

Lucha Reyes

la Reina del estilo Bravío

Antonia García-Orozco

Resumen

Lucha Reyes desarrolló el estilo bravío de la canción ranchera, creando otra manera de interpretar canciones folclóricas mexicanas, invirtiendo así, la misoginia implícita de sus letras. Reyes otorgó un nuevo poder tanto para las intérpretes como para su público. A pesar de su éxito, algunos denigraron a Reyes por las connotaciones negativas de la frase “bravía” (Larousse, 1993:109). El propósito del presente texto es examinar la manera en que Lucha Reyes desafió al dominio masculino de la canción ranchera a través del estilo bravío, el cual creaba la posibilidad de incrementar la conciencia feminista de su público.

Palabras clave: Lucha Reyes, Canción ranchera, Estilo bravío, Soldaderas

Abstract - Lucha Reyes the Queen of the Brave Style

Lucha Reyes developed the brave style of the ranchera song, creating another way to interpret Mexican folk songs, reversing the implicit misogyny of the lyrics. Reyes Pasternak a new power for both performers and your audience. Despite its success, some Kings denigrated by the negative connotations of the phrase “brave” (Larousse, 1993:109). The purpose of this text is to examine how Lucha Reyes challenged the male dominance of the ranchera song through brave style, which created the possibility of increasing feminist consciousness of the public.

Key words: Lucha Reyes, Ranchera Songs, Brave Style, Soldaderas

Antonia Garcia-Orozco. Estadounidense (Chicana) Associate Professor, Chicano and Latino Studies California State University, Long Beach, CA. Recibió su Doctorado (PhD) en Estudios Culturales de la Claremont Graduate University en 2005. Su tesis “Cucurrucucu Palomas: The Estilo Bravío of Lucha Reyes and the Creation of Feminist Consciousness via the Canción Ranchera”, se dedicó a estudiar el rol de género en la canción mexicana. Su investigación actual, “Sumas y Restas: When Children’s Theatre does not Add up...” es un análisis etnográfico de uno de los grupos teatrales infantiles con éxito comercial, aunque invisible para la crítica en Ciudad Juárez, México. Áreas de interés: Etnomusicología, Estudios culturales, Teatro, Literatura, Estudios femenistas; agarciao@csulb.edu

En mi búsqueda de documentos en inglés sobre mis artistas favoritas de la canción ranchera, seguí las huellas marchitas de Lucha Reyes, creadora del estilo bravío. Mi propósito era examinar la forma en la que esta cantante desafió el dominio masculino del género a través del estilo bravío, mismo que creaba la posibilidad de elevar la conciencia feminista del público.

El estilo bravío desafía al *status quo* al cambiar el género sexual de las canciones, cambiando la manera en que las mujeres perciben su lugar en el esquema de vida, así como alterando las relaciones entre hombres y mujeres al transfigurar el objeto del deseo. Mi análisis explora la forma en que una mujer —quien no se hubiese considerado a sí misma como feminista— aportó un contenido feminista a través del estilo bravío y de una forma nueva de capacitar a las mujeres para dirigir su propio destino.

Metodología

Este artículo es una parte breve de otro análisis más extenso sobre las carreras de las cantantes folclóricas mexicanas que desarrollé a través de cinco años para mi disertación doctoral. Para el presente estudio de Lucha Reyes revisé más de veinte años de publicaciones periódicas y de documentos obtenidos en la Hemeroteca y en la Cineteca Nacional de México, así como de la Universidad de California en Los Ángeles (UCLA). También recurrí a las bibliotecas públicas de las ciudades de Los Ángeles, Glendale y San Francisco, California, para consultar libros sobre música, historia, cultura, cinematografía, feminismo y regionalismos mexicanos durante los años de 1880 a 1971. Busqué las letras de las melodías en cancioneros y, cada vez que fue necesario, las transcribí de los álbumes y de los discos compactos de cantantes folclóricas. Entrevisté a músicos en persona, por teléfono, por computadora y por cartas escritas. Busqué y vi películas campiranas en videocaset y en discos compactos. Analicé las letras de las canciones y

las traduje al inglés para entenderlas mejor. Desarrollé un análisis textual, palabra por palabra, de las letras de las canciones en el disco compacto de la serie RCA Victor (Radio Corporation of America-Victor Talking Machine Manufacturer of Phonographs) de Lucha Reyes y otras grabaciones inéditas. Estudié las canciones como si se trataran de poemas narrativos, biografías, cuentos y documentos históricos para entender y clasificar el estilo bravío, así como sus características. Ha sido una labor intensa pero agradable por el amor que le tengo a la música folclórica mexicana.

Feminismo

El *Diccionario histórico de feminismo* estipula que otorgar poder a las mujeres para dirigir su propio destino consiste en tres elementos: una actitud en la cual se reconoce la membresía e interés mutuo con un grupo llamado mujeres; el estar consciente y rechazar el estatus de desigualdad como mujeres en la sociedad; y el interés de realizar acciones para cambiar su condición y mejorar su destino como mujer (Boles, 1996:126).

Como dicen Daphne Duval Harrison y Angela Davis, afirmo que las grabaciones de Lucha Reyes dilucidaron la política de género y sexualidad (Duval, 1988:xi). Las grabaciones de las canciones de Reyes establecen múltiples tradiciones feministas dentro de México y en la música. Con el estilo bravío, la canción ranchera contribuye a crear el feminismo (Broyles-González, 2002:195), y sus grabaciones funcionan como significado triple (Briggs, 1988:2).

Cada uno de los indicadores enigmáticos abarca tres esferas de significados interrelacionados: una manera de vivir, una cadena de eventos y desempeños sociales (197).

En los Estados Unidos, las tiendas venden libros acerca de Jorge Negrete (Sandoval 2001; Serna, 1993; Negrete 1987, GC Films 1955), de Pedro Infante (Sodja, 1988; Garcá, 1994; Quintanilla, 1992; Torrentera y Ávila, 1991; Méxicocinema,1987) y de Javier Solís (Coria, 1995), pero no se consiguen libros acerca de las primeras reinas de la canción ranchera, con excepción de las autobiografías de Irma Serrano, probablemente debido a derechos de propiedad intelectual.¹ Algunos artículos breves se obtienen en Internet o en enciclopedias mexicanas, pero no existen libros académicos sobre el tema de Lucha Reyes hasta la fecha. Éste es uno de los primeros estudios académicos dedicados a analizar la trayectoria de Reyes en la serie de RCA.

1. Irma Serrano fue coautora de tres biografías con Elisa Robledo, (1978, 1983 y 1992).

Definiciones y orígenes musicales

de la canción ranchera y el estilo bravío

Algunos textos de etnomusicólogos como *Historia de la canción mexicana* de Vásquez Santana; *El arte musical en México*, de Herrera y Ogazón; y *La canción mexicana*, de Vicente T. Mendoza, documentan los orígenes mestizos de la canción ranchera. Vásquez Santana sostiene que las canciones se desarrollaron en la región del Bajío de México durante la segunda mitad del siglo XIX y que eran un producto auténtico de la gente de áreas rurales y no de la clase alta.²

La canción mexicana expresa la tristeza callada que encierra “el sufrimiento, la pasión, el amor, la esperanza, la desilusión, las memorias y la felicidad evasiva de una clase social condenada al trabajo pesado e indiferencia de sus líderes” (Vásquez Santana, 1931:24).

Vásquez Santana también describe al charro y a su china, los arquetipos principales de la canción ranchera. “El ecuestre es una leyenda, con una sed insaciable por el amor, que en búsqueda de su compañera... enciende las almas de los soñadores. El charro y su china aparecen ante nuestros ojos, formando un retrato en vivo de nuestras costumbres contemporáneas” (Vásquez Santana, 1931:26).

La prensa aplaudía a Lucha Reyes cuando representaba a la china poblana como modelo de buen comportamiento, pero la denigraban cuando reflejaba el mal comportamiento de la poblana.

La *Historia de la música* busca la herencia racial y musical de México describiendo al mexicano o al *mestizo* como:

Agudo, indiscreto, presumido, y con las tendencias irresistibles de cantar: cantar cuando alegre, cuando triste, cuando enamorado y sobre todo, cuando se ha pasado de sus libaciones favoritas (Herrera y Ogazón, 1917:21).

También habla de la gracia para la improvisación (Herrera y Ogazón, 1917:22). Las grabaciones de Lucha Reyes están repletas de juegos verbales: se le criticó sus dones de improvisación y su tendencia de cantar cuando se sobrepasaba de sus libaciones favoritas.

2. El Bajío mexicano incluye territorios de los estados de Aguascalientes, Guanajuato, Querétaro, San Luis Potosí, Jalisco y Michoacán.

Según *La canción mexicana*, los temas más populares de la canción ranchera están relacionadas con el amor: el principio del amor; el ciclo del amor; las desviaciones del amor; el final del amor o las expresiones negativas y otros sentimientos (Mendoza, 1982:53).

La canción ranchera también se presta para temas de eventos históricos, patrióticos, políticos y satíricos, la Revolución mexicana y sus soldaderas; la herencia mítica de Reyes. Mendoza describe la estructura formal de la canción ranchera como “un cuarteto en versos endecasílabos (once sílabas), seguidos por otros metros parecidos en que las palabras integrales se repiten en los primeros versos para que los terceros y cuartos versos sean iguales que el primero con el que se obtiene el ritornelo musical y literario” (Mendoza, 1982:32). El metro casi siempre consiste de 4/4 porque el del 2/3 es una división del anterior y se puede ajustar a 3/4 (33). Muchas canciones rancheras no siguen esa estructura formal pero sí la que define Pareyon en *El diccionario de la música mexicana*: “el esquema consiste de verso, coro, verso, coro, verso” (Pareyon, 1995:92).

Las obras de Garrido, *Historia de la música popular en México 1896-1973*; Reuter *La música popular de México*; Morales, *Auge y ocaso de la música Mexicana* y Moreno Rivas, *Historia de la música popular mexicana* mencionan brevemente a algunos cantantes de la canción ranchera y el estilo bravío. *La música popular de México* categoriza a la canción ranchera como una integrante de muchos arreglos musicales creados para el mundo de la farándula (Reuter, 1980:135). Reuter se burla del charro cantor y de la china como la encarnación de íconos masculinos y femeninos falsos, pero no menciona a Lucha Reyes.

La *Historia de la música popular mexicana* de Moreno Rivas tiene una sección sobre los inmortales de la canción ranchera y habla específicamente de los enlaces del estilo bravío con el éxito de Reyes (Rivas, 1979:181-229). El cuarto capítulo de *La música mexicana* examina la asociación de la canción ranchera con el acompañamiento de mariachi y el cine mexicano (Morales, 1981:139). Morales dice enfáticamente que el estilo interpretivo de Reyes honra y dignificaba a las tradiciones de las soldaderas a través de la canción ranchera (169-170).

En los Estados Unidos, las historiadoras y musicólogas chicanas han documentado las contribuciones de mujeres en la historia de música mexicana y chicana. Candida Jacques escribió “Meeting la Cantante Through Verse, Song, and Performance,” y Leonor Xochitl Pérez “Transgressing the Taboo; A Chicana’s Voice in the Mariachi World”. Laura Sobrino ha escrito sobre

el género y el mariachi femenino. Deborah Vargas “Las Traceleras: Texas-Mexican Women, Music, and Place”, y Mary Anne Villarreal “Cantantes y Cantineras; Mexican Communities and the Mapping of Public Space”. Ambas escriben sobre las cantantes chicanas, la identidad y su lugar en el suroeste de los Estados Unidos.

“El mundo de canción de Lydia Mendoza” (Broyles-González, 2001) presenta una perspectiva teórica sobre la longevidad y la popularidad de la canción ranchera debido al uso de iconografías. Yolanda Broyles-González sostiene que las canciones rancheras escritas entre 1880 y 1920 eran discursos de la topografía de México, de valores asociados a la vida rural, y la nostalgia por la idealización de un tiempo y de un lugar. Las canciones rancheras encierran la experiencia migratoria dentro y fuera de México mientras sus ciudadanos emigran de ranchos o pueblos a ciudades más grandes o a los Estados Unidos debido a la industrialización, urbanidad y capitalismo del siglo XX (Broyles-González, 2001:570). En los Estados Unidos, la canción ranchera fomenta un remedio espiritual.

Najera-Ramírez define la canción ranchera como una forma de melodrama que encarna la poética por la cual las mujeres pueden lograr intervenciones feministas (Najera-Ramírez, 2002:185). Las formas melodramáticas son, por definición, una montaña rusa de emociones que abarcan los terrenos de seducción, traición, abandono, extorsión, homicidio, suicidio, venganza, celos, enfermedades incurables, obsesiones y compulsiones (Najera-Ramírez, 2002:187). Las presentaciones de la canción ranchera como melodrama muestran y estimulan reacciones emocionales de tristeza, desesperación, desprecio, amor y orgullo (Najera-Ramírez, 2002:188). Las canciones rancheras también transmiten, producen, y retan ideas y valores. Como pionera de la canción ranchera, Lucha Reyes mostraba todas esas emociones a través de su estilo bravío y sus grabaciones provocaban una identificación comprensiva de sus oyentes aunque nada es simple tratándose de la mitología de Reyes.

Contexto socio-político del estilo bravío

Geijerstam (1976) define al estilo bravío como sinónimo de neobravío, o cantar con autoridad masculina. Mi análisis determinó que este estilo incluye diez características, empezando con la adaptación por la mujer de una presencia poderosa en el escenario sin groserías o falta de cortesía. Las mujeres exigen respeto como músicos profesionales, una cortesía previamente negada. Cantar al estilo bravío incluye cambiar los pronombres de la letra y el intento de la canción, creando una interpretación alternativa.

También significa cuestionar o burlarse del privilegio masculino, desafiar normas sexuales y entremezclar relatos personales con la presentación, retando las expectativas de comportamiento de género masculino o femenino (Myers y Beezley, 2000:397-398).

En la cultura de la modernidad (ideología promovida por Justo Sierra) al inicio del siglo XX, las mujeres de la alta sociedad daban a luz y preparaban a los miembros de las élites del país. Las mujeres de la clase media criaban y preparaban a los comerciantes futuros, mientras que las féminas de la clase obrera parían a los futuros trabajadores (Myers, M. C., and W. H. Beezley (2000:402).

La sociedad se dividía en seis categorías: 1. Gente de la calle; 2. Soldados rasos y de filas en el ejército; 3. Trabajadores sin habilidades o artesanos; 4. Sirvientas/os de casa; 5. Artesanos/as, policías, empleados/as públicos y comerciantes de menor nivel; 6. Aquellos/as dedicados al trabajo intelectual como abogados, doctores, ingenieros, profesores, comerciantes, oficiales militares y empleados de alto rango del gobierno.

La “gente decente” medía su progreso por el comportamiento moral de sus mujeres (Myers, M. C., and W. H. Beezley, 2000:422). La mujer lograba las calidades mayores en el hogar: economía, caridad, modestia, maternidad, devoción a la familia, patriotismo y puntualidad. Este período transitorio también alentaba la compra de carros, compras en grandes almacenes y atender al cine o a las revistas (Ibidem:425). Este período dio lugar a fuerzas sociales antitéticas: el machismo y el hembrismo. La dominación excesiva masculina, junto con la pasividad excesiva femenina, creó una doble moral social en la que aproximadamente el setenta por ciento de las parejas de la clase obrera vivía en amasiato o unión libre. Los niños de estas uniones no tenían derecho a herencia o a investigar su paternidad (Macías, 1982:13).

María de la Luz Flores Aceves (Lucha Reyes), producto de amasiato, nació en Guadalajara, Jalisco, en mayo de 1906 en el barrio de San Juan de Dios.³ Su linaje patrimonial es motivo de polémica. Victoria Aceves, la madre, dijo haber sido soldadera y sostenía que el padre era Ángel Flores, un soldado.⁴ El musicólogo Grandante, aclara que el nombre completo de la madre era Victoria Aceves Orozco y que el padre de Reyes era Miguel

3. El periódico *El Nacional* (México, 1994), afirma que la fecha de nacimiento es 2 de mayo de 1906, en el Barrio de San Juan de Dios, Guadalajara. *Milenios de México*, dice que su apellido es Acevedo.

4. *El Nacional* (México, 1994) también afirma que la familia presumía que el padre era el General Ángel Flores, Gobernador del estado de Sinaloa.

Ángel Flores, dueño de una cantina.⁵ En otra ocasión, Aceves dijo que el padre de la niña era el General revolucionario Ángel Flores. Que la madre relacionara la paternidad de su hija con figuras revolucionarias fue algo común después de la guerra. En lo que sí acertaba Aceves claramente, fue en la afonía de la que padeció la niña.⁶ Cuando la niña recobró la voz, demostró su proclividad para el canto.

Durante la niñez de María de la Luz, la canción ranchera recibió un impulso significativo con la expansión de las ciudades y de los centros nocturnos (Geijerstam, 1976:5). Porfirio Díaz apoyaba las canciones que celebraban la iconografía nacionalista para consolidar alianzas a través de la creación de la identidad nacional mexicana. Durante la juventud de María de la Luz, el movimiento feminista consistía de dos facciones: conservadoras y radicales. Las conservadoras apoyaban a la iglesia católica pero luchaban por acceder a una educación superior, por mejores sueldos y en pro de los derechos legales de las mujeres casadas (Macias, 1982:6). A las radicales se les percibía como socialistas anticlericales que luchaban por el sufragio y por la erradicación de la doble moral que favorecía a los hombres; futuros temas de quien se convertiría más tarde en cantante. Sólo puedo suponer que, viviendo cerca del Zócalo, es probable que María de la Luz haya observado algunos hechos trascendentales para la historia del país, pero no he localizado documentos que comprueben su participación en eventos feministas.

Las soldaderas y el estilo bravío

Las raíces del estilo bravío provienen de la mitología soldadera de la Revolución Mexicana. Macias (1982) alega que los diccionarios de la lengua española no contienen el término “soldadera”. Algunos historiadores estadounidenses utilizan varias definiciones tocante a las soldaderas. Robert Quirk las llama seguidoras del campamento; Frederick C. Turner les dice “damas soldadas”; y Rosa King las describe como las mujeres de soldados mexicanos (Macias, 1982:40).

La cultura popular implica que las soldaderas no portaban armas ni participaban en combate y que se encontraban en las grandes columnas que viajaban por ferrocarril (Macias, 1982:41). Algunas de las mujeres

5. Grandante (2008) ofreció una presentación acerca de Lucha Reyes, Lola Beltrán y Amalia Mendoza. Se refirió a entrevistas con los historiadores de mariachi: Jesús Jáuregui, Arturo Chamorro e Ignacio Orozco.

6. Según una versión, Reyes contrajo tifoidea, aunque otras enfermedades también pudieron haberle afectado la voz, como la tos ferina, la fiebre reumática o la fiebre escarlatina. También pudo haber sufrido de otros traumas físicos o psicológicos durante su infancia que le ocasionaron mudez parcial o temporal (Williams y Churchill, 1900).

que pelearon con armas en la mano fueron “soldados rasos” con la posibilidad de llegar a ser líderes de hombres (Macias, 1982:42). En la novela de Mariano Azuela, *Los de abajo*, la soldadera llamada “La Pintada” usa armas como los hombres pero también muere violentamente. Shirlene Soto documenta la existencia de soldaderas promovidas al rango de oficiales que se ganaron la reputación de ser feroces guerrilleras (Soto, 1990:41-49). Elizabeth Salas demuestra que algunas soldaderas fueron traficantes de armas y de municiones o que mantuvieron posiciones permanentes de combate (Salas, 1994:163). María Herrera-Sobek comprueba que las mujeres participaron en ocho especialidades, incluso como espías y como mensajeras, seductoras que convencieron a soldados enemigos a desertar, así como recaudadoras de fondos, además de seguidoras de campamento o compañeras sexuales (Herrera-Sobek, 1993:187).

Cuando terminaron las campañas militares algunas soldaderas no pudieron regresar a la pasividad después de haber sido soldadas armadas. En comparación con los soldados, las soldaderas no recibieron pensiones militares automáticas ni reconocimiento alguno por su valor. Sus obras en los campos de batalla fueron borradas, minimizadas o ignoradas, y demasiadas soldaderas murieron olvidadas y en la miseria. Un ejemplo literario excelente de una soldadera semejante es el personaje de Jesusa, de la obra de Elena Poniatowska, *Hasta no verte Jesús mío* (2002)

El legado de Lucha Reyes también ha sido eliminado aunque su herencia de soldadera es integral a su leyenda. Parte de su mitología ha supuesto que el desarrollo de su estilo bravío fue resultado de ser madre soldadera. Morales contribuye a ese argumento escribiendo:

Lucha recogió e hizo noble el estilo de cantar de las soldaderas y de las cantantes en las ferias que acompañaban su canto con gestos manuales y faciales muy determinados (Morales, 1981:170).

Según Morales, el folclorista José Raúl Hellmer también afirmó que “Los ademanes con los que acompañaba sus presentaciones no eran artificiales. Fueron asociados con ella porque surgieron de sus emociones. Por eso ella fácilmente quebró la barrera que existía entre el artista y el público” (Morales 1981:170).

Chavela Vargas, intérprete de la canción ranchera, describe el estilo bravío específicamente en términos de soldaderas. En su biografía *Y si quieres saber de mi pasado* (tomado del título de una canción de José Alfredo Jiménez) Vargas sostuvo:

Yo comprendía, a través del estilo mexicano, los ademanes de soldadera heredados de la revolución. Subir al escenario, poner las manos en las caderas (como jarrillos) y elevar la voz. Hablar fuerte y tener un estilo que era anti-machista (Vargas, 2002:50).

Vargas también explicó por qué decidió copiar a las soldaderas. “Me interesaba en esas mujeres que forjaron su fama a través de la revolución. Me sentía atraída a las soldaderas y pensé que vi en ellas un estilo que me llevaría a la fama” (Vargas, 2002:128). Más tarde agregó: “Al final de los 40’s, no pensé que existía otra forma de cantar excepto el de Lucha Reyes” (Ibidem). Vargas concluye:

Siempre admiraba a las mujeres de la revolución, Valentinas, soldaderas, Mariettas, y pensé que era necesario grabar las canciones que narraban las experiencias vividas por esas mujeres (50).

Reyes fue canonizada como soldadera en la película *Con los Dorados de Villa* (Madera Cinevideo, 1988). Sus grabaciones honraban a los soldados de la revolución y al feminismo dentro de México. Sus presentaciones alteraron el subtexto de canciones revolucionarias dando voz a las experiencias de las soldaderas de todas clasificaciones. Como la hija ficticia o real de soldadera, Reyes fue expuesta a los gustos de soldaderas en las revistas, teatros o *carpas* para la clase obrera (Larousse, 1993:134). En las *carpas* las mujeres navegaban una línea delicada entre lo inmoral y vulgar o lo aceptablemente escabroso. El estilo bravío de Reyes producía las connotaciones negativas de soldaderas que se “apropiaron” del privilegio masculino.

Como reflejo del tiempo, del lugar y del privilegio, un hombre *bravo* era valiente, pero una mujer *brava* era intimidante (Collins, 1971:82). En el escenario, Reyes era valiente y feroz evocando las soldaderas y la bohemia que incluía lesbianismo. Reyes convirtió su estilo bravío en la forma más reconocida de interpretar la canción ranchera. A pesar de su imagen intimidante, su carrera fue administrada por hombres colegas, amantes o patrones (Post, 1994:45). Un administrador fue Emilio Azcárraga Milmo, dueño de la estación de radio XEW, quien la empleó para cantar en la radio. Sus presentaciones radiales en vivo convirtieron a Reyes en nombre familiar y en heroína para sus aficionadas soldaderas, quienes pedían continuamente que cantara canciones de la revolución, mortificando a todos aquellos que querían olvidarse de la guerra.

Mientras su mitología de soldadera crecía, Reyes modificó su estilo bravío con vocalizaciones idiosincrásicas; decían que cantaba hasta quedarse ronca, gemía, lloraba, reía y se enfurecía (Rojas, 2000). Otras intérpretes

acentuaban sus atributos físicos o su educación clásica, pero gracias a Reyes, el sufrimiento personal de la mujer se convirtió en espectáculo público alterando permanentemente la esfera privada/pública de la música. Las presentaciones de Reyes retaban e inspiraban y, de ese modo, se fue agrandando su mitología.

Antes del estilo bravío de Reyes, los tradicionalistas creían que las mujeres sólo debían cantar en privado, en reuniones de familia o para amistades, en la iglesia o mientras hacían las tareas domésticas (Paredes, 1976:xvii-xix). Pulido describe que cuando las mujeres cantaban en público, se limitaban a canciones de cuna, relatos culturales, canciones de lamento, escrituras sagradas, o canciones que celebraran tradiciones familiares como bodas y bautismos. No cantaban corridos ni canciones rancheras porque éstas se consideraban “canciones de hombres” (Paredes, 1995:xix).⁷ Otra creencia tradicional era que solamente prostitutas o mujeres de mala reputación cantaban corridos o canciones rancheras en público y en lugares donde se congregaban los hombres. Después de Reyes, era más aceptable que otras mujeres cantaran corridos y canciones rancheras en privado o en público sin estigma social automático o permanente.

El estilo bravío de Reyes extendió la definición racial referente a los dones musicales del mestizo para la improvisación (Herrera y Ogazón, 1917:21-22). Reyes agregaba o quitaba versos y cambiaba los pronombres a su gusto. Improvisaba para crear subtextos alternativos de las letras de las canciones. Invertía la teoría del charro buscando a su china: la charra cantante o china acertada de Reyes buscaba a su charro así como las soldaderas buscaban sus compañeros durante la Revolución mexicana. La leyenda sobre los orígenes soldadescos de Reyes forma la base de su mitología folclórica, y una de las principales razones por las cuales sus canciones siguen influyendo a cantantes de otras generaciones. La carrera de Reyes también fue moldeada por eventos no relacionados a las soldaderas.

Otras influencias

Así como las celebridades contemporáneas se esfuerzan para controlar rumores de padres o amantes abusivos, el legado de Reyes es atormentado por la malévolas mitología alrededor de su madre. La especulación impulsada por escenas en la biografía ficticia *La Reina de la noche* sugiere que Victoria Aceves trabajó en la prostitución. Algunos detractores alegan que Reyes desarrolló su estilo bravío en burdeles (Alexander, n.d.). Aceves únicamente comentaba que cuando María de la Luz tenía entre once

7. Esta limitación la encontramos en muchas culturas en las que el cantar, tocar instrumentos o bailar de gozo, son privilegios masculinos (Auerbach en: Koskoff, 1987).

(*Excélsior*) y trece años de edad (Red Radio U de G, n.d.), trabajó en El Salón Variedades en la Plaza de San Sebastián y en El Salón Victoria para ayudar a su familia (*El Nacional*, 1994).

Al poco tiempo de haberse mudado al barrio de Tepito en la Ciudad de México, María de la Luz ganó un concurso de talento donde le premiaron lecciones de canto de Zarzuela. Con la ayuda de Nancy Torres “La Potranquita”,⁸ María de la Luz compartió el escenario con artistas establecidos como Amelia Wilhelmy, José Limón, Los Hermanos Acevedo (Red Radio U de G, n.d.) y fue contratada por la compañía de Roberto Soto (Anguiano, 1953).

Cuando María de la Luz aún era adolescente, el empresario Romualdo Tirado la contrató para una gira en Los Ángeles (*Excélsior*). La Potranquita, pero no Aceves, fue quien acompañó a María de la Luz a California (Fountel, n.d) y en ocasiones se presentaron como dueto (Rojas, 2000).⁹ Otros académicos investigan si María de la Luz se lanzó en el cine estadounidense bajo un seudónimo.¹⁰ Varios maestros de solfeo (ejercicios de canto usando sílabas y escalas musicales para desarrollar la respiración correcta para no dañar las cuerdas vocales) tomaron crédito retroactivo por educar esa voz prodigiosa. Otra parte de su historia susurra que María de la Luz y La Potranquita, se hicieron amantes por un corto plazo.¹¹

Estando en Los Ángeles, María de La Luz se “casó”¹² con Gabriel Navarro, un escritor que después fue reportero de *La Opinión*, un periódico para hispanos en los Estados Unidos. Y el fracaso de este enlace tuvo una influencia drástica sobre Reyes. Algunos admiradores alegan que María de la Luz se embarazó, y cuando Navarro se enteró de la “relación” que tuvo su esposa con La Potranquita, golpeó a su esposa por lo que ella perdió el bebé (Red Radio U de G, n.d.). María de la Luz quedó estéril a raíz de ese incidente y allí empezó su alcoholismo debido a la violencia doméstica (*Ibidem*). Reyes se separó eventualmente de Navarro y regresó a la Ciudad

8. Encontré una revista que habla de una cantante mexicana llamada “La Potranquita” pero otros periódicos se refieren a una cantante española también llamada “La Potranquita”. No he podido determinar cuál de ellas (si alguna) es la que se presentó con Reyes o si son artistas completamente diferentes.

9. Nota: Se presentaron juntas y probablemente cantaron corridos que estaban de moda.

10. Sergio de la Mora, de la Universidad de California Davis, estudia la posible trayectoria cinematográfica de Reyes en Los Ángeles, California.

11. Personas que prefieren el anonimato dicen que Reyes estudió solfeo en Los Ángeles y que tenía falsete natural y la voz de soprano lírico. La entrevista de Grandante sostiene que Reyes tomó clases de canto cuando era niña por parte de Sor Teresa de Jesús, en Guadalajara, Jalisco.

12. He solicitado los archivos de licencias de matrimonio y divorcio de 1921 a 1925 en los archivos de la ciudad de Los Ángeles, pero no encuentro ningún documento civil o por la iglesia.

de México después de ver dañada su reputación en Los Ángeles por haberse ventilado su vida personal.

En la Ciudad de México, el Teatro Esperanza Iris y el Teatro Lírico contrataron a María de la Luz para que cantara zarzuelas como soprano lírica. Esas presentaciones la hicieron popular pero no la convirtieron en estrella. Durante un período económico difícil, María de la Luz fue contratada para cantar jazz en la revista *Bataclan*, una parodia del controversial baile francés burlesco Can Can.¹³ María de la Luz comenzó a usar de forma intermitente el nombre artístico de Lucha Reyes y a cantar canciones rancheras. El empresario José “Pepe” Campillo la escuchó y formó un trío que encabezó ella. El Trío Reyes-Ascencio, integrado por María de la Luz y las hermanas Blanca y Ofelia Ascencio (Álvarez, 1989). El éxito del trío ayudó a que Reyes convenciera a las hermanas que cambiaran zarzuelas por canciones rancheras (Morales, 1981:167). Aparentemente, las hermanas se quejaban de que Reyes bebía demasiado, no era puntual, y una hermana le disputaba las atenciones del empresario. Reyes dejó el trío para unirse a El Cuarteto Anáhuac¹⁴ (Pavel Granados, 2000:147) contratado para una gira organizada por Juan N. Torreblanco, respetado director de La Orquesta Típica Mexicana.¹⁵ Torreblanco pensó que el éxito los esperaba en Europa, pero al llegar al Viejo Continente y enterarse del fiasco que les esperaba, supuestamente huyó sin avisarles.

El viaje a Europa afectó a María de la Luz en muchas formas. Por una parte realizó sus primeras grabaciones en Alemania, pero por otra, padeció de enfermedades crónicas al exponerse a las inclemencias del invierno alemán sin llevar ropa adecuada. Reyes y otros músicos abandonados a su suerte buscaron trabajo en tabernas y en cervecerías para juntar los fondos necesarios y regresar a México. Después de un año, regresaron en un barco de carga de tercera clase.

13. Grandante sostuvo que Reyes había trabajado cantando jazz en la revista burlesca *El Bataclan* de París. Algunos admiradores de Reyes alegan que ella tuvo un papel secundario en la película del cine mudo *Bataclan de París por dentro y por fuera* dirigida por Miguel Contreras. <http://www.imdb.com/title/tt0398741/>. No he localizado esa película en la *Historia documental del Cine Mexicano*.

14. El cuarteto fue compuesto por la mezzo-soprano Margarita del Río, el tenor José Rodríguez Pantoja, el baritono Juan R. Martínez y la soprano María de la Luz Aceves (en el libro la nombran como Elvira Luz Reyes). Había otra soprano llamada Elvira Luz Reyes que cantaba ópera y que frecuentemente es confundida con Reyes. Grandante dice que Reyes también se presentaba con el nombre “Elvira Reyes”.

15. El Nacional (México) (1994) dice que en 1927 se hizo la gira por Europa. Grandante se refiere al cuarteto como “El Cuadro Folclórico del Profesor Juan N. Torreblanco”. *Las grabaciones inéditas de Lucha Reyes* (1937) [Radio series]. Camden: RCA-Victor.

Existe la polémica entre ciertos segmentos de aficionados de Reyes sobre si durante su estancia en Alemania se asoció con artistas homosexuales que frecuentaban las cervecerías y tabernas en donde trabajaron los músicos mexicanos. O si los músicos fueron influenciados por el estilo de cabaret de la República de Weimar. Les interesa saber si Reyes copió al cabaret alemán como base del estilo bravío. Algunos preguntan si los “lapsos morales” de Reyes fueron el resultado de la decadencia que vivió en Europa o los Estados Unidos. Hasta la fecha no he encontrado ningún documento verificando una conexión entre el estilo bravío y el cabaret alemán o viceversa debido a la infame gira. Esta línea de investigación no aparenta tener mérito propio.

Al regresar de Europa, Reyes quedó afónica por aproximadamente un año (Rojas, 2000). Mientras se recuperaba trabajó en “fiestas privadas”, cantando y bailando otros géneros extranjeros de música que estaban de moda (168). Las fiestas privadas supuestamente eran en casas particulares o prostibulos, pero no existe ningún dato oficial verificando su presencia; tan solo existen anécdotas sobre el alcoholismo de la cantante. Lo que sí pude verificar fue el éxito de Reyes con las canciones rancheras acompañada con guitarra o mariachi (*Ibidem*)

Los cambios en su trayectoria musical abrieron muchas puertas a Reyes. Ideólogos, artistas y los “Mexirati” bautizaron a Reyes como su diva de excesos.¹⁶ En un paralelo con las pioneras estadounidenses de blues o de jazz del renacimiento de Harlem, los “Mexirati” invitaron a Reyes a cantar en las fiestas privadas en donde se emborrachó, sedujo a otras mujeres y se convirtió en persona *non grata* (Harrison, 1990:33). Y así como les sucedió a otras personas, los “Mexirati” también rechazarían a Reyes por sus *sexcesos* (excesos sexuales en público). Cantar en fiestas privadas es un procedimiento operativo estándar para músicos, así como la obligación que los cantantes tenían de tomar con sus patrocinadores. El comportamiento dionisiaco de Reyes fue intrínseco a su personalidad e historia célebre y se convirtió en barómetro del caos en que vivió y prosperó en el escenario.

16. Zora Neal Hurston (autora de *Their Eyes Were Watching God* y otros libros influyentes del renacimiento de Harlem en la década de 1920) se refirió una vez a los escritores negros del Renacimiento de Harlem como los Negros Literati o “Niggerati,” por su hipocresía (bebían, consumían droga, eran promiscuos, pero debido a su educación o fama, lo negaban). Hago la misma analogía sobre los artistas del Renacimiento Mexicano usando la frase “Mexirati”.

La Reina de los Mariachis

Ya recuperada, Reyes formó el dueto “Los Trovadores Tapatíos” con José “Pepe” Gutiérrez, que los acompañaba en la guitarra.¹⁷ Reyes se presentó seguido con Gutiérrez (hasta 1937) (*Excélsior*)¹⁸ y grabaron una canción: “El corrido Villista” (Garrido, 1974:75). Trabajar en dueto le dio estabilidad a Reyes: fue puntual, dejó de tomar, cuidó su voz y desarrolló el estilo con el que se inmortalizó como solista.¹⁹

En 1930, Lucha Reyes, la solista, estuvo en la inauguración de la estación de radio XEW. Se le contrató para cantar en vivo en el programa *La Voz de América desde México* (Mejía Prieto, 1972:56). Debido a sus presentaciones electrónicas, Reyes se convirtió en nombre familiar y firmó un contrato para grabar con la disquera RCA-Víctor. Desafortunadamente, grabar discos no era lucrativo porque solamente les pagaban una cantidad fija.

La XEW contrató al Mariachi Tapatío de José Marmolejo para que acompañara a Reyes cuando cantaba en la radio (*Excélsior*). Más tarde, la estación también contrató al Mariachi Vargas de Tecalitlán, que se distinguía por el uso de trompetas (Garrido, 1974:72).²⁰ A Reyes le otorgaron el título de *La Reina de los Mariachis* por ser la primera superestrella que cantaba con estos músicos aun cuando no estaba de moda (Nevin, 2004).²¹ Debido al éxito del estilo bravío de Reyes con mariachi, cantantes de otros géneros, como Jorge Negrete, buscaron la fama grabando canciones rancheras con mariachi.

Lucha Reyes estrenó muchas canciones que se convirtieron en el repertorio clásico folclórico. Reyes también les dio nueva vida a canciones como “La Panchita,” de Joaquín Pardavé; “La Feria de las Flores” de Chucho Monge; “Guadalajara” de Pepe Guizar; y “Rayando el Sol” de Manuel Hernández (*El Nacional*, 1994). Fue la intérprete favorita de Tata

17 *Tapatío* se refiera a las personas del estado de Jalisco, y ambos eran de allí.

18. No hay más fecha o la pagina visible. Este artículo afirma que Reyes se presentó con “Los Trovadores Tapatíos” de 1932 hasta 1937, pero algunos sugieren que se asoció al grupo mucho tiempo antes. Grandante sostiene que Reyes trabajó con el “Trío México Lindo” (Lucha Reyes, además de José y Felipe Gutiérrez), antes de presentarse con “Los Trovadores Tapatíos”.

19. Grandante (2008) afirma que el primer esposo de Victoria Aceves se llamaba Florentino Reyes Guzmán, pero no fue el padre biológico de Lucha Reyes. No se sabe con certeza por qué Reyes adoptó ese apellido.

20. “El Mariachi Tapatío” de José Marmolejo acompañó a Reyes de 1930 hasta principios de 1935 porque también fueron empleados de XEW en 1930. El “Mariachi Vargas” acompañó a Reyes frecuentemente después de 1936 cuando se establecieron permanentemente en la Ciudad de México.

21. Jeff Nevin (2004) “Mariachi News” (3 de septiembre). Mensaje personal por correo electrónico a Antonia García-Orozco, 3 de septiembre de 2002. Nevin es el director de El Mariachi Capaña Nevin.

Nacho, compositor de música seria y musicólogo de folclor mexicano²² y él la presentó a otros amigos “Mexirati”. Se cree que así hizo amistad con Diego Rivera. Sin embargo, la asociación de Reyes con Rivera y con otros “Mexiratis” la perjudicó cuando cambió el clima político en México.

Dramas privados

espectáculos públicos

El “matrimonio” en 1934 de Lucha Reyes con el empresario de Teatro Frívolo, Félix Martín Cervantes, cambió la vida de Reyes.²³ Según diversas leyendas urbanas, Reyes adoptó a una niña²⁴ creando con la adopción más conflicto en su matrimonio ya de por sí problemático, que se acentuaba por sus presentaciones musicales ebria (Fountel, n.d.). El intento de Reyes de crear una familia “semi-normal” reflejaba la tradición de soldaderas de crear un hogar en medio de un campo de guerra urbano. Desafortunadamente, Reyes no era soldadera dócil y Cervantes carecía de las cualidades de un buen soldado, padre o esposo.

Con Cervantes como su representante, todos los conflictos dentro de la relación afectaban las presentaciones de Reyes. Cervantes se llevó el crédito por agregar las trompetas al mariachi que acompañaba a Reyes (Rojas, 2000). Morales alega que Reyes misma agregó las trompetas, pero con el uso de micrófonos para su voz. La habilidad de Reyes de proyectar su voz por encima del mariachi y sin uso de micrófonos se conoció como cantar “a la brava”. Cuando se corrió la voz, todo cantante folclórico se vio obligado a cantar “a la brava” para comprobar su habilidad. Hasta la fecha, cantar a la brava se les exige a los cantantes folclóricos y a los mariachis.

En contraposición se acusa a Cervantes de haber hecho otros cambios a la carrera de Reyes. Se critica que Cervantes haya modificado el vestuario de Lucha poniéndole demasiados símbolos denunciados como despectivos del nacionalismo mexicano (*Ibidem*). Morales alega que Reyes prefería vestir de china poblana, la moda favorecida por las soldaderas. Pero la china poblana de Reyes no se consideraba sofisticada ni elegante. También se alega que Reyes se excedía en la bebida debido a las infidelidades de Cervantes. Félix Anguiano, editor de *Excélsior*, sostiene que Reyes y Cervantes se divorciaron pero se volvieron a casar en tres ocasiones dife-

22. El término “música seria” se usaba para distinguir a los músicos con educación clásica que sabían escribir y leer música impresa en comparación a los “músicos de oído” que no sabían leer ni escribir música.

23. Solamente he podido encontrar un documento que dice que Cervantes fue empresario de Teatro Frívolo durante la década de 1940. Otros libros sobre el Teatro Frívolo no mencionan a Cervantes. Él alcanzó más fama por sus siguientes matrimonios con bailarinas.

24. En la película de Arturo Ripstein, *La Reina de la noche*, Reyes compra una muchachita de una mujer que ve en la calle y la adopta.

rentes (Anguiano, 1953. A pesar de las críticas, Reyes gozaba de inmensa popularidad en México y en los Estados Unidos. Además de tener admiradores de la Revolución mexicana, contaba con admiradores políticos influyentes. En 1934, el Presidente mexicano Lázaro Cárdenas la invitó a cantar durante su toma de posesión presidencial. Reyes le cantó su canción favorita: “Juan Colorado”, acompañada por el Mariachi Vargas de Tecalitlán (Fountel, n.d.). La afinidad de Cárdenas hacia Reyes y su estilo bravío le dio legitimidad cultural a Reyes, al mariachi y a la canción ranchera. No obstante, en la década de 1940, cuando Cárdenas se volvió contra los homosexuales y sus partidarios “Mexiratis”, Reyes perdió todo vestigio de seguridad profesional.

La comedia ranchera

En 1935, el cine mexicano produjo la primera comedia ranchera (García Riera 1992:113).²⁵ *La historia documental del Cine Mexicano* comenta que esas películas criticaban sutilmente al gobierno de Cárdenas y creaban un México ficticio para borrar las indignidades que existían en la vida agraria real. La comedia ranchera resultó muy exitosa con películas basadas en canciones rancheras popularizadas en los teatros de revista de la década de 1930 (García-Riera 1992:126).

Reyes apareció en algunas de las primeras películas realizadas por el cine mexicano pero fue relegada a papeles secundarios o intermedios musicales.²⁶ En 1937 cantó dos canciones en la película *Canción del alma* dirigida por Chano Urueta; “Estás como rifle” (Reyes, 1937) y “La mujer rejega” escritas por Lorenzo Barcelata (*El Nacional*, 1994). En 1938 Reyes actuó en la película *La tierra del Mariachi* y cantó “Adiós” escrita por Pedro Galindo (Fountel, n.d.). En *Con los Dorados de Villa*, Reyes lució en el papel secundario de Adela, una soldadera que se enamora de un médico norteamericano que se une a las tropas de Pancho Villa. También cantó varias canciones que la harían famosa: “Pa qué me sirve la vida (nomás me aguanto)” de Chucho Monge; un dueto de “La negra noche”; y la canción humorística “Qué re chulo es mi gringo”. En 1940 Reyes obtuvo el papel secundario de “La Nena” en la película *El Zorro de Jalisco*²⁷ dirigida por José Benavides, Reyes también cantó dos canciones en esa película: “Pienso en ti” y “La vaca tinta”.

25. Esta información es de la primera edición publicada en 1992; la segunda en 1997.

26. Los cameos musicales se utilizaban para promover las películas para que el público pudiera gozar de un mini concierto de sus artistas preferidos.

27. *El Zorro de Jalisco* se basó en una serie cinematográfica estadounidense del “Zorro”. La actriz Consuelo de Alba asumió el papel principal femenino. *El Zorro de Jalisco* (video grabación) (1988). Los Ángeles: Million Dollar Video.

A pesar de los comentarios positivos sobre las actuaciones de Lucha Reyes, nunca fue lanzada como protagonista. Félix Anguiano, editor de *Excelsior* se quejaba de que Reyes no encontró oportunidades que fuesen dignas de su temperamento. Por ejemplo, en 1941, tuvo un papel pequeño en la película *Ay Jalisco, no te rajes* que fue el vehículo cinematográfico para Jorge Negrete, a pesar de que Reyes supuestamente estrenó la canción en revistas producidas en el Teatro Politeamo.

Reyes regresó a sus presentaciones en la radio, a grabar discos y a ofrecer presentaciones en vivo. Las *Revistas mexicanas de Lucha Reyes* se consideraron las mejores en su tipo en 1941 (Moreno Rivas, 1979:76). También logró otro éxito con “La canción mexicana”, escrita por Lalo Guerrero. En 1942, Reyes se fue de gira a Los Ángeles presentándose en El Teatro Mason acompañada por el Mariachi San Pedro Tlaquepaque.

En 1943, Reyes regresó brevemente al cine mexicano cantando “El Herradero” en la película *Flor silvestre*. Max Liszt también filmó en 1942 un breve documental intitulado *Qué re chulo es mi Tarzán* en honor a Lucha Reyes.²⁸ El título de la película es de la canción grabada por Reyes. “Los Tarzanes” eran los equivalentes mexicanos a los *pachucos* México Americanos (jóvenes en palomillas que vestían con el traje “zoot” de los músicos de jazz). Esas modas eran consideradas como degeneradas por la iglesia católica y asustaban a padres que temían la influencia del cine americano. “Los Tarzanes” se hizo clave después para que los homosexuales se identificaran entre sí en la Ciudad de México; la frase también se usó como homenaje a Reyes, considerada por los homosexuales mexicanos como una de las lesbianas más visibles de su época.

A pesar de las encarnaciones como cantante de corridos, zarzuelas, jazz, burlesque francés y canciones rancheras, Lucha Reyes fue víctima del sexismo y de las normas sociales que privilegian al género masculino. Varios periodistas y otros miembros de la prensa que ignoraban el mismo comportamiento en los hombres, no lo omitían en el caso de Reyes. Sostenían que era “una mezcla profana de soldaderas revolucionarias, fanfarrones del campo y desagradables personajes femeninos de las cantinas y los prostíbulos”. El “neobravía” de Reyes ofendía a quienes se aferraban a una imagen ficticia de la mujer mexicana, todo lo contrario de lo que Reyes portaba: una soldadera que desafió las expectativas sociales de pasividad y silencio impuesto.

28. Maz Liszt, “Qué re chulo es mi Tarzán” (1942). Producciones Benjamín Aranda.

Como pionera de radio y cine, los aficionados de Reyes veneraban su habilidad para sobresalir a pesar de las dificultades de la vida, cualidades intrínsecas a la mitología soldadera. Otras cualidades permitieron que Reyes grabara más de cuarenta canciones para RCA Víctor. Algunos críticos lamentaban las canciones que promovían el alcohol, el abandono, la sexualidad, el elogio de la provincia rural, la celebración del machismo y una afirmación nacionalista. Curiosamente, ni Jorge Negrete ni los compositores de esas canciones fueron atacados como Reyes. Ciertamente, ella cantaba acerca del dominio excesivo masculino y de la subordinación femenina, de borrachos y de la violencia que impregnaba las relaciones entre hombres y mujeres; todo a la vez que se burlaba del privilegio masculino. No solo cantaba, sino actuaba los dobles sentidos, las insinuaciones y los deseos sexuales de las mujeres. Les cantaba a sus amantes, se burlaba de cantantes clásicos e imitaba acentos regionales, provocando así la furia de conservadores e hipócritas.

Después de que Lucha Reyes cantó el estilo bravío, un admirador escribió: “una nueva mujer que convirtió sus pasiones en citadelas substituyó a la tímida mujercita de antiguos temas campiranos” (Moreno Rivas, 1979:190). Desafortunadamente, Reyes no encontró la seguridad emocional ni profesional que anhelaba. Es una cruel ironía que, poco antes de morir, grabó la canción emblemática de su carrera y vida personal: “La tequilera”. Sus aficionados insisten en que Reyes escribió esa canción, pero la vendió por necesidad económica. La sociedad de autores y compositores mexicanos no tiene canciones registradas a nombre de Lucha Reyes.

Si Reyes compuso canciones, pero no obtuvo sus derechos de autora no sería nada fuera de lo normal. Las mujeres no podían registrar los derechos de autora antes de 1937. Reyes probablemente no sabía escribir partituras musicales. Hasta la fecha, es común que transcritores o arreglistas se adjudiquen el crédito por composiciones ajenas.

Temas en las grabaciones de Lucha Reyes

para la colección de RCA Víctor

Hay varios temas que se repiten en las cuarenta canciones grabadas por Lucha Reyes en la “Serie coleccionista de RCA Víctor”. Los temas de las melodías que conforman la base de este análisis son: la bravata falsa; el misoginismo; el macho; el soldado; un nuevo amor; el amor perdido; canciones de doble sentido sexual humorísticas; y la brecha generacional entre padres/madres e hijos/as. Otros temas incluyen: la muerte; la violencia;

el alcoholismo y los deseos frustrados (reflejando los temas identificados por Vásquez Santana y por Mendoza).

Adicionalmente, las grabaciones de Reyes reflejan temas tradicionales de importancia para las mujeres: canciones de amor perdido y la celebración de otra clase de virilidad o de deseo. Los temas no tradicionales para mujeres incluyen: insatisfacciones sexuales; tener varios amantes; ir a la cárcel y matar a alguien. Con el estilo bravío, cualquier mujer podía cantar esos temas en público o en privado.

Reyes también cantaba en los eventos que se desarrollaban en el país conforme a las costumbres estadounidenses que empezaba a adoptar la juventud mexicana. Cantaba sobre muchachas que iban a clubes clandestinos, o que usaban el cabello corto y pintado, y que gozaban de juegos sexuales antes del matrimonio. También cantaba sobre jóvenes que algunos consideraban una desgracia de la masculinidad mexicana. Por ejemplo, la canción de “Los Tarzanes” era una inversión homosexual de la leyenda del charro en donde el objeto de deseo del charro era otro hombre.

Otra tema muy repetido por los compositores que favorecían a Reyes es el de exhibiciones de valor arrogantes o exageradas. Doce de las cuarenta canciones en esta serie tienen referencias a la bravata masculina, la proeza sexual o a saber pelear. Las canciones con temas combinados de bravata y proeza sexual incluyen: “Pobre changuita”; “Los pilares de la cárcel”; “Tú dirás”; “Cuquita”; “Caray caray”; “Ay Jalisco, no te rajes”; “Juan Colorado”; “El valiente” y “Torito retinto”. Melodías como “El Juan”; “Corrido Villista” y “Yo me muero donde quiera”, tienen temas del punto de vista del soldado raso en la revolución. Con su estilo bravío, Reyes también rendía tributo a las soldaderas.

Únicamente tres canciones en esta serie narran desde el punto de vista femenino: “Ay mamita”; “La mensa” y “La tequilera”. Ésta última habla de la desgracia debida al alcohol, a un amor fracasado y a la desesperación (Nájera-Ramírez, 2002:185-188). La música es alegre y en tonalidad mayor como himno alegre. Se convirtió en melodrama de la vida de Reyes. “La tequilera” de Reyes sacudió las normas sociales en varias maneras. En primer lugar, la identificación de una mujer como alcohólica desafía que el licor sea del dominio masculino. En segundo término, critica la asignación de sobrenombres o apodos basados en apariencia, comportamiento o maldad. En tercer lugar, demuestra el rechazo de la desigualdad de las mujeres en lugares públicos, particularmente en sitios en donde se consume licor. En la película *La reina de la noche*, hay una escena en la que Lucha Reyes,

la estrella, podía beber en la pulquería mientras trabajaba como solista. Sin embargo, Lucha Reyes, la mujer, no podía ni siquiera entrar a tomar alcohol en una pulquería.

Tres canciones en la colección de RCA no tienen pronombres específicos de género: “El avioncito”, “Mañanita” y “Por un amor”. De forma tradicional se impone la voz heterosexual, pero puede también ser voz homosexual. Cuando Reyes aún estaba enamorada de su pareja, Martín Cervantes, le dedicó esa canción. En ocasiones más bohemias, con los “Mexirati”, le dedicó la canción a una mujer.

Once de las canciones rinden tributo a una ciudad, un estado, o a una región. “El corrido de Sonora” celebra la topografía de ese estado mexicano; “El corrido de Chihuahua” alaba sus recursos naturales; “Así semos en Jalisco” rinde honor a Guadalajara; y “Tlaquepaque” y “Uruapan” celebran a esas ciudades. “La canción mexicana” es un popurrí de canciones folclóricas y “Caminito de Contreras” celebra la ruta al hogar de un ser amado.

Lucha Reyes también inmortalizó canciones que celebran tradiciones mexicanas como “El Herradero”, canción que cantó en la celebre película *Flor silvestre*. La canción habla de la fiesta que acompaña la recolección de la cosecha y la identificación de los animales antes de llevarlos al mercado; también refleja el subtexto de las comedias rancheras: un México idílico pastoral del pasado porfiriano. La canción celebra las habilidades ecuestres, pero también sugiere metafóricamente que los vaqueros deben domar sexualmente a las mujeres bravas o “silvestres”.

El cancionero popular de México sostiene que Pedro Galindo es el autor de “El Herradero”, y Alfredo D’Orsay el de “La Tequilera”, pero *Milenios de México* afirma que Lucha Reyes escribió ambas canciones. Cuando historiadores o musicólogos descubran cuáles mujeres, incluso Reyes, escribieron las canciones registradas por arreglistas, cambiará el contexto de cómo se perciben dichas canciones. Posiblemente nunca sabremos si Reyes escribió o colaboró como autor en las canciones que inmortalizó por que se suicidó el 24 de junio de 1944 (Pavel Granados, 2000:202).

Conclusiones

Aun muerta, Reyes inspira a sus admiradores. Pepe Agüeros escribió el corrido “La Muerte de Lucha Reyes” en 1946 y fue grabada por Lupe Villa con la disquera Iberia (Garrido, 1974:102). En 1952 le pagaron a Victoria Aceves 5 mil pesos por los derechos de filmar la vida de su hija (*Excélsior*, 1952). Los periódicos de 1952 y 1953 decían que Lola Beltrán (la siguiente reina del estilo bravío) quería hacer el papel de Reyes en una película. Beltrán imitaba a Reyes hasta que desarrolló su propio estilo y se estableció como “Lola la Grande”. Durante la década de 1960 varios eventos rindieron homenaje a Reyes: la estación de XEW, una de las primeras estaciones de radio mexicano, nombró un estudio en su honor (Avecilla, 1964); la sociedad de autores y compositores presentó una petición para colocar tres estatuas en la Glorieta de Peralvillo; una de ellas es de Reyes (Collins, 1985:282; *Excélsior*, 1964). Sus grabaciones han sido re-editadas en disco compacto y en Los Ángeles, California, se colocará una efigie de Lucha en la Plaza de los Mariachis.²⁹

La mitología de Reyes es más que un poco infame. La película de Arturo Ripstien *La reina de la noche* (1994), retrató a una talentosa, pero testadura mujer constantemente traicionada por quienes la rodean. El filme se enfocó en la relación difícil entre Reyes y su madre, el lesbianismo de Reyes y la influencia negativa de las amistades que clasifiqué como Mexiratis. La cinta no se distribuyó en los Estados Unidos aunque sí en Alemania.

Después de que falleció Lucha Reyes muchas cantantes quisieron asumir el trono de reina del estilo bravío. A mediados de la década de 1950 designaron a Lola Beltrán como la siguiente. El reinado de Beltrán fue desafiado brevemente por Amalia Mendoza “La Tariácuri”. Lucha Villa, “La Grandota”, se distinguió como reina del estilo bravío erótico. Otras cantantes han sido “la siguiente reina” o por lo menos princesas de la corte real del estilo bravío. En los Estados Unidos una nueva generación de cantantes se disputa la corona mexicana. Todas siguen las huellas de Reyes aunque no estén concientes de ello. La prueba definitiva es poder cantar “a la brava,” como lo hizo en su momento Lucha Reyes, la más bravía de todas.

Reyes sigue siendo una figura misteriosa y contradictoria entre sus admiradores y como representante del género folclórico. Sus admiradores la ponen sobre un pedestal mientras que otros le tiran de pedradas al mismo. Por ahora tengo más preguntas que respuestas; me queda el reto de seguir buscando sus huellas hasta encontrar los caminos por los cuales Lucha Reyes caminó.

29. Un admirador de Reyes tenía la estatua en su casa en San Fernando, California. Cuando se termine la construcción en La Plaza del Mariachi se instalará la estatua de Reyes.

Bibliografía

Libros y artículos

- Auerbach, S. "From Singing to Lamenting; Women's Musical Role in a Greek Village", en: Koskoff, E. (1987). *Women and Music in Cross-Cultural Perspective*. New York: Greenwood Press.
- Béhague, G. (1979). *Music in Latin America, an Introduction*. Englewood Cliffs: Prentice Hall.
- Boles, J. K., y D. L. Hoeweler (Eds.). (1996). *Historical Dictionary of Feminism*. Lanham: The Scarecrow Press, Inc.
- Briggs, C. L. (1988) *Competence in Performance: The Creativity of Tradition in Mexicano Verbal Art*. Philadelphia University of Pennsylvania Press.
- Broyles-González, Y. (2001). *Lydia Mendoza's Life in Music*. Oxford: Oxford University Press.
- Broyles-González, Y. (2001). "Lydia Mendoza's Songworld: The Canción Ranchera" en: Broyles-González Yolanda, (Ed). *Re-Emerging Native Women of the Americas*. 2nd ed. Dubuque: Kendall/Hunt Publishing.
- Campos, R. M. (1928). *El folclor y la música mexicana: investigación acerca de la cultura musical en México (1525-1975)*. Ciudad de México: Talleres Gráficos de la Nación.
- Christlieb, F. F. (1991). *La radio mexicana: centro y regiones*. México: Juan Pablos.
- Collins, P. H. (1990) *Black Feminist Thought*. New York: Routledge.
- Concepción, M. (1971). *Pepe Guízar: pintor de México*. Ciudad de México: Editores Asociados.
- Coria, J. F. (1995). *El señor de las sombras: la vida de Javier Solís*. México: Clío.
- Criollo, R. A., y D. G. Dueñas, (Eds). (1998) *Tendencias del cine Mexicano de los años 30*. México: CONACULTA, Cineteca Nacional.
- Davis, A. Y. (1998). *Blues, Legacies and Black Feminism*. New York: Vintage Books.
- De Giménez, C. H. (1990). *Así cantaban la revolución*. México: Grijalbo.
- Dueñas, P. (1994). *Las divas en el teatro de revista mexicana*. Ciudad de México: Asociación Mexicana de Estudios Fonográficos.
- Duval Harrison, D. (1993). *Black Pearls: Blues Queens of the 1920s*. New Jersey: Rutgers University Press.
- Fowler-Salamini, H. and M. K. Vaughan. (1994). *Women of the Mexican Countryside: 1850-1990*. Tucson: University of Arizona Press.
- Galindo, Dr. M. (1933). *Nociones de historia de la música mexicana*. Colima: TP el dragón.
- García-Pelayo y Gross, R. (Ed) (1993). *Larousse: Gran diccionario*. México, DF: Ediciones Larousse.
- García Riera, Emilio (ed.). (1969) *Historia documental del cine Mexicano*. Tomos 1-9. México: Era.

- García Riera, Emilio (ed.) (1992) *Historia documental del cine Mexicano*. 2da. edición, 1-18. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 1992.
- García, G. (1994). *No me parecezco a nadie: la vida de Pedro Infante*. México: Clío.
- Garrido, J. S. (1974). *Historia de la música popular en México 1896-1973*. Ciudad de México: Editorial Extemporáneos.
- Geijerstam, C. A. (1976). *Popular Music in México*. Albuquerque: University of New México Press.
- Granados, P. (2000). *XEW 70 años en el aire*. México: Editorial Clío.
- Granados, P. (1984). *Carpas de México*. Ciudad de México: Editorial Universo, 1984.
- Grout, D. J. (1980). *A History of Western Music*. 3era ed. New York: W.W. Norton & Company.
- Herrera y Ogazón, A. (1917). *El arte musical en México*. Ciudad de México: Departamento. Editorial de la Dirección General de las Bellas Artes.
- Herrera-Sobek, M. (1993). *The Mexican Corrido: A Feminist Analysis*. Bloomington: Indiana University Press.
- Hidalgo, B. (1980). *El movimiento femenino en México*. Ciudad de México: Editores Asociados Mexicanos.
- Islas Escarga, L. y R. García Bravo y Olivera. (1992). *Diccionario y refranero charro*. Ciudad de México: Edamex.
- Jiménez, A. (1992). *Cabarets de antes y ahora en la ciudad de México*. 2da ed. Ciudad de México: Plaza y Valdés Editores.
- Jiménez, A. (1995). *Cancionero popular*. 3era ed. 1-2, Ciudad de México: Editores Mexicanos, 1995.
- Koskoff, E. (ed.). (1989). *Women and Music in Cross Cultural Perspective*. Illinois: Illinois Books.
- Kuri-Aldana, M. y V. Mendoza Martínez. (1996). *Cancionero popular mexicano*. 1-2, Ciudad de México: CONACULTA.
- Macías, A. (1982). *Against All Odds: The Feminist Movement in México to 1940*. Westport: Greenwood Press.
- Magaña Esquivel, A. (1974). *Los teatros en la ciudad de México*. México: Colección Popular Ciudad de México.
- Mayer-Serra, O. (1941). *Panorama de la música mexicana*. Ciudad de México: El Colegio de México.
- Mendoza, V. T. (1982). *La canción mexicana*. Ciudad de México: FCE.
- Mendoza, V. T. (1956) *Panorama de la música tradicional de México*. Ciudad de México: Imprenta Universitaria.
- Merlín, S. (1995). *Vida y milagros de las carpas: la carpa en México 1930-1950*. México: Talleres Gráficos de México.
- Mora, M. E., y C. I. Ramírez. (1985). *La música de la colonia a la independencia*. Ciudad de México: Comisión Nacional para las Celebraciones del 175 Aniversario de la Independencia Nacional y 75 Aniversario de la Revolución mexicana.

- Morales, S. (1981). *Auge y ocaso de la música mexicana*. Ciudad de México: Editorial Contenido.
- Morales, S. (1981). *La música mexicana*. Ciudad de México: Editorial Universo.
- Moreno Rivas, Y. (1979). *Historia de la música popular mexicana*. Ciudad de México: Alianza Editorial mexicana.
- Moreno Rivas, Y. (1996). *La composición en México en el siglo XX*. México: CONACULTA.
- Musacchio, H. (1999). *Milenios de México*. Ciudad de México: Oja Casa Editorial.
- Myers, M. C., y W. H. Beezley. (2000). *The Oxford History of México*. Oxford: Oxford University Press.
- Nájera-Ramírez, O, y N. Cantú. (2002). *Chicana Traditions: Continuity and Change*. Urbana: University of Illinois Press.
- Negrete, D. (1987). *Jorge Negrete*. México, D.F.: Diana.
- Paredes, A. (1995). *A Texas-Mexican Cancionero: Folksongs of the Lower Border*. Austin: University of Texas Press.
- Poniatowska, Elena. *Hasta no verte Jesús mío*. México, Era, 2002.
- Post, J. (1994). "Erasing the Boundaries between Public and Private in Women's Performance Traditions", en: Susan C. Cook y Judy S. Tsou (eds.) *Cecilia Reclaimed: Feminist Perspectives on Gender and Music*. Illinois: Illinois Book.
- Pulido, E. (1958). *La mujer mexicana en la música (hasta la tercera década del siglo XX)* Ciudad de México: Ediciones de la Revista Bellas Artes.
- Quintanilla, J. E. (1992). *Pedro Infante: el máximo ídolo de México (vida, obra, muerte y leyenda)*. Monterrey, Nuevo León: Ediciones Castillo.
- Rafael, H. (1983). *Origen e historia del mariachi*. Ciudad de México: Editorial Katun.
- Ramos, M. A. (2002). *Cien corridos*. Ciudad de México: Océano.
- Rebollar de Loyola, M. A. (1975). *Mexicanas al grito de guerra*. Ciudad de México: Editorial Jus.
- Reuter, J. (1980). *La música popular de México*. Ciudad de México: Panorama Editorial.
- Rojas, H. V. (2000). Lucha Reyes. *VistaUsa Magazine*, mayo, 8, 83. <http://www.VistaUsa.com> (26 de septiembre de 2002).
- Ruiz, V. L. (1998). *From Out of the Shadows*. Oxford: Oxford University Press.
- Salas, E. (2001). "The Soldadera in the Mexican Revolution: War and Men's Illusion", en: Yolanda Broyles-González, ed. *Re-Emerging Native Women of the Americas*. 2da ed. Dubuque: Kendall/Hunt Publishing.
- Saldívar, G. (1937). *El Jarabe: baile popular Mexicano*. México: Talleres Gráficos de la Nación.
- Saldívar y Silva, G. (1983). *Refranero musical mexicano*. México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- Sandoval, C. (2001). *Jorge Negrete: vida y milagros del inolvidable artista narrados por su admiradora más fiel*. México: Edamex.
- Santamaría, F. J. (2000). *Diccionario de mejicanismos*. México: Porrúa.

- Schechter, J.M. (1999). *Music in Latin American Culture: Regional Traditions*. New York: Schirner Books.
- Serna, E. (1993). *Jorge el bueno: la vida de Jorge Negrete*. México: Clío.
- Serrano, I. y Robledo, E. (1992). *Una loca en la polaca*. México: Sayrols de Publicaciones.
- Serrano, I. y Robledo, E. (1983). *Sin pelos en la lengua*. México: Sayrols de Publicaciones.
- Serrano, I. y Robledo, E. (1978). *A calzón amarrado*. México: Fleischer Editora.
- Sodja, C. (1998). *Lo que me dijo Pedro Infante*. México: Edamex.
- Soto, S. (1990). *Emergence of the Modern Mexican Woman*. Colorado: Arden Press Inc.
- Stanford, T. (1984). *El son mexicano*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Torrentera, G., & Ávila, E. (1991). *Un gran amor*. México: Diana.
- Turrent, L. (1993). *La conquista musical de México*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Vargas, C. (2002). *Y si quieres saber de mi pasado*. Madrid: Santillana Ediciones Generales, S.L.
- Vázquez Santana, H. (1931). *Historia de la canción mexicana*. Ciudad de México: Talleres Gráficos de la Nación.
- Williams, D. & Churchill, F. S. (1900). *Medical Diseases of Infancy and Childhood*. Philadelphia and New York: Lea Bros. & Co.
- <http://archive.org/stream/medicaldiseaseso00will#page/n5/mode/2up>.

Disertaciones, Tesis y Ponencia no publicadas

- Jaques, C. F. (2000). "Cantando de Ayer (Singing of Yesterday): Performing History, Ethnicity Identity, and Traditionalism in U.S. Based Urban Mariachi", Ph.D. University of Michigan.
- Rendler-García, M. D. (1996). "Mujeres Públicas – the History of the Mexican Feminist Movement: 1870-1996" (Tesis de Maestría, University of Texas at Austin).
- Torres, M. (1985). "La música popular mexicana" (Tesis de Maestría, California State University, Sacramento).

Artículos en Internet

- "Biografía de Lola Beltrán" (25 de marzo de 1996). *Biografías Plata*, <http://www.grupoplata.com.mx/biografias/lbeltran.html>. Consultado el 4 de marzo de 2002.
- "Chavela Vargas," 13 noviembre, 2000. <http://www.Naciongay.com>. Consultado el 13 de noviembre de 2000.
- "Early Mexican Stations Lists" *XEMU Radio Playlist*. <http://www.la-rancherita.com.mx> Consultado el 9 de septiembre de 2002.
- "Los Programadores", (enero de 1999). Sitio Web extinto. Consultado el 2 de agosto de 2002.
- "Lucha Reyes". *Radio Red Universidad de Guadalajara*. <http://www.radio.udg.mx>. Consultado el 2 de octubre de 2002.

- “Lucha Reyes Inmortalizada en Jalisco” (30 de mayo de 1999). *El Informador*. <http://www.elinformador.com.mx>. Consultado el 26 de septiembre de 2002.
- “Mexican Presidents and Heads of States” *México Connect*. <http://www.mexconnect.com>. Consultado el 19 de octubre de 2002.
- “The People and History of México Timeline Overview”. *México Connect*. <http://www.mexconnect.com>. Consultado el 19 de octubre de 2002.
- “Torcaz”. *Activa Online Dictionary*. <http://www.activadic.com/Dicc/EnDic/ht>. Consultado el 17 de septiembre de 2002.
- Alexander, S. “Bessie Smith” <http://www.redhotjazz.com/bessiesmith.html>. Consultado el 2 de agosto de 2004.
- Alexander, S. “Ma Rainey” <http://www.redhotjazz.com/rainey.html>. Consultado el 2 de agosto de 2004.
- Álvarez, J. R. (1989). “Jaliscienses distinguidos”, en: Enciclopedia de México, 12. Consultado el 20 de febrero de 2002, en: <http://www.jalisco.gob.mx/nuestroedo/muro/reyeslucha.html>.
- Álvarez, J. R. “Lucha Reyes”. *Enciclopedia de México*. <http://www.jalisco.gob.mx/nuestroedo/muro/reyeslucha.html>. Consultado el 26 de septiembre de 2002.
- Fountel, N. (n.d.). “Lucha Reyes”, en: *Latino Heritage*. Consultado el 16 de febrero de 2002, en: www.latinoheritage.org/Lucha.html
- Gonzalo, A. “Goddess with a Guitar” (2 de julio de 1996). *Village Voice*. 41, 27: 36. Consultado el 3 de noviembre de 2003.
- Grandante, W. (2008) “Lucha Reyes. La inmortal” <http://musiced.nafme.org/mariachi/newsletter-archive/october-2008-mariachi-newsletter/>.
- Inclán, R. “Llega a LA Estatua de Lucha Reyes”. (3 de noviembre de 1999). *La Opinión Online*. <http://www.enw.softlineweb.com.Ethnicwatch>. Consultado el 18 de febrero de 2002.
- Jander, O. “Solfeggio”. (1994). *Grove Music Online*. <http://www.grovemusic.com> Consultado el 8 de enero de 2005).
- Officer, L. “Exchange Rate Between the U.S. Dollar and Forty Other Countries, 1913 - 1999” (2002) *Economic History Services*. <http://www.eh.net>. Consultado el 9 de septiembre de 2002.
- Red Radio Universidad de Guadalajara. (n.d.). Consultado el 2 de octubre de 2002, en: www.radio.udg.mx.
- Snow, J. “Bessie Smith” (7 de octubre de 1996). http://www.mathrisc1.lunet.edu/blues/Ma_Rainey.html. Consultado el 1 de agosto de 2004.
- Snow, J. “Ma Rainey” (22 de octubre de 1996). http://www.mathrisc1.lunet.edu/blues/Ma_Rainey.html. Consultado el 1 de agosto de 2004.
- Velazquez, M. and M. K. Vaughan. “Mestizaje and Musical Nationalism in México” (8 de noviembre de 2002). Ensayo en línea <http://www.driskellcenter.umd.edu/programs/2002-2003/conf/wasla/papers/vaughanvelazquez.pdf>. Consultado el 1 de febrero de 2003.
- Vinasco Rojas, H. “Lucha Reyes” (26 de septiembre de 2002). *Vista USA Magazine Online*. <http://www.Vistausa.com>. Consultado el 1 de agosto de 2002.

Artículos de periódico

- Anguiano, F. (17 de julio de 1953). "Televisando2, en: *Excélsior*, p. 10A.
- Avecilla, C. (1964, 29 de abril). "Radioactividades", en: *Excélsior*, p. 14B.
- "Bustamante terminó la vida de Lucha Reyes", en: *Excélsior*. México, 9 de agosto de 1955, p. 4 (B).
- "Como filmar la vida de Lucha Reyes no sale gratis, Bustamante desistirá de hacerlo", en: *Excélsior*. México, 30 de agosto de 1955, p. 24 (A).
- "Lucha Reyes electrizaba con su voz al público", en: *Excélsior*. México. 27 de junio de 1965, p. 16 (C).
- "Piden instalar estatua de Infante, Negrete y Lucha Reyes en Peralvillo", en: *Excélsior*. México. 3 de agosto de 1964, p 7 (B).
- "Un mensaje de Jalisco a la patria mexicana", en: *Excélsior*. México. 18 de septiembre de 1955, 3 (C).
- "Van a filmar la vida de Lucha Reyes aquí", en: *Excélsior*. México, 2 de octubre de 1952, p. 4 (B).

Video, audio, discos compactos, y álbumes

- Así era Pedro Infante* (video grabación) (1987). Los Ángeles: Mexicinema Videocorp.
- ¡Ay Jalisco no te rajes!* (video grabación) (1991). Los Ángeles: Mexicinema Videocorp.
- Cien años de música*. RCA Colección de Aniversario. Edición Limitada. Lucha Reyes
- 40 Temas. (CD). (P) & (C) (2001) BMG Entertainment México.
- Cien años del cine Mexicano; 1896-1996*. (CD). (1999). Instituto Mexicano de Cinematografía - Universidad de Colima.
- Con los Dorados de Villa* (video grabación) (1988). Madera: Madera Cinevideo.
- El charro inmortal* (video grabación) (1955). GC Films.
- El zorro de Jalisco* (video grabación) (1988). Los Ángeles: Million Dollar Video.
- Flor silvestre* (video grabación) (1984) México: Films Mundiales; Madera CA: Madera Cinevideo.
- La reina de la noche* (video grabación) (1994). México: CONACULTA, Instituto Mexicano de Cinematografía.
- Las grabaciones inéditas de Lucha Reyes* (1937). AMEF T-221-A (RCA Víctor 75636).
- Lucha Reyes/El reclamo en las nubes*. (Versión breve) Video Presagios Carreras de la UAM-X.
- Yo, la peor de todas* (video grabación) (1990) New York: First Run Features.

Entrevistas personales, correos electrónicos y correspondencia

- Cervantes, P. (2002). “Fama de Tepito”. Entrevista realizada por Antonia García-Orozco: Ciudad de México, octubre.
- Clark, J. (2004) “Mariachero@aol.com”, del Historiador de Mariachi a Antonia García-Orozco, Correo Electrónico Personal, enero.
- García, F. “Palenques”. Entrevista realizada por Antonia García-Orozco, audio grabación, Ciudad Juárez, Chihuahua, México.
- García Blanco, D. (2002). “La canción mexicana”. Entrevista realizada por Antonia García-Orozco en *La Escuela de música mexicana*, Ciudad de México, julio.
- Nevin, J. (2004). “Mariachi News”. Correo Electrónico Personal a Antonia García-Orozco, 3 de septiembre.

Recibido: 4 de mayo de 2011 Aprobado: 5 de junio de 2012