



“Chava” Flores. Para habitar la ciudad en el humor a través de la canción

Tanius Karam Cárdenas

Universidad Autónoma de la ciudad de México

1. Entrada y justificación

La idea de los trovadores que le han cantado a la ciudad de México. Hay que decir que ésta es un espacio con ciertas características: megalópolis, centralismo, diversidad cultural, tensiones entre nacionalismo-cosmopolitismo, entre otras características culturales que conviene tener en cuenta, porque a un tiempo la ciudad de México, capital del país resume las cualidades, pero también los defectos y el gran listado de pendientes.

Una rápida historiografía de la canción dedicada a la ciudad de México consideraría dentro de esa biografía lírica particular, entre otros a los trovadores Oscar Chávez, Gabino Palomares, Marcial Alejandro, Carlos Arellano, David Haro, David Filio; los rockeros Rodrigo González, Eli Mastuerzo, Alex Lora; todo ellos cantantes, y autores que han dedicado algunas de sus canciones a reflejar algún aspecto de esa ciudad, que ciertamente es imposible abarcar su totalidad y de la cual obtenemos flashazos que solo nos ofrecen una parte pero nos permiten adivinar o advertir una totalidad muy diversa, paradójica y sugerente con podemos indagar registros de voces, imágenes mentales de espacios, crónicas y relatos de hechos cotidianos. Hay que reconocer en este rápido listado que hay pocas mujeres compositoras y canta-autoras (que no sucede lo mismo con las interpretes), entre ellas quizá cabe señalar a Emilia Almazán (ver el disco *Sesiones con Emilia*, Pentagrama, cd. de México, 1980).

Salvador (“Chava”) Flores (1920-1987) representa en sí mismo un canon y una característica particular dentro de la canción en México y de su relación con la cultura





popular. Representa no solo un estilo que no tiene equivalente en la historia de la canción popular urbana, sino un modelo en sí mismo de habla popular, descripción, crónica urbana y géneros vernáculos de la música con letras de canciones las cuales se mueven entre lo humorístico y lo descriptivo. Su música da cuenta de las variantes más diversas de lo “popular”: vida cotidiana, hábitos y fiestas, pero sobre todo expresión, humor, calambur y elusión del habla; remite también a un momento en la relación cancionística popular, sociedad y estado mexicano, donde las fronteras de lo lícito y lo permitido tenían claras marcas en la radio, el cine y el humor. Por ello la música de Flores convierte en un pretexto para una libre expresión donde el desparpajo y el carnaval lingüístico donde puedan caber la referencia a aspectos de la vida popular no siempre difundidos por los medios, y menos aún por lo géneros musicales dominantes de la época. Por ello antes de adentrarnos a su micro-universo es necesaria una digresión sobre la cultura popular urbana en México.

2. Y con ustedes...

Flores (Rivera), “Chava” (cd. de México, 14 ene. 1920-5 ago. 1987), ejerció varios oficios antes de dedicarse a la música; una vez que hubo escrito una copiosa colección de canciones, creó su propia empresa editora de discos, “Ageleste” que dirigió de 1949 a 1952. Ese último año realizó su primera grabación cantando y tocando la guitarra él mismo, con “Dos horas de balazos,” incluida en una película, al igual que “Peso sobre peso” y “La interesada”. Compuso poco más de 250 canciones, la mayoría de ellas con textos que critican y satirizan aspectos generales de la sociedad mexicana, y vicios particulares del centralismo sufrido en la República; o bien que recrean escenas típicas de la vida del mexicano y más propiamente del habitante de la ciudad de México. Tuvo un conocimiento muy amplio sobre la cultura de los grupos urbanos marginados de su país, y se le llamó cronista musical de la ciudad de México.





Flores nació en el antiguo barrio de La Merced en el centro de la Ciudad de México, en la calle de La Soledad, pero él mismo reconoce haber vivido en casi toda la ciudad, lo que le permitió una comparativo de barrios (cuya identidad, salvo en algunas zonas muy específicas no es demasiado fuerte, en términos general, dentro de la ciudad de México). Se presume que creció en Tacuba, la colonia Roma y Santa María la Ribera, aunque también se le ubica en Azcapotzalco y la Unidad Cuitláhuac, lugar en donde vivió hasta 1986, año en que se mudó a Morelia, Michoacán.

Cuando adolescente su padre murió por lo que tuvo que comenzar a trabajar para contribuir al sostenimiento de su familia. Ello le llevó a tener también mucha diversidad de empleos, entre otros, fue costurero, encargado de almacén, cobrador, vendedor de puerta en puerta, administrador de una ferretería, propietario de una camisería y de una salchichonería e impresor, entre otras cosas. Si de por sí su migración interna no era suficiente, estos oficios representaron también la posibilidad de moverse por distintas zonas de la ciudad, lo que después aprovechó notablemente en su etapa como compositor, ya que almacenó una gran cantidad de situaciones que luego llevaría a sus formas de narración musical con ingenio y perspicacia que le permitieron construir hermosas estampas e imágenes de la memoria del pueblo, que le merecieron el título de Cronista cantor de la Ciudad de México.

Flores fue esencialmente un trabajador. Cuando algo no funcionaba inmediatamente buscaba una alternativa que le permitiera continuar trabajando; ese fue el caso 1946 cuando desafortunadamente tuvo que cerrar su camisería, con ello una racha de empleos breves y mal remunerados. Ahí inicia su carrera como compositor. Con los amigos que había estado trabajando en la ferretería inicia su labor en una imprenta, Flores sugirió hacer una impresión de una revista sobre la canción, titulada “Álbum de Oro de la Canción”.

Si bien la idea no prosperó mucho tiempo en la editorial, a partir de 1949 él decidió Flores comenzó continuar el proyecto a título personal y pasó a la edición de este





“álbum de oro de la canción”. Cada cuaderno era de sesenta y cinco centavos, y en ellos aparecían las canciones más gustadas de todos los tiempos. Cuatro años duró la publicación de este excelente cancionero de lujo que con el famoso “Cancionero Picot”, ha sido lo más esmerado que se ha publicado para dar mayor realce a nuestro cancionero nacional.”(Cf. Garrido S. Juan, 1974: 111).

A partir de este proyectó comenzó a tratar con intérpretes y compositores va despertando en él la vocación. En 1952 se grabaron sus primeras canciones (“Dos horas de balazos”, “La tertulia”). Flores actuó en las carpas y cabarets de la ciudad, ganando fama en el resto del país, en América Latina y en Estados Unidos. En 1976, había grabado siete discos de larga duración, y era dueño de la disquera Ageleste. Apareció en siete películas del cine mexicano: *Mi influyente mujer* 1957; *La esquina de mi barrio* (1957) dirigida por Fernando de Fuentes y de la cual fue también escritor del argumento; *Rebeldes sin causa*, 1960; *Bajo el cielo de México* (1958) dirigida ésta por Rafael Baledón; *El correo del norte*, *La máscara de la muerte*, 1961 y *¿A Qué Le Tiras Cuando Sueñas Mexicano?*). En varias películas fueron frecuentes algunos números, de ellas por ejemplo en la célebre película *Dos tipos de cuidado* (1953) – por haber juntado a dos de las más grandes figuras del cine clásico mexicano Jorge Negrete y Pedro Infante – aparece un número de él; también *El campeón ciclista* (1957) se canta una canción. Esta presencia de algún número fue frecuente en una docena de películas, casi todas ellas en los cincuenta y sesenta.

“Chava” Flores escribió más de 200 temas, que por su contenido le valieron varios epítetos como “El Compositor Festivo de México”, “El Cronista Musical de la Ciudad”, “El Folklorista Urbano de México” y “El Compositor del Barrio”. En cierta ocasión que le preguntaron si su música era de protesta, el compositor respondió (SACM, 2009):

“A través de la música se pueden decir muchas cosas; la música será siempre una memoria histórica, pero nunca se va a poder hacer una revolución o una guerra con una canción, así que la llamada 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”.

Flores mencionó que él no solamente hacía “música para reír”, como a veces es tipificada su obra; si bien de mucha menor difusión existen canciones que expresa sus tristezas, alegrías y sinsabores. Amigos y conocidos refieren que Flores era un gran amante de la música con colección de música en muy distintos géneros. Obtuvo varios reconocimientos y premios de instituciones tanto públicas como privadas, entre los que destaca la Medalla “Agustín Lara”, que la Sociedad de Autores y Compositores de México le otorgó por su brillante trayectoria artística. En los últimos años “Chava” Flores migró a Morelia capital de la provincia de Michoacán. Sin embargo quiso morir en su ciudad natal, a la que regresó el 5 de agosto de 1987.

A Chava Flores se le asocia generalmente como una modalidad original de canción urbana fundaron sus canciones en la fuerza e ingenio de sus letras en su habilidad original por traducir a una propuesta musical el humor, la crónica, el cuadro de costumbres, los socio-lectos de la ciudad y el habla cotidiana de una población inserta en el proceso de urbanización donde es fácilmente identificable esa tensión de representaciones y estereotipos entre el mundo rural y urbano, el tradicional y el moderno. Si algún rasgo nos parece relevante es justamente el de evidenciar la tensión de un modelo de relación entre “lenguaje popular”, “cultura urbano popular” y música de la ciudad de México, ya que por una parte reconocemos todos los modos previsibles de la canción mediática, pero dentro de un molde que reivindica lo “popular”, y a los sujetos discursivos de sus canciones como un espacio de originalidad y riqueza, con una apropiación del lenguaje y una visión que suma fatalismo y humor.

Flores no problematiza sobre los problemas de la pobreza o la marginación, ni mucho aborda el por entonces espinoso tema político, sino que presenta a los personajes de sus relatos sumergidos en su cotidianidad, de la que quizá, sin saberlo, se generen





formas de resistencia e interpretaciones alternativas; pero eso dista del interés de Flores, en un país – sobre todo en las décadas de su mayor producción – sumergido en el letargo de la autoritarismo del partido único, el imperio creciente de las industrias audiovisuales, de la ausencia del Estado en la participación de políticas de comunicación, y el excesivo centralismo si aviso de solución.

3. Recursos y deslices del “albur” como pragmática y estética

En el caso de las canciones de Flores, más que ver dónde está el humor, la pregunta puede ser la inversa: dónde no se encuentra. De alguna manera la expresión salpicada de ironía, detalles chuscos, humor y parodia es una condición transversal a las letras de Flores. Si bien sus letras las letras tienen un claro afán costumbrista y descriptivo de hábitos, rituales, situaciones o experiencias de la vida cotidiana, así como una determinada construcción de los que es el “pueblo” que tenemos a nivel del significado, pero también del significant. Como ocurre frecuentemente en países grandes, el habitante de la ciudad de México fue estereotipado de manera más efectiva por el cine, con inflexiones, modos, giros, acentuaciones, y “cantaditos” que incluso hoy día son utilizados, sobre todo en algunas regiones del país para hacer una parodia o burla del habitante de la capital, a quien también se le atribuye cierta petulancia o prepotencia que eventualmente puede tener en su trato. Estas marcas en el habla, son claramente distinguibles en Flores, quien incluso la “fuerza” o acentúa con deliberación, como una especie de índice justamente para señalar esa pertenencia.

Los recursos de actitud desparpajada, ligera y abierta son muy diversos en Flores. Quizá de todas ellas la que pide un mayor cuidado – por las implicaciones socio-lingüísticos – es lo que se conoce como el “albur”, que es un tipo de práctica socio-lingüística y que dentro de la historia de la canción popular urbana, pocas veces se ha presentado con ese ingenio y efectividad. Definido rápidamente el “albur” es el “doble



sentido”, de acuerdo a la RAE en México y República Dominicana son los países donde tiene esa acepción. No es propiamente “irónico”, porque no se quiere significar lo contrario, sino algo enteramente distinto a través de juegos internos de la lengua, como los sonidos o la morfología de la palabra. El albur probablemente se encuentra en las antípodas de la significación, y acaso es uno de los usos más oscuros que demanda competencias para decodificar adecuadamente el mensaje, que bien puede asociarse a una especie de “poética-pragmática” – si se nos permite la expresión – en el uso de la lengua popular.

El albur puede definirse como un juego, en el que generalmente participan dos o más personas, donde las palabras toman su doble sentido y significado de uno o varios fenómenos lingüísticos como el bifronte o el calambur. Es sin duda un tipo de “*eslang*” que hace algunas décadas. Dentro de la relación que enunciador-enunciario establece, generalmente el albur se asocia a una competencia cargada de sentidos y palabras sexuales relacionadas con la Coprolalia, donde se pretende humillar al contrario, aunque generalmente se hace como forma de juego o diversión. Hace algunos años esta práctica se asociaba con el mundo de los barrios bajos y era una actitud básicamente masculina, pero hoy día podemos incluso encontrar jóvenes blogueras que “dan clase” o dan “*tips*” sobre cómo alburear. El albur así tiene una doble personalidad: reflejaría una forma “degradante” de habla, y posee en su interior una serie de recursos lúdicos que construyen una poética singular que no nos parece descabellado asociarla a la función poética que Jakobson hablaba en su usado modelo para el análisis de la lengua-comunicación.

En Flores tenemos varias canciones donde se aplica este recurso, uno de los mejores ejemplos es la canción “La tienda de mi pueblo”, donde en varias versiones el propio Chava Flores explica lo que para él quiere decir el albur. El uso del albur es algo deliberado, como un recurso para describir el potencial expresivo de un tipo de lenguaje caracterizado negativamente que Flores intenta reivindicar en su potencial





lúdico y descriptivo. En esta letra el enunciador a un nivel va describiendo los objetos de una tienda; la voz narrativa supuestamente recuerda una tienda que tuvo, y sirve para un ejercicio donde gran parte de las oraciones tienen connotaciones sexuales dentro de los códigos del albur, como se muestra en estos dos párrafos:

Aros, argollas, medallas podías adquirir;
 un anillo, un taladro, petacas, tu cincho de cuero;
 te enterraba en el panteón, te introducía en el cajón,
 antes con un zapapico te abría tu agujero;
 me dabas para alquilar alguien que fuera a llorar,
 mientras lloraba alumbraba con velas tu entierro.

Leche, tu té, chocolate, tu avena o café;
 te sacaba las muelas picadas, dejaba las buenas;
 pasas, el chicozapote, frijoles con miel;
 había métodos, tubos o huevos o platos o leña.

Los juegos fonéticos en la canción “Herculano” actualizan son otro recurso en esa particular estética donde a partir de los juegos con algunos recursos internos de la lengua (sonidos, silabas, sintaxis) en su sonoridad siempre vinculada a la picardía y el humor que demanda competencias particulares para codificarla, a la manera por ejemplo que el enunciatario literario requiere también en la comunicación irónica que Domenella (1989) por ejemplo, estudió a propósito de la obra de Iburguengoitia. En este discurso, el juego conlleva hilaridad, ligereza, es una especie de actitud donde el reírse de sí mismo se asume como clave para comprender mejor los aspectos de la realidad. “Herculano” es la historia de una persona que se quiere cambiar el nombre porque le hace muchas bromas, por las últimas letras de su nombre. En el “sketch”, el juez de juzgado civil, encargado de cambiar el nombre, hace mofa de él. La letra es



otro modo de ejemplificar el carácter eminentemente lúdico del “albur”, que ya hemos descrito. El final, no puede ser más descriptivo en este sentido:

Y en un acta que tiene a la mano
 se le borra aquel nombre: Herculano.
 Nace ahora en un breve segundo,
 quien responde a este nombre: Profundo.
 Ya Profundo se llena de fiesta:
 -Pa’ servirle: Profundo Cedillo.
 Y el villano del juez le contesta:
 -A sus órdenes don Profundillo,
 y si puede también me lo presta.

El cierre remite al juego del albur dentro de una comunicación que es oculta por los sentidos sexuales que despliega la imaginación en sílabas, palabras, sintaxis y dobles sentidos, solamente accesibles para que puedan descodificarlo.

Otras canciones de Flores se erigen sobre la base de ciertos relatos que son pequeños cuadros de costumbres en la que se subraya, o exagera algún aspecto que Flores interpreta de la Cultura Popular. Nunca hay pretensión de análisis, ni admonición, tampoco de denuncia u obtener algún conocimiento. Flores al “dramatizarlas” simplemente describe el aspecto “bromista”, “flojo” de una clase popular que muestra así, sin mucha recarga, y al hacerlo nos ofrece un pretexto para pensar sobre otras dimensiones de esas prácticas y conductas. Así es posible encontrar un repertorio de encuadres en sus letras desde escenas típicas (fiestas, bodas), lugares específicos (tiendas, casas, restaurantes) o personajes (albañiles, quinceañeras, trabajadores, ama de casas).

El albur se asocia aquí al humor, no tiene sentido como recurso vengativo o ejercicio de supremacía; es un juego de palabras, de ingenio donde los hablantes demuestran su superioridad a partir del manejo de códigos muy particulares. El humor de Flores parece





moveirse entre una aparente ingenuidad, canciones y ritmos pegajosos y simples, con alguna melodía. Esta descripción “sencilla”, renuncia a cualquier elaboración intelectual; se muestra así, a un tiempo como producto de la cultura de masas dentro del proceso de urbanización en México, del que muchas de las letras de Flores, dan clara cuenta de esas tensiones entre lo rural y lo urbano, lo provinciano y lo ciudadano. El humor no concilia las contradicciones, pero quizá las hace más llevaderas; en su carácter melódico, sus ritmos pegajosos e ingeniosas letras, radica la posibilidad de superar los estereotipos que Flores resume muy bien en sus coplas, bromas y juegos verbales.

Con el albur, se explora otras dimensiones del significado social, periférico y abierto, marginal y central en una creatividad que reta a cualquier ingenio, y lleva a los hablantes, a la rapidez y uso de recursos propios de una lengua, en su superficie cercana a todos, pero en sus estructuras internas, solo accesible a quienes la pueden manejar.

4. Para habitar la ciudad

Durante los cincuenta, cuando Flores comienza a escribir y componer se da un punto de quiebre entre el México rural, provinciano, costumbristas y nuevos fenómenos culturales y sociales. El país comienza a cambiar de rostro, pero sobre todo sus emociones y sensaciones comienzan a ser distintas. Los cincuenta se comienza a acelerar la urbanización y se concretan algunos fenómenos de los cuales ya da cuenta la literatura y el cine mismo.

A finales de los cuarenta Salvador Novo escribió *Nueva Grandeza Mexicana*, donde nos ofrece un retrato distinto de la ciudad al mediar el siglo. Esta es una ciudad moderna, que mira hacia adelante, que es producto de una gran historia, en medio de un lenguaje innovador y experimental como el de Novo. La visión puede ser conservadora, pues no





hay contradicciones sociales, ni mucha de clases o grandes tensiones, pero rescatamos de este texto su carácter grandilocuente. Por vez primera la crónica sobre la ciudad de México nos muestra una imagen desde la metáfora de la “ciudad de los palacios” que dista mucho de cualquier escena sórdida o anti-climática.

Los cincuenta son culturalmente de alguna forma “optimistas”, es decir, hay una vocación en las letras por ejemplo, de actualización y renovación. La ciudad es bullente en su expresión vernácula, en su ocio y recreación, en el cine. Ahí se ubica la particular cancionística de Flores con una dosis, más que de optimismo, de humor y vitalidad. En un punto podemos imaginar que Flores coincide con Novo, en la no-confrontación de opuestos y tensiones en esta ciudad. Empero lo anterior, es posible hallar ya en los sesenta y setenta la inevitable referencia a las tensiones de la vida moderna: el amontonamiento, la velocidad de la ciudad y la actitud ante sus medios de transporte (particularmente el por entonces moderno metro, inaugurado en la segunda mitad de los sesenta), que sin perder el humor, la voz narrativa nos muestra a este nuevo *flaneur*, extraviado en sus propias impresiones. Nada más lejano al diletante maravillado de Benjamin. Aquí estamos ya ante un atisbo de lo que puede verse como una estética por la sobrevivencia. Veamos la letra de dos canciones “Sábado, Distrito Federal” y “El Metro”.

En la primera canción tenemos una descripción general de algunos rasgos del sábado en la ciudad capital, llamada por su estatuto administrativo. El primer rasgo que aparece es justamente el de la dificultad para transportarse, y se usa la metáfora del “hormiguero” para describir la ciudad. Llama la atención el cambio en el lexema “desmadre” por “desmoche” como una alusión justamente el primer rasgo de esta estrofa: el desorden. Esta ciudad es de movimiento, donde a pesar de ello la gente compra, va a los almacenas; sin embargo se refieren las dificultades para comprar. En la visión de Flores, el sábado aparece como el último día laborable, donde los trabajadores tienen dinero, en ese sentido cantinas y restaurantes se llenan.





En “Sábado D.F.” sí tenemos un acercamiento a la tensión entre clases, los modos de divertirse, y las diferencias entre tener y no tener dinero. El “pueblo” en genérico aparece si no como despilfarrador, como quien gasta inmediatamente lo que tiene; es la descripción de esa clase que no sabe o no puede ahorrar, pero no se niega a divertirse, a intentar pasarla bien. Al final del relato aparece una alusión a cierta conciliación de las clases, a esos lugares transversales donde pobres y ricos pueden coincidir. Con ello Flores parece dar una idea de unidad en el D.F, un principio de conciliación ahí donde parece todos aceptan su razón, y los actores discursivos se ajusta a sus condiciones y posibilidades.

El ritmo de la canción es de cierta agilidad. De tono mayor, la letra de la canción connota cierta algarabía propia del contenido semántico; tenemos la impresión del mismo movimiento que refiere de una ciudad copada por carros, donde remite ciertamente a la urbe, a la ciudad, a la polaridad, a los distintos lugares de entretenimiento y ocio. Nada más ajeno a la visión idílica, de la ciudad o del campo, ni tampoco a verlas como opuestas. En ese sentido la canción se convierte un signo de lo inequívoco de la vida urbana en la cotidianidad mexicana; como si la provincia estuviera distinta, o ésta es simple lugar para “salir de la ciudad”, y encontrar el esparcimiento que el centro de la vida laboral y social, la ciudad misma, no permite o dificulta.

[Sábado Distrito Federal]

Desde las diez ya no hay donde parar el coche
 ni un ruletero que lo quiera a uno llevar
 llegar al centro atravesarlo es un desmoche
 un hormiguero no tiene tanto animal.

Los almacenes y las tiendas son alarde
 de multitudes que así llegan a comprar
 al puro fiado porque está la cosa que arde





al banco llegan nada más para sacar.

El que nada hizo en la semana está sin lana
 va a empeñar la palangana allá en el Monte de Piedad
 hay unas colas de tres cuabras las ingratas
 y no faltan papanatas que le ganen el lugar.

[...]

Toda la tarde pa'l café se van los vagos
 otros al pokar al billar o al dominó,
 ahí el desfalco va iniciando sus estragos
 y la familia, muy bien gracias, no comió.

Los cabaretes en las noches tienen pistas
 atascadas de turistas y de la alta sociedad,
 pagan sus cuentas con un cheque de rebote
 o a'i te dejo el relojote luego lo vendré a sacar.

Van a los caldos a eso de la madrugada,
 los que por suerte se escaparon de la Vial,
 un trío les canta en Indianilla donde acaban
 ricos y pobres del Distrito Federal.

Si bien en esta canción hay elementos que nos advierten de las tensiones de la ciudad, la dimensión ilocutiva – marcada por los elementos musicales – suavizan dichas tensiones. Éstas se mencionan pero no se enmarcan en la dinámica del conflicto o como parte de una oposición conflictiva. En el penúltimo párrafo, alguien va a un



“cabaret”, no tiene para pagar y puede dejar a cambio un reloj que lleva, lo que pudiera ser una situación embarazosa, aparentemente se resuelve de una manera sencilla. La ciudad ciertamente presenta dificultades para el consumo democrático de todo lo que ella ofrece, pero siempre “se resuelve”. Así la dificultad o la precariedad parecen atenderse en un ambiente general donde nunca se pierde ese tono pícaro de la voz narrativa.

El último párrafo es igualmente interesante, porque a pesar de las tensiones, hay espacios dentro de la ciudad trans-clasista donde “acaban ricos y pobres”. Esta mención parece sugerir en una época en la que en expresiones de cultura urbana popular, al menos por lo que podemos ver en algunas películas como *Nosotros los pobres* (1948), *Campeón sin corona* (1949), *Ustedes los ricos* (1951), donde se evidencian esas tensiones entre las clases sociales de separación, de clasismo y de compleja distancia entre “ricos” y “pobres”; o también lo leemos en algunas novelas urbanas de los cincuenta como por ejemplo lo narra *La región más transparente* (1958) de Fuentes, o *Casi el Paraíso* (1958) de Spota. Por ello, imaginar un espacio donde en apariencia conviven cordialmente parece difícil; pero a fin de cuentas, esa ciudad es de todos, todos parecen tener acceso a ella, y a su manera poderla disfrutar.

“Sábado D.F.” también es una referencia al cambio de tiempo en la ciudad; a la ciudad bulliciosa, rápida que deja paso por completo a la sociedad provinciana, cercana y pausada. Es la superación de la nostalgia por un entorno que presenta nuevas ventajas y satisfacciones, donde si bien prevalecen resabios sociales, estos se organizan a partir de lo que es divertirse, salir a comprar, andar por la calle, cada quien desde sus propios medios y recursos, sin que estos parezcan oponerse entre sí. Nos sugiere la canción la doble lectura que va de la estabilidad hasta lo que de alguna manera es la aceptación de sus cambios y la incorporación en el mundo exterior de avenidas, edificio y opciones de consumo, pero también en la sensibilidad y aceptación que el habitante de la ciudad tiene de ese nuevo entorno.





Un segundo, y por cuestiones de espacios, último ejemplo, es el caso de la canción “Voy en Metro”, tenemos una pieza que describe por comparación dos sistemas de transporte: el metro y el camión; éste representa la tradición, y el segundo no solo la modernidad vía la forma de transporte de la ciudad, lo cual es ya un cambio, porque con otra movilidad cambia también lo que vemos y no de la ciudad, la forma de relacionarnos con ella. En la letra se alude a las dos primeras líneas de metros, la primera de ellas, línea 1 (rosa) inaugurada en septiembre de 1969; y al primer tramo de la línea 2 (azul), inaugurado en agosto del año siguiente. Ello nos permite ubicar claramente las coordenadas temporales en el que se inscribe la canción y da a ésta una función particular: ser un resonador de algunos cambios y situaciones, pero como ya hemos dicho, a diferencia de la “canción de protesta”, no hay denuncia, ni invitación al activismo; sino un tipo de descripción.

En la canción se entrevén nuevos comportamientos y medidas, que reflejan la aspiración de una subjetividad moderna en la convivencia del transporte público. La mirada no puede ser más optimista, casi infantil e inocente, con los aumentativos que nos dan tres rasgos centrales que la mirada narrativa tiene del Metro: se le ve como grande, rápido y seguro. Se puede presuponer que otros sistemas no tenían estos rasgos, o que el viejo tranvía, al cual centralmente el Metro viene a sustituir (algunos de sus trazos de hicieron sobre los trayectos de los tranvías).

[Voy en el metro]

Adiós mi linda Tacuba bella tierra tan risueña.
 Ya me voy de tu Plegaria, tu Marina y tu Pencil.
 Ya me voy me lleva el metro por un peso hasta Taxqueña.
 Si en dos horas no regreso, guárdame una tumba aquí.
 Al bajar a los andenes escuché esta cantaleta.
 Al mirar llegar los trenes no se aviente para entrar,
 si en diecisiete segundos no ha podido ni se metas,





ni se baje la banqueta que se puede rostizar.

Voy en el metro que grandote, rapidote y segurote;
qué diferencia del camión de mi compadre Filemon que va al panteón
ahí no admiten guajolotes, tamarindos, zopilotes ni huacales con camotes, ni costales
con carbón.

Que se quite de la puerta y luego-luego que me quito.

Y siguió la señorita pus que se arrime mas pa'allá.

Que no fume pa' ni fumo ya me trae de su puerquito.

Yo por más que me la busco no la hallo donde está.

Adiós mi linda Tacuba, ya pasamos por Cuitlahuac.

Ya pasamos por Popotla y el Colegio Militar.

Ya me estoy arrepintiendo no haber hecho de las aguas.

Si me sigue esta nostalgia yo me bajo en la Normal.

Voy en el metro que grandote rapidote y segurote.

Que diferencia del camión de mi compadre Filemón que va al panteón.

Ahí no admiten guajolotes, ni tamarindos, zopilotes ni huacales con camotes ni costales
con carbón.

La dimensión quizá más relevante es la oposición entre dos sistemas de transporte que diferenciar el antes y el después de la ciudad, así como algunas características del Metro en oposición al Camión y otros sistemas. En la superficie de la letra hay dos movimientos: un sujeto discursivo, el de la voz narrativa, que está intentando adaptarse, y que como menciona en la letra “si me sigue esta nostalgia yo me bajo en la Normal”; es decir el sujeto del discurso, aunque reconoce al Metro y sus ventajas, puede no adaptarse, o sentirse inseguro, aun cuando el nuevo medio sea más seguro



que el camión. La voz narrativa reconoce, puede sentir nostalgia, y regresar a otro sistema.

Al interior del medio de transporte también la “convivencia” entre los usuarios es distinta: en uno se permite objetos muy diversos, en el otro no; en uno se puede fumar, en otro no, etc. Es un nuevo entorno; por ejemplo la voz en el andén del Metro pide un nuevo comportamiento. En suma, el sistema de transporte funciona metonímicamente para hablar de los cambios físicos y simbólicos; con ello también se impone el aprendizaje de nuevas conductas y actitudes que se reflejan en la actitud nostálgica de quien se despide, y aparece en las primeras líneas de la canción.

Flores parece decirnos que “nada es para tanto”. A pesar de los cambios y las tensiones, los sujetos sobreviven, se adaptan, y nunca pierden ese sentido del estar, que se muestran en el humor, en la picardía, la burla o la comparación. Por otra parte, Flores reproduce esa imagen del estereotipo del sujeto a veces un tanto irresponsable, simpático, siempre dispuesto a ayudar, pero con un dejo de fatalismo, propio de la caracterización del mexicano en algunas de sus etapas, y que sintetiza aquél último enunciado de la ya citada novela de Fuentes (1958) “y qué le vamos hacer, aquí nos tocó vivir”. Así aparece muy claramente en la canción “¿A qué le tiras cuando sueñas mexicano?”, donde igualmente se presenta la imposibilidad de pensar otros mundo.

¿A qué le tiras cuando sueñas, mexicano?

Que faltan niños pa’ poblar este lugar,
 sigue soñando que no hay contribuciones,
 que ya no hay mordelones, que ya puedes ahorrar.
 sigue soñando que el PRI ya no anda en zancos,
 que prestan en los bancos, que dejas de fumar ...

De la letra emerge sin duda una cierta crítica social de esos lugares comunes en el mexicano urbano de los setenta, ya arraigado en cierta naturalización de la corrupción, el fraude, la irresponsabilidad. En el último párrafo la voz narrativa vuelve a tomar





distancia de cierto contenido social, para referir la *doxa*, el lugar común de una forma de ser donde se refleja al mexicano como informal, falto de palabra. A su manera Flores, reproduce cierto fatalismo, con una diferencia, que no lo hace desde la épica o la lírica intimista, sino que a través del humor renuncia a la espesura o densidad de cualquier discurso literario o filosófico.

¡Ah! ... Pero eso sí mañana nos casamos ...

pero eso sí mañana te lo doy ...

pero eso sí la última y nos vamos (;no!)

¿A que le tiras cuando sueñas, soñador?

Flores frasea los saberes, dichos y actitudes; estereotipos y conductas de una forma de ser y sentir. Si bien no hay pretensión de crítica, toda su obra más que un retrato, es un mural de acciones, términos, percepciones y sensaciones de los sectores populares, donde si moralismos vemos la capacidad de ver significados complementarios a los cambios sociales y culturales. Las atmósferas de Flores se caracterizan por su carácter anti-trágico; huye de cualquier densidad y todo parece dinamizar a partir de un humor, que como en el albur, cuanto más creativo y elaborado, reconocemos quizá al mejor Flores en esa picardía, en el recuento diverso de acciones que enmarcan una rica red para conocer una etapa de la cultura urbana popular, y la manera también como eso que ahora llamamos “sociedad civil” o “ciudadanía” fue mutando.



Referencias

- Alcaraz, José Antonio (1978) “Llegó el humor cuando menos lo esperaba”, *Proceso* 75, cd. de México, 10 abr.; nota 53.
- _____ (1987) “Otro crepúsculo matinal del mediodía: Chava Flores (1920-1987)”, *ibid.*, p. 47 (necrología).
- Beristáin, Helena (2000) *Diccionario de retórica y poética*, 8ª ed. México: Porrúa.
- Bonfil Batalla, G. et al (1995) *Culturas populares y política cultural*. México. CONACULTA.
- Domenella, A.R. (1989) *Jorge Ibaranguoitia: la Transgresión por la ironía*. México. UAM-I.
- Flores, Salvador “Chava” (1972) *Relatos de mi barrio*, México, Editores Asociados, (crónica autobiográfica).
- Flores de Velázquez, María Eugenia (dir.)(1998). *El cancionero de Chava Flores Ageleste*, cd. de México, 407 pp. (incluye letra y música editada; discografía; ilustraciones).
- García Canclini, Néstor y Miguel Ángel Aguilar (1998) *Cultura y comunicación en la ciudad de México: La ciudad y los ciudadanos imaginados por los medios*, 2 tomos México, UAM.
- González, Jorge (2003) *Cultura(s) y ciber-cultur@s... (s). Incursiones no lineales entre complejidad y comunicación*. México. UIA.
- Gruzinski, Serge (2004) *La ciudad de México. Una historia*, México, FCE (Colección popular) (1996).
- Magis, Carlos Horario (1969) *La lírica popular contemporánea*, México, COLMEX.
- Monsiváis, Carlos (comp.) (1997) *A ustedes les consta. Antología de la crónica en México*. 1ª ed. 11ª reimp. México: ERA.



Monsiváis, Carlos. (2010) “Yo soy un humilde cancionero (De la música popular en México)” en Tello, Aurelio (comp.) *La música popular en México. Panorama del siglo XX*. México: FCE, CONACULTA.

_____ (2006) “Pasiones urbanas a la orden: La ciudad de México y la cultura 1900-1950”, en *Andes (Salta)*, ene./dic. 2006, no.17, p.383-411. Artículo en Línea noviembre 2007, disponible en http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1668-80902006000100011

_____ (2002) "El melodrama: 'No te vayas, mi amor, que es inmoral llorar a solas'", en Herlinghaus Hermann (ed). *Narraciones anacrónicas de la modernidad. Melodrama e intermedialidad en América Latina*. Santiago de Chile: Cuarto Propio. 105-124.

_____ (2000) *Aires de familia. Cultura y sociedad en América Latina*. Barcelona. Anagrama.

_____ (1999) *Del rancho al internet*. México. ISSSTE. (Colección Biblioteca del ISSSTE).

_____ (1994) *A través del espejo. El cine mexicano y su público*. Carlos Monsiváis y Carlos Bonfil. México, Ediciones El Milagro / Instituto Mexicano de Cinematografía.

_____ (1987) “La cultura popular en el ámbito urbano: el caso de México” en FELAFACS, *Comunicación y culturas populares en latinoamericana. Seminario del Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales*. México. FELAFACS/ Gustavo Gilli, 113-133.

_____ (1977a) “Impresiones sobre la cultura popular urbana en México (primera parte)”, en *Cuadernos de Comunicación*, No. 21; Comunicología Aplicada de México, A.C., México, D,F, marzo de 1977, pp. 6-14.





_____ (1977b) “Impresiones sobre la cultura popular urbana en México (segunda parte)” en *Cuadernos de Comunicación* No. 22. Comunicología Aplicada de México, A.C., México, D.F, Abril de 1977, pp. 6-15.

Novelo, V. (1995) “La expropiación de la cultura popular”. En Bonfil Batalla G. *et al*, *o p cit.* 77-85.

Ortega Pizarro, Fernando (1987) “A Chava Flores la ciudad que amó lo había rebasado”, *Proceso*. 562, cd. de México, 10 ago., pp. 46-47.

_____ (1988) “Libros, discos y una canción inédita de Chava Flores”, *ibid.*, no. 600, 2 may., p. 55 (incluye versos de La casa vacía).

Payne Michael (comp.) (2002) *Diccionario de teoría crítica y estudios culturales*. Barcelona. Paidós.

SACM (2009) “Biografías. Nuestros Socios. Chava Flores” *Página de la Sociedad de Autores y Compositores de México*. En línea mayo de 2013, disponible en <http://www.sacm.org.mx/archivos/biografias.asp?txtSocio=08558>

Vega, Hugo (2010) “La música tradicional mexicana: entre el folclore, la tradición y la world music” *Historia Actual on Line* 23 (Otoño, 2010), 155-169.