquita la del Barrio, hasta la Cueva de Amparo Montes, en San Ángel, colonia de clase alta (Peza, 1994).

**DE LA CANCIÓN DE ARRABAL O DE
LA NOCHE: EXPLOTACIÓN,
PROSTITUCIÓN POR AMOR,
REGENERACIÓN POR EL AMOR
VERDADERO**

Un primer momento en el cancionero analizado, lo constituyen canciones como “Besos callejeros”, “Más hombre que tú”, “Cheque en Blanco” y “Confesión”. Se trata de boleros, algunos de la tradición de cantantes reconocidas como Chelo Silva y María Luisa Landín, son canciones de la noche que hablan de amores de mujeres explotadas, que venden su cuerpo por dinero y sufren desengaños y, en ocasiones, son redimidas por el “amor verdadero” de un “hombre verdadero”.

En "Besos callejeros" (Cordero, 1993), una mujer de la noche, despechada exclama: "¿Y qué me importa/ Que quieras a otra/ Que te da dinero?/ Si ya terminamos/ Y ya no te quiero". Señala: "Amor por dinero/ Es amor malvado/ Y a ti te han comprado/ Besos callejeros". Concluye denunciando el tipo de amores que tiene ahora su ex pareja: "¿Y qué me importa/ Saber que tú tienes / Una en cada esquina?/ Si esos son amores/ De la mala vida".

En "Más hombre que tú" (Rivera, 1993), la mujer de la calle, explotada por quien amaba, encuentra un hombre que la saca de la mala vida, con el que conoce "el verdadero amor", quien señala, "es más hombre" que el explotador: "Ahora ya

no te atreves/ A mirarme siquiera/ Te grito cara a cara/ Todo lo que eres tú/ Me siento muy dichosa/ No soy una cualquiera/ Porque yo tengo un hombre/ Que es más hombre que tú".⁷

⁷ María del Carmen de la Peza Casares, en su análisis del bolero señala cómo solamente el hombre, con su amor y reconocimiento tiene el poder de devolver a la mujer la dignidad perdida. Así mismo, analiza los arquetipos de varón y mujer: el abandonador, el abandonado; la santa y la puta (Peza, 2001). Por su parte, Zárate reseña en su análisis de un concierto de Paquita la del Barrio, donde cantó esta pieza: "La frase final enfatiza 'ahora ya tengo un hombre que es más macho que tú'. Con esa frase arrancó gritos y chiflidos de muchas mujeres en una amplia descarga emotiva".

Este autor señala: "En la descalificación del hombre, 'su hombre', se refiere a la sustitución por 'un macho'. En el mensaje de su canción ella, al cambiarlo, lo compara, resaltando las características viriles del macho, en particular la fuerza sexual. Se valida la dominación y la jerarquía sustentada de la división entre lo masculino y lo femenino, es decir, entre lo activo y lo pasivo, lo fuerte y lo débil (Bourdieu, 2003)". (Zárate, 2005: 242).

En "Cheque en blanco" (Valdelamar, 1992), se paga el intento de la pareja de ofrecer a la mujer con los "socios", con una irónica letra que señala cómo le gusta la basura y le gusta lo corriente "Por barato, yo qué sé". La mujer aclara: "Yo, yo no soy letra de cambio/ Ni moneda que se entrega/ Que se le entrega a cualquiera/ Como cheque al portador". Como pago, dice: "¡Ay! me decepcionaste tan-

to/ Que ahí te dejo un cheque en blanco/ A tu nombre y para ti/ Es por la cantidad que quieras/ En donde dice desprecio/ Ese debe ser tu precio/ Y va firmado por mí”.

Finalmente, de esta primera etapa llaman la atención dos canciones desde la voz de mujeres que son infieles, como “Confesión” (Olvera, 1993) y “Cuál de los dos” (Autor desconocido, 1993). En la primera, una mujer casada se confiesa: “Padre, quiero confesarme/ Estoy casada con un hombre muy bueno/ Y no soy feliz/ Estoy enamorada/ De otro que no sabe que mi cariño/ Le pertenece a ese hombre/ Por la ley de dios”. La situación, dice, implica su propio castigo, por lo que considera justa la absolución: “Padre, me casé en su iglesia/ Con el divorcio no remedio nada/ Pues yo creo en dios/ Yo le pertenezco, pero no lo quiero/ Este pecado ya está castigado/ Deme su perdón” (Olvera, 1993).

“Cuál de los dos” plantea la disyuntiva de una mujer que tiene dos amantes y pide a dios le ayude a elegir con cuál quedarse:

Uno me da su amor
Con toda su pasión
Con toda su ternura
Otro me da placer
Y siento enloquecer
Viviendo su aventura
Dios mío dime tú

A cuál debo querer
Si los dos me complacen
Tú di qué debo hacer
Yo no sé decidir
Cuál de los dos amantes (Autor desconocido, 1993).

En este caso, la transgresión está en la interacción con dos amantes y no, como en la canción anterior, en la que la transgresión se resuelve por la propia mujer, pues opta por el marido y dejará al amante.

RUPTURA Y GIRO: MISANDRIA Y EL DISCURSO DE ODIO

Al inicio del siglo XXI, en la radio suena constantemente una canción ranchera, abiertamente agresiva hacia el varón: "Rata de dos patas" (Toscano, 2004a), en un hecho inédito en la radio mexicana y rápidamente adquiere altos niveles de popularidad, en la voz de Paquita la del Barrio. En poco tiempo, es altamente apreciada por el público femenino, más allá de las fans de la cantante y suscita airadas reacciones por parte del público masculino, aunque no deja de provocar risas, chacota y cierta confusión ante el sentimiento agudo de coraje y animadversión que denota, llegando a ser calificada como un discurso "misándrico", definido como expresión de un sentimiento de "aversión o menospre-

⁸ Como contraste, véase el artículo de Carmen de la Peza Casares (2011) "Palabras que matan. Discurso del odio y feminicidios en México", que analiza el discurso misógino en las canciones del grupo Molotov. El discurso de odio ha tenido un desarrollo significativo en nuestro país, en los últimos dos lustros, sobre todo en la canción norteña de banda; sin embargo, no hemos encontrado algún trabajo que aborde los contenidos de género en este género de la canción popular.

cio a los hombres" (Zárate, 2005: 227).⁸

En este mismo núcleo temático, encontramos otras dos canciones: "Pa' puras vergüenzas" (Coronel, 1993) y "Me saludas a la tuya" (Toscano, 1998).

"Rata de dos patas" (Toscano, 2004a)

comienza: "Rata inmunda/ Animal rastre-

ro/ Escoria de la vida/ Adefesio mal hecho// Infrahumano/ Espectro del infierno/ Maldita sabandija/ ¡Cuánto daño me has

hecho!". Sigue en ese tono, llamándole

alimaña, culebra ponzoñosa, desecho de

la vida, maldita cucaracha, entre otros insultos más, y con el estribillo cierra: "Rata

de dos patas/ Te estoy hablando a ti/ Por-

que un bicho rastrero/ Comparado contigo/ Se queda muy chiquito".

Cuando Paquita canta esta canción en un concierto o presentación,

las mujeres se desfogan cantando, señalan a sus acompañantes varones,

y, en el estribillo, cantan a coro y se llega

al punto más álgido del evento.⁹

Otra canción muy celebrada es "Pa' puras

vergüenzas" (Coronel, 1993), donde una

mujer celebra que su pareja decidiera marcharse, pues ya "se

estaba tardando". Después de haber padecido sus bajezas y

malas acciones, concluye:

⁹ Respecto a la reacción del público al interpretar Paquita esta canción, resume Zárate: "La cantante se retiró del escenario. Se apagaron las luces. El público chilló y aplaudió, hasta que regresó para cantar un tema solicitado durante todo el evento: "alimaña, culebra ponzoñosa/ desecho de la vida/ te odio y te desprecio/ rata de dos patas/ porque un bicho rastrero/ comparado contigo/ se queda muy chiquito" El canto que une a la cantante con el público llega a un punto climático. Casi podría decirse que es una catarsis colectiva, hay mujeres que la interpretan con tal sentimiento, que lloran al hacerlo. Al final, las luces se apagan, la gente sabe que ya terminó el concierto y proceden a retirarse". (Zárate, 2005: 243). Este autor concluye: "El mensaje político del evento difundió un modelo hegemónico de ideología patriarcal. Más que mostrar una actitud contestataria, lo que sucedió finalmente fue la asimilación de las estrategias de agresión como parte de una catarsis colectiva, fortaleciendo una ideología sexista que justifica y legitima la agresión de las mujeres hacia aquellos hombres que no cumplen con los estereotipos socialmente aceptados" (Zárate, 2005: 245).

mujer celebra que su pareja decidiera marcharse, pues ya "se estaba tardando". Después de haber padecido sus bajezas y malas acciones, concluye:

Si crees que al marcharte
Yo he de ir a rogarte
Te has equivocado
Para que lo sepas
Si un día fui feliz es hoy que te vas

Porque hoy me doy cuenta
Que vales tan solo
Pa' puras vergüenzas
Aquí sólo estorbas
Por eso hoy te digo
¡Qué bien que te vas!

En un juego de palabras e ironía, en "Me saludas a la tuya" (Toscano, 1998), Paquita canta: "Gracias/ Por acordarte de mi madre/ Y es que hace bastante tiempo/ Que no me la recordaban/ Con un lenguaje florido// Gracias/ Te agradezco tu cumplido/ Y sin hacer tanta bulla/ Te suplico que también/ Me saludes a la tuya". Como es de preverse, estas estrofas suscitan gran emoción en el público femenino asistente al concierto, que codean a sus acompañantes, divertido por la supuesta transgresión al hacer pagar al varón el insulto, la deslealtad y el agravio con la misma moneda.

LA LEY DEL TALIÓN: INFIDELIDAD CON INFIDELIDAD SE PAGA

Un siguiente núcleo temático, que enciende también al auditorio femenino, son las canciones que tratan sobre el pagar la infidelidad de los varones con la misma moneda. Así, se canta a coro “Tres veces te engañé”, complementada por “Al cuarto vaso de vino” y “No hay quinto malo”, todas ellas canciones del género ranchero.

“Tres veces te engañé” (Macedo, 1993), es la reflexión de una mujer que “tontamente siempre le era fiel” al hombre que jugaba con ella. Pero, apunta: “Desgraciadamente/ Hoy fue diferente/ Me topé con alguien/ Creo que sin querer”. Reivindica entonces en el estribillo: “Tres veces te engañé/Tres veces te engañé/ Tres veces te engañé /La primera por coraje/

¹⁰ Abilio Vergara puntualiza la transformación en esta canción “[...] del rencor (verificador del orden) en placer [...] Se pretende una extremada radicalidad en el cambio, pues asume su propio cuerpo, y sus deseos como sinónimo de vida, repercutiendo en una autovaloración positiva que deviene en responsabilidad, que transforma la anterior minusvalía y la casi infantilidad que le adscribía la dependencia”. (Vérgara, 1999:173).

la segunda por capricho/ La tercera por placer”. Concluye: “...Y después de esas tres veces/ Y después de esas tres veces/ No quiero volverte a ver”.¹⁰

“Al cuarto vaso de vino” (Durán Durán, 1999), habla de cómo: “El primero que me eché/ Me dio pena, no lo niego...El segundo ya no fue/ Tan difícil que hasta creo/ Me empecé a sentir/ Más bonita, más mujer”. Al tercero: “...Me empezó a valer tu ausencia/ Me emborraché de placer/ Y hasta tu nombre olvidé”. Termina: “...Que me sirvan otro más/ Que voy a mandarte al diablo/ Al cuarto vaso de vino”.

“No hay quinto malo” (Jiménez, 1996), comienza fuerte y denuncia el abandono y desamor que la llevó a la infidelidad: “Sería muy falso decir/Que te he engañado tres veces/ Ya hasta la cuenta perdí/ Eso es lo que tú mereces// Siempre estuve abandonada/ Deseosa de tu calor/ Necesitaba tus besos/ Necesitaba tu calor”. Concluye: “Dicen que una no es ninguna/ Dos apenas empecé/ La tercera me gustó/ Y por eso me pasé/ / Dicen que no hay quinto malo/ Y por suerte lo encontré/ Él sí me llena de besos/ Y me hace sentir mujer”.

Estas canciones invitan a pagar la infidelidad del varón con la infidelidad femenina y cada vaso de vino va alejándolas de la nostalgia, el coraje, etc., para irse liberando hacia el olvido, el placer y... otra relación con un hombre que “las hace sentir mujeres”.

**VENGANZA SIMBÓLICA: ES
IMPOTENTE, TODO LO TIENE
CHIQUITO**

Hemos visto cómo en la primera etapa las mujeres reprochan el desamor de los varones que las explotan y son restituidas en su dignidad por el “verdadero amor” de otro varón. También, ante el maltrato, encuentran el amor de un hombre “que las hace sentir mujer”. Corresponde así esta visión a lo que Pierre Bourdieu definiera como “violencia simbólica”, en tanto que: “Los dominados aplican a las relaciones de dominación unas categorías construidas desde el

punto de vista de los dominados, haciéndolas aparecer de ese modo como naturales.(...)”. (Bourdieu, 2005:50). Explica el autor:

La violencia simbólica se instituye a través de la adhesión que el dominado se siente obligado a conceder al dominador (por consiguiente, a la dominación) cuando no dispone, para imaginarla o imaginarse a sí mismo o, mejor dicho, para imaginar la relación que tiene con él, de otro instrumento de conocimiento que aquel que comparte con el dominador y que, al no ser más que una forma asimilada de la relación de dominación, hacen que esa relación parezca natural; o, en otras palabras, cuando los esquemas que pone en práctica para percibirse y apreciarse, o para percibir y apreciar a los dominadores (alto/bajo, masculino/femenino, blanco/negro, etc.), son el producto de la asimilación de las clasificaciones, de ese modo naturalizadas, de las que su ser social es el producto (Bourdieu, 2005: 51).

De otra parte, Bourdieu señala cómo

Por estrecha que sea la correspondencia entre las realidades o los procesos del mundo natural y los principios de visión y de división que se les aplican,

siempre queda lugar para una *lucha cognitiva* a propósito del sentido de las cosas del mundo y en especial de las realidades sexuales. La indeterminación parcial de algunos objetos permite unas interpretaciones opuestas que ofrecen a los dominados una posibilidad de resistencia contra la imposición simbólica. Así es como las mujeres pueden apoyarse en los esquemas de percepción dominantes (alto/bajo, duro/blando, recto/curvo, seco/húmedo, etc.), que les conducen a concebir los atributos sexuales masculinos por analogía con las cosas que cuelgan, las cosas blandas, sin vigor (Bourdieu, 2005:26-27).

En ese sentido, en su afán de castigo simbólico a los varones que son desconsiderados y abusivos con las mujeres, Paquita la del Barrio interpreta canciones que los denigran, precisamente burlándose de que, a pesar de sus actitudes agresivas y desplantes de mandones, se descubre al final que poseen un miembro viril pequeño, haciéndose eco de la representación falonarcisista que expresa los opuestos grande/pequeño como referentes del tamaño de la propia virilidad y capacidad sexual del individuo. Así la cantante interpreta las canciones "Taco placero" y "Chiquito", entre otras de contenido semejante.

"Taco Placero" (Toscano, 2004b) denuncia la cobardía de un hombre, que habló mal de una dama, quien a pesar de que debería quedarse callada, lo pondrá en evidencia y hará saber

a todos que resultó “un fiasco en la cama”. En una metáfora culinaria, define lo sucedido y las capacidades sexuales del individuo en cuestión: “Yo tan mal acostumbrada/ A cenas tan suculentas/ Yo me esperaba esa noche/ Una merienda completa/ / Y resultaste en el ruedo/ El peor de los toreros/ Esa cenita contigo/ ¡Me supo a taco placero!”.

“Chiquito” (Toscano, 2004c) reitera la desacreditación del macho engréido, quien en paños menores resulta que tiene un miembro viril pequeño. El estribillo remata, burlescamente: “Tienes el pie chiquitito/ Tienes los ojos chiquitos/ Tienes el talón chiquito/ ¡En fin que todo chiquito!”. En su análisis de esta canción de Paquita, Abilio Vergara señala cómo en este discurso existe una transgresión de lo que se puede nombrar, por parte de la voz de una mujer, “(...) al asumir un lenguaje genérico inusual, que posiblemente muchos considerarían procaz: ‘tú ya no puedes’” (1999: 173).

EL VIEJO: SE CREE MUY MACHO Y YA NO PUEDE

Otra vertiente de la burla al macho abusador son las canciones que Paquita interpreta sobre el viejo que era “el mandón, el orgulloso, el patrón, el poderoso”, pero que con la edad ya va en declive, recibiendo ahora maltratos y desdén. Un ejemplo es la canción “Qué deteriorado estás” (Toscano, 2010), que dice: “¡Qué deteriorado estás!/ ¿Qué pasó con ese tipo/ Que tomaba decisiones/ Que imponía sus condiciones?/

Dime ¿a dónde fue a parar?”. Y en su condición de viejo, tiene ahora que aceptar el mismo trato que prodigó: “Eres un pobre servil/ Un perro viejo y cansado/ Hoy te tratan a patadas/ Hoy te dan sobras de nada/ Y te tienes que aguantar”.

Diversas canciones hacen mofa del intento de sobrepasar los efectos del tiempo, por el viejo que busca seducir a jovencitas para resarcirse, exponiéndose a que éstas le pongan los cuernos y le mal paguen, como en “Viejo rabo verde” (Toscano, 2007a): “Ya me enteré que eres un viejo rabo verde/ Y que te gustan las pollitas quinceañeras/ Carne blandita porque casi ya no muerdes/ Tantito esfuerzo y se te afloja la mollera”. La burla recurre a la condición virginal de las jovencitas que el viejo, “maldito hereje” busca, y la cantante le promete “una ayudada” e, incluso no siendo virgen, “hacerle un milagro”:

Andas buscando como gato en el tejado
La carne joven pa´ clavarle bien el diente
Si a ti te gustan virgencitas pa´ rezarle
¿De cuándo acá, maldito hereje tan creyente?

Para aclararte las cosas
Voy a invitarte unos tragos
Muy cierto es que no soy virgen
¡Pero bien que hago milagros!

**EL LLAMADO "FEMINISTA": LAS
MUJERES MANDAN (OTRAS
MASCULINIDADES, RESIGNIFICACIÓN
DEL VERDADERO HOMBRE)**

El conjunto de canciones que desarrollan una crítica de los comportamientos de los varones maltratadores y que recorren distintas veredas para hacer burla de su mal desempeño sexual, del tamaño de su miembro viril, de su decadencia sexual en la vejez, tiene que verse también a la luz de dos canciones: "Hombres malvados" y "Las mujeres mandan".

Una canción que resume los agravios sentidos y el llamado a los hombres machistas a rectificar y "componerse" es "Hombres malvados" (Toscano, 2004d), el argumento es que si no, la mujer le conseguirá "un ayudante" o, peor aún, lo privará de su masculinidad. Comienza: "¿Que qué traigo con los hombres/ Que por qué diablos los odio tanto?/ ¿Y cómo no voy a odiarlos/ Si son la causa de tanto llanto?".

A continuación, señala el carácter generacional del agravio: "Mi abuelo burló a mi abuela/ Mi padre dañó a mi madre/ Y este hijo de su suerte/ ¡Me sigue llegando tarde!". Y el estribillo advierte: "O te compones en lo adelante/ ¡O te consigo un ayudante!". Los agravios sentidos y una cierta reinterpretación implícita de la "verdadera masculinidad" se sintetizan así:

Los odio por vanidosos
Ven una falda y sueltan los perros
Y a la hora de la hora
No aguantan nada los embusteros

Y dicen que son muy machos
Porque andan con muchas hembras
Dejando hijos por donde quiera
Pa' que otros se los mantengan (Toscano, 2004d).

El estribillo final resulta ya una amenaza grave: "Hombres malvados, ya les cantamos/ ¡O se componen, o los capamos!". En los conciertos, al escuchar esta canción, ciertos pasajes suscitan gran emoción y llevan a las mujeres a sumarse a dichas advertencias cantando a coro con Paquita, particularmente el estribillo.

Revisaremos finalmente una canción ranchera que ha sido definida incluso por los reporteros de espectáculos como el "himno de las mujeres" y se intitula "Las mujeres mandan" (Toscano, 2008). Contiene un llamado directo a las mujeres a no quedarse pasivas, a responder a los agravios y agresiones, a no soportar los malos tratos, utilizando diversas estrategias, de acuerdo al agravio específico:

Vamos con todo las mujeres de hoy en día
Ya no se vale soportar los malos tratos

Alza la voz si eres la víctima callada
De esos malditos malandrines pelagatos

De ti depende que esas bestias anden sueltas
Hay una celda y solo tú tienes la llave
Usa la plancha, el trapeador o lo que sea
Y dales duro por ahí donde ya sabes
No tengas miedo por grandotes que los veas
Ponte valiente, ya verás cómo se amansan
¡Que aquí las mujeres mandan!

La opción primera es no tener miedo y golpearlos en sus partes nobles, con la plancha, el trapeador o lo que sea. En un segundo momento, se prevé que si no cumple el varón con su papel de proveedor, se le negará el sexo, además de que se le exigirá que cumpla como hombre en la cama o se buscará otro "que le dé una ayudada":

En esas cosas de pasiones y de cama
No te conformes con ser la mujer usada
Has de exigirle que te cumpla como hombre
O te complace, o que le den una ayudada

Hoy las mujeres ya no somos conformistas
Llegó la hora de soltarnos el cabello
Hoy nos entregan la quincena completita

Dan para el gasto, o negamos todo aquello (Toscano, 2008).

En el cierre, se remarca que en la actualidad las mujeres son “reinas en la cama y en la sala” y si los varones no les dan su lugar, deben “ahuecar el ala”, las conmina a “no rajarse”, no creerles todo y amansarlos como al buey:

Vamos con todo las mujeres hoy en día
Hoy somos reinas en la cama y en la sala
Nuestro lugar tienen que darnos esos machos
Y el que no jale, que vaya ahuecando el ala

Ya me despido, compañeras no se rajen
No les crean todo, que son verbo y puro pico
Y como dijo aquel abuelo, no se olviden
El buey se amansa con la sal en el hocico (Toscano, 2008).

LA MASCULINIDAD RESIGNIFICADA

Del mismo autor, Manuel Eduardo Toscano, en su canción “Si yo fuera Varón” (2007b), encontramos una peculiar forma de resignificar la masculinidad “verdadera”, la del varón que no explota, no abusa, no ofende ni violenta a su mujer y sabe no ser indiferente, amarla y ser cariñoso y leal con ella. Así vemos un llamado a los varones a mirar

con comprensión la condición de las mujeres, señalando sus múltiples tareas asumidas, mientras padecen el desamor y desatención del marido y, estableciendo para los varones la necesidad de apoyarlas, comprenderlas y amarlas:

Si alguna vez
El Todopoderoso
Cambiará mi papel
Y en vez de ser mujer
Fuera yo un hombre
Le pediría
A ese ser bondadoso
Bastante comprensión
Y usar el corazón
Siempre en su nombre
Para dejar de ser
Tan cruel con la mujer
Y darle su lugar
A ese gran ser
Que somos todas.

Estar un varón en el hipotético caso de ser mujer, lleva a señalar el comportamiento deseable de un hombre, comprensivo y amoroso: "Sería el amigo, el hombre comprensivo/ El compañero fiel que adora su mujer/ Y todo pasa// La entendería y más en esos días/ La haría yo sentir/ Que no es un mueble más/ Que hay en la

casa". En síntesis, dice el estribillo: "Si yo fuera varón/ Si yo fuera varón/ A mi hembra de rodillas/ Daría yo las gracias".

A continuación, la canción expone el núcleo de la condición de esposa, que vive embarazos, el cuidado de hijos y marido y es relegada y reducida a un objeto más de la casa:

Porque yo les pregunto
A todos estos hombres
Si saben qué es estar
Embarazada nueve meses
Velando por los hijos
Atendiendo al marido
Cual sirvienta sin sueldo
Que ni un beso se merece

Hundida en la rutina
Del patio a la cocina
Bailando con la escoba
El fregadero y esas cosas
Porque el marido llega
Buscando como loco
El control de la tele
Y ni se acuerda de la esposa (Toscano, 2007b).

El estribillo remata, después de esta explícita colección de agravios: “Si yo fuera varón/ Si yo fuera varón/ Les daría a las mujeres/ Mi total comprensión”.

En los conciertos, el público femenino se conmueve cuando escucha esta canción, aunque no tanto como cuando Paquita canta “Rata de dos patas”, cuya letra sí conocen y repiten emocionadas las asistentes.

CONSIDERACIONES FINALES

El cancionero de Paquita la del Barrio ha sido considerado por Anna María Fernández Poncela como parte de la música popular mexicana, encontrando en su cancionero que, sin embargo, existe una:

(...) rebeldía y contestación femenina explícita del dominio masculino en la composición, interpretación y puesta en escena de algunas canciones de Paquita la del Barrio y Astrid Hadad, cada una en su estilo. Ellas utilizan los moldes tradicionales de la canción popular mexicana, muchas veces la reproducen tal cual, incluso calcando el mensaje, pero otras lo distorsionan enmarcándolo en un complejo simulacro de cambio de roles de género y complicidades varias con el auditorio. Con imaginación, dignidad e incluso una enorme dosis de sentido del humor —que a veces deja cierto regusto triste y amargo— se ganan al público,

mayoritariamente femenino. Realizan artificios de subversión simbólica tanto en la representación del imaginario social como en la realidad cotidiana de la sociedad, siempre aludiendo a las relaciones amorosas y sexuales entre hombres y mujeres (Fernández, 2002: 212-213).

Por su parte, Alberto Zárate Rosales analiza el contenido misógino o misándrico de algunas canciones populares, y en un pasaje de su trabajo aborda un concierto en la explanada del zócalo del Distrito federal, ocurrido el 4 de octubre de 2003, que ofrecen Lupita D'Alessio y Paquita la del Barrio. La propaganda del concierto, convocado por el Gobierno del Distrito Federal, hace énfasis en el carácter del repertorio de las cantantes: "Duro contra ellos", dice y recurre a la interjección que se ha vuelto clásica de Paquita la del Barrio: "¿Me estás oyendo, inútil?":

El sujeto "inútil" significa que no sirve, que no es apto, que es ineficaz e incapaz. Y esto es importante al hacer referencia a la construcción de la masculinidad. La cantante provoca al público al violentar las diferentes imágenes alrededor de lo que socialmente se acepta como "masculino" (Zárate, 2005: 236).

Sin embargo, para este autor, las canciones de Paquita en su discurso implican que:

El estereotipo que la cantante descalifica está en función de lo que ella valida. Cuando menciona "inútil", implícitamente lo compara con quien ella considera como "útil", un "hombre útil" es aquél que presenta determinados estereotipos, entre los que destacan: carencia de rasgos feminoides; ser sujeto de éxito, respetado y ganar dinero; ser fuerte como un roble; que tenga imagen de fortaleza, seguridad y confianza en sí mismo; ser agresivo, inclusive hasta la violencia.

Con su eslogan descalifica, pero también expresa su aversión o menosprecio a los hombres [misandria] lo cual, vinculado con el horror invencible a los hombres [androfobia], aplica dicho rechazo de manera selectiva, es decir, no se aplica a todos por igual: no todos los hombres son inútiles. La aversión se enfoca a determinado tipo de "no hombres", es decir, aquellos que no cumplen con las características socialmente aceptadas del hombre "el que sí es útil" (Zárate, 2005: 236-237).

Como hemos visto en las páginas anteriores, no coincidiríamos en que la visión de Paquita y las canciones que interpreta necesariamente consideren al hombre "útil" como alguien capaz de agresión y violencia, pues encontramos una crítica a la supuesta valentía y real cobardía del hombre machista, etc. Este autor menciona también la visión de Anna María Fernández Poncela

(2002), de que en estas canciones se llega a un nivel de violencia sexual y psicológica, que es una especie de “guerra de sexos”, con contenidos de dolor, revancha, ardor, e ira:

La letra de las canciones incluyen la descalificación y la humillación en una estructura que permite llevar el discurso al clímax y se busca lograr una resolución a favor de las mujeres que en ellas se identifican [...] El contenido de la mayoría de los temas de esa noche se centró en el desamor, en la descalificación, la degradación, el rechazo, la humillación y la agresión, como elementos de revancha, de búsqueda de igualdad e, inclusive, de una posible supremacía de las mujeres sobre los hombres (Zárata, 2005: 238-239).

Nuestra revisión de 18 elementos del cancionero de Paquita la del Barrio, nos ha mostrado una serie de núcleos temáticos en los cuales se advierten diversas manifestaciones de la “violencia simbólica” (Bourdieu, 2005), aunque encontramos solamente una canción donde explícitamente se busca una resignificación de la “verdadera” hombría, que trasciende las diversas formas de agresión, abandono, desapego y cobardía que de manera contradictoria están inmersas en las representaciones sociales de la virilidad propias de la dominación masculina. Sin embargo, en buena parte de las canciones, las de mayor éxito, por cierto, se insiste en ironías y burlas que hablan del menospre-

cio por un varón “que todo lo tiene chiquito” y cuya potencia sexual está en duda, reforzando así los opuestos alto/bajo, grande/pequeño, hombre verdadero/remedo de varón.

De otra parte, en algunas de las canciones se construye la reivindicación femenina desde un llamado a las mujeres a no seguirse dejando maltratar, a responder con las mismas armas (infidelidad, desdén, inclusive violencia física y verbal), a la vez que se trasluce una crítica al desamor y cobardía subyacentes de manera contradictoria en los esquemas de la dominación simbólica y sus representaciones de la virilidad. De esta manera, el cancionero de Paquita la del Barrio aquí analizado nos resume la expresión de un conjunto de agravios vividos por generaciones, la construcción de ciertas estrategias de reivindicación femenina, dentro de los referentes de las representaciones de la dominación masculina de las condiciones femenina y masculina, así como un cierto intento de resignificación de lo que la dicotomía masculino/femenino dicta como masculinidad “verdadera” bajo dicha dominación.

BIBLIOGRAFÍA

- AUTOR DESCONOCIDO. (1993). Cuál de los dos. En *Paquita la del barrio-Grupo Oro Negro* (Int. Paquita la del Barrio). México: Discos Musart.
- BOURDIEU, P. (2005). *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.
- CORDERO, V. (1993). Besos Callejeros. En *Paquita la del Barrio con banda* (Int. Paquita la del Barrio). México: Discos Musart.
- CORONEL, I. (1993). Pa' puras vergüenzas. En *Ni un cigarro* (Int. Paquita la del Barrio). México: Discos Musart.

- DE LA PEZA CASARES, M DEL C. (1994). El bolero y la educación sentimental. Sus procesos de significación y resignificación, de lecturas y escrituras diversas. *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, vi(17). México: Universidad de Colima.
- (2001). *El bolero y la educación sentimental en México*. México: UAM/Miguel Ángel Porrúa.
- (2011). Palabras que matan. Discurso del odio y feminicidios en México. En D. Barrera Bassols y R. Arriaga Ortiz (Eds.), *Género, cultura, discurso y poder*. México: INAH/CONCULTA.
- DURÁN DURÁN, M. (1999). Al cuarto vaso de vino. En *Al cuarto vaso* (Int. Paquita la del Barrio). México: Discos Musart.
- FERNÁNDEZ PONCELA, A. M. (2002). *Pero vas a estar muy triste y así te vas a quedar*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- JIMÉNEZ, M. (1996). No hay quinto malo. En *Paquita la del Barrio con mariachi* (Int. Paquita la del Barrio). México: Discos Musart.
- MACEDO, R. (1993). Tres veces te engañé. En *Tres veces te engañé* (Int. Paquita la del Barrio). México: Discos Musart.
- OLVERA, J. (1993). Confesión. En *Te voy a recordar* (Int. Paquita la del Barrio). México: Discos Musart.
- SÁNCHEZ, G. (7 de julio de 2015). *TV Notas*.
- PAQUITA LA DEL BARRIO. (2012). Biografía (Página web). Recuperado de <http://paquitaladelbarrio.com.mx/bio>
- RIVERA, R. (1993). Más hombre que tú. En *Bórrate* (Int. Paquita la del Barrio). México: Discos Musart.
- TOSCANO, M. E. (2010). Qué deteriorado estás. En *Resultó vegetariano* (Int. Paquita la del Barrio). México: Discos Musart.

- (2008). Las mujeres mandan. En *Las mujeres mandan* (Int. Paquita la del Barrio). México: Discos Musart.
- (2007a). Viejo rabo verde. En *Puro dolor* (Int. Paquita la del Barrio). México: Discos Musart.
- (2007b). Si yo fuera varón. En *Puro dolor* (Int. Paquita la del Barrio). México: Discos Musart.
- (2004a). Rata de dos patas. En *Taco placero* (Int. Paquita la del Barrio). México: Discos Musart.
- (2004b). Taco placero. En *Taco Placero* (Int. Paquita la del Barrio). México: Discos Musart.
- (2004c). Chiquito. En *Qué mamá tan chaparrita* (Int. Paquita la del Barrio). México: Discos Musart.
- (2004d). Hombres malvados. En *Hombres malvados* (Int. Paquita la del Barrio). México: Discos Musart.
- (1998). Me saludas a la tuya. En *Me saludas a la tuya* (Int. Paquita la del Barrio). México: Discos Musart.
- VALDELAMAR, E. E. (1992). Cheque en blanco. En *Desquítate conmigo* (Int. Paquita la del Barrio). México: Discos Musart.
- VERGARA FIGUEROA, A. (1999). Fronteras: musicalizando la identidad. Estética, sexualidad y "raza". En M. Á. Aguilar, C. Cisneros y E. Nivón (Coords.), *Diversidad: aproximaciones a la cultura en la metrópoli*. México: Universidad Autónoma Metropolitana/Plaza y Valdés.
- ZÁRATE ROSALES, A. (2005). Algunos mensajes misóginos en canciones populares comerciales. En D. Cazés Menache y F. Huerta Rojas (Coords), *Hombres ante la misoginia: miradas críticas*. México: Plaza y Valdés, CEIICH/UNAM.