



LA COPLA EN MÉXICO



Aurelio González
editor

60 AÑOS
CELL

EL COLEGIO DE MÉXICO

LA COPLA EN MÉXICO

CENTRO DE ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS Y LITERARIOS

LA COPLA EN MÉXICO

AURELIO GONZÁLEZ
editor



EL COLEGIO DE MÉXICO

784.4972

C784

La copla en México / Aurelio González editor. -- 1a. ed. -- México, D.F. :
El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 2007.
333 p. ; 20 cm.
Incluye referencias bibliográficas.

ISBN 968-12-1299-1

1. Cantos populares -- México. 2. Poesía lírica mexicana. I. González,
Aurelio, ed.

Open access edition funded by the National Endowment for the Humanities/Andrew W. Mellon Foundation Humanities Open Book Program.



*The text of this book is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License:
<https://creativecommons.org/licenses/by-ncnd/4.0/>*

Primera edición, 2007

D.R. © El Colegio de México, A.C.
Camino al Ajusco 20
Pedregal de Santa Teresa
10740 México, D.F.
www.colmex.mx

ISBN 968-12-1299-1

Impreso en México

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

Aurelio González

II

TEMAS Y MOTIVOS

COPLAS MEXICANAS A LA MUERTE

Beatriz Mariscal

17

COPLAS DE COLORES

Aurelio González

27

MÉXICO EN LAS COPLAS

María Teresa Miaja de la Peña

57

“PÁJAROS DE CUENTA”:

CARACTERIZACIÓN DE UN PERSONAJE

Donají Cuéllar

73

COPLAS DE MALHECHORES: *LA CARAMBADA*

Enrique Flores

95

RETRATOS QUE VAN Y VIENEN

Raúl Eduardo González

113

TAMBIÉN DE DOLOR SE CANTA:

LA PASIÓN COMO VIOLENCIA EN LAS COPLAS DE *LA LLORONA*

Rodrigo Bazán Bonfil

123

TRES IMÁGENES SIMBÓLICAS ERÓTICAS
EN LAS COPLAS FOLCLÓRICAS MEXICANAS
Gloria Libertad Juárez San Juan

137

RECURSOS

APROXIMACIONES A LOS RECURSOS POÉTICOS
DE LAS COPLAS FOLCLÓRICAS MEXICANAS
Margit Frenk

151

DEL PUEBLO A LA CAPITAL:
LAS CANCIONES FOLCLÓRICAS Y LAS ROMÁNTICAS
DESDE UNA PERSPECTIVA LEXICOESTADÍSTICA
Raúl Ávila

165

LOS RECURSOS DE LA COPLA:
SIMBOLISMO Y PARALELISMO
Mariana Masera

189

ESTRUCTURA DE LA COPLA
Y LOS NIVELES DE LECTURA SIMBÓLICO Y REFERENCIAL
Marco Antonio Molina

205

DE VERSOS, CANCIONES Y COPLAS:
METALENGUAJE POÉTICO Y TÓPICOS
Laurette Godinas

213

LAS CALLES EMPEDRADAS: CANCIÓN Y FÓRMULA
José Manuel Pedrosa

223

RELACIONES CON OTROS GÉNEROS

LA COPLA ENTRE GÉNEROS

Yvette Jiménez de Báez

231

DE LA COPLA AL CORRIDO:

INFLUENCIAS LÍRICAS EN EL CORRIDO MEXICANO TRADICIONAL

Magdalena Altamirano

261

HACIA UN RETRATO DE FAMILIA:

LA COPLA MEXICANA Y LA SEGUIDILLA DEL BARROCO ESPAÑOL

Martha Bremauntz

273

ARREBOLES, ROSITAS Y AGUANIEVES:

COPLAS TRADICIONALES PARA REMATAR DÉCIMAS POPULARES

Mercedes Zavala Gómez del Campo

281

REVISIÓN TEMÁTICA DE LAS “COPLAS QUE NO SON DE AMOR”

EN RELACIÓN CON LA DÉCIMA

Claudia Avilés Hernández

289

MÚSICA

LA ESTRUCTURA MUSICAL

EN COPLAS DE LA MIXTECA DE LA COSTA

Patricia García López

301

EL PARALELISMO Y OTROS RECURSOS LIMITANTES

EN EL CANTO DE LAS COPLAS EN LOS SONES DE MÉXICO

Rosa Virginia Sánchez

309

BIBLIOGRAFÍA CITADA

325

INTRODUCCIÓN

El tema que recorre, desde distintos puntos de vista, el presente libro es la canción lírica a partir de su unidad fundamental que es la copla. El punto de partida de todas estas reflexiones es el *Cancionero folklórico de México*, obra de extraordinaria envergadura por la cantidad del material recopilado así como por su sistematización. En realidad estos estudios no hubieran sido posibles sin que existiera este trabajo que, si bien no agota las posibilidades de un corpus lírico, ni cubre todas las necesidades del investigador, el material que ofrece es de una riqueza extraordinaria y claramente representativo de lo que es la lírica tradicional en México, y es la fuente básica para cualquier estudio.

En 1975 apareció el primer volumen del *Cancionero folklórico de México* subtítulo “Coplas del amor feliz”, que contenía textos recopilados y editados por investigadores del Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios de El Colegio de México, bajo la dirección de Margit Frenk. El proyecto se había iniciado en 1959 cuando un pequeño grupo de investigadores y estudiantes del Centro puso en marcha un proyecto de investigación de folclor literario dedicado a la canción lírica. Como dice el Prólogo de ese primer tomo: “El propósito era recopilar el mayor número posible de textos y sistematizarlos de tal manera, que tanto el lector común como el especialista pudieran formarse una idea global de esa poesía y también conocer a fondo sus características”.¹

El trabajo e investigación tuvo diversos avatares pues se interrumpió en 1960 para reanudar su trabajo en 1963 con un nuevo grupo de investigación. En 1968 se cerró de hecho la recolección de material tanto por ya contar con amplio acervo como porque los materiales que se recogían aportaban pocas novedades. Después de un extraordinario esfuerzo y amplias reflexiones teóricas y prácticas se logró una organización y un sistema de referencias que para su momento y con las limitaciones tecnológicas de esos años era más de lo que se podía esperar. Así, en un lapso de diez años se publicaron los cinco tomos del *Cancionero* que contienen más de diez mil coplas de todo el país recogidas tanto de fuentes escritas, como de grabaciones y directamente de la tradición oral.

Finalmente, el núcleo central del equipo de 46 investigadores que realizó el *Cancionero* estuvo constituido, bajo la dirección de Margit Frenk, por Yvette Jiménez de Báez, Mercedes Díaz Roig, Ángeles Soler, Concepción Murillo, Teresa Lobo, Rocío Cortés y Alma Word, a los que se integró a partir del tercer volumen María Teresa Miaja, y en el quinto Jas Reuter.

Con motivo de los 30 años de la aparición de ese primer volumen del *Cancionero folklórico de México*, se organizó en el Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, en el mes de octubre de 2005, un coloquio internacional que tuvo por tema “La copla”. Los trabajos presentados en esas sesiones, más algunos otros de investigadores que por diversas razones no participaron

¹ MARGIT FRENK (dir.), “Prólogo”, *Cancionero folklórico de México*, El Colegio de México, México, 1975, t. I, p. xv.

en el Coloquio, se dan a conocer en este libro que quiere cumplir con lo que se decía en el cierre del Prólogo del *Cancionero*:

Y queda también por delante la investigación de tan rico caudal poético, su comparación con el de España e Hispanoamérica para detectar lo mucho que tienen en común y también las diferencias; queda por delante el estudio interno de los recursos poéticos de esa poesía, la confrontación con otros géneros del folklore literario mexicano, y tantas cosas más. Pensamos que nuestra obra será un buen punto de referencia para muchas de esas exploraciones; si así es y si de algún modo contribuimos a avivar el interés por este gran mundo de nuestra canción folklórica, el equipo que ha trabajado en la elaboración del *Cancionero* verá cumplidas, y con creces, sus esperanzas.²

Este volumen, bajo el título de *La copla en México*, recoge trabajos de algunos de los colaboradores del *Cancionero*, como Margit Frenk, su directora, Yvette Jiménez de Báez, María Teresa Miaja y Raúl Ávila, a los que se unen los de dos nuevas generaciones de investigadores, la de Beatriz Mariscal y Aurelio González, investigadores del CELL que se integraron a ese Centro con posterioridad a la investigación del *Cancionero*, y los de una generación más reciente de excelentes investigadores que han sido alumnos de los anteriores tanto en El Colegio de México como en la Universidad Nacional Autónoma de México, y que hoy desarrollan sus investigaciones en distintas universidades del país y aun del extranjero, y ya cuentan con una valiosa obra propia.

Este libro de estudios sobre *La copla en México* se ha organizado en cuatro secciones que siguen con algunas diferencias los rubros principales señalados en el Prólogo del *Cancionero*: en primer lugar se tratan los “Temas y motivos” que recorren como savia vital el corpus de coplas de la tradición mexicana. Se revisa la muerte (Beatriz Mariscal), la geografía (María Teresa Miaja), los colores (Aurelio González), la caracterización de personajes como los “pájaros de cuenta” (Donají Cuéllar) y malhechores como “La Carambada” (Enrique Flores), los retratos (Raúl Eduardo González) y el dolor de la pasión (Rodrigo Bazán), para cerrar con algunas imágenes eróticas (Gloria Libertad Juárez). La segunda parte trata de los “Recursos” y se abre con una visión general (Margit Frenk), sigue una perspectiva lexicoestadística (Raúl Ávila), se trata el simbolismo y el paralelismo (Mariana Maser), la lectura simbólica y referencial (Marco Antonio Molina), el metalenguaje poético (Laurette Godinas), así como las fórmulas y la coincidencia de elementos de canciones mexicanas con otras del resto de América y España (José Manuel Pedrosa). La tercera sección ve la relación de la copla con otros géneros (Yvette Jiménez), con el corrido (Magdalena Altamirano), la seguidilla (Martha Bremauntz) y la décima (Mercedes Zavala y Claudia Avilés). La última parte se dedica a la “Música” y se incluyen dos trabajos, uno sobre canciones de la Mixteca de la Costa (Patricia García) y otro sobre el canto de las coplas en los sonos (Rosa Virginia Sánchez).

Para ayudar al lector se ha reunido en un apartado final toda la bibliografía citada en los distintos apartados. Destacan las referencias a los trabajos de Margit Frenk, quien desde hace más de 30 años es referencia obligada en los estudios sobre la lírica de tipo popular tanto antigua o hispánica como moderna o mexicana. En esa bibliografía el interesado encontrará los trabajos de los distintos investigadores que han participado tanto en la reunión del 2005 como

² *Ibid.*, p. xlvi.

en el presente volumen, así como teóricos e investigadores sobre la tradición oral en general y sobre la canción lírica en general y mexicana en particular.

Buscando que los trabajos tengan una mayor utilidad para el lector se ha unificado la manera de citar las coplas del *Cancionero* y así se proporciona, además del número de referencia, el nombre de la canción a la que pertenece la copla en cuestión y el lugar de proveniencia.

Agradezco la colaboración de María Águeda Méndez en la organización del Coloquio y la ayuda de Claudia Benítez en la revisión de materiales para la imprenta.

AURELIO GONZÁLEZ

TEMAS Y MOTIVOS

COPLAS MEXICANAS A LA MUERTE

BEATRIZ MARISCAL

El Colegio de México

Juan Rufo (1547-1620), escritor de gran ingenio pero escaso talento literario, consideraba que los poetas debían estar locos porque “se confesaban a gritos”.¹

No a gritos, pero sí cantando, el hombre ha tenido siempre necesidad de expresar en voz alta sus sentimientos. Cecil M. Bowra señalaba que el canto proporcionaba al hombre primitivo fuerzas para afrontar la incertidumbre y peligros de la vida, mientras que, en tanto creación, en tanto arte, el canto le permite colmar una necesidad que no satisface por completo ni la acción, ni el pensamiento, a la vez que fortalece su capacidad de vivir.²

El *Cancionero folklórico de México*, cuyo cumpleaños número 30 estamos celebrando, constituye una extraordinaria muestra de esas creaciones poéticas populares con las que los mexicanos cantan sus sentimientos, lo mismo si son de amor feliz que de amor desdichado, si son de sufrimiento o de regocijo, si responden a la amistad o a traiciones, o si se enfrentan a la muerte.

Esa recopilación de materiales, metódicamente ordenados y editados, es el resultado de un esfuerzo de numerosas personas, quienes, bajo la dirección de Margit Frenk, desarrollaron un gran trabajo científico en torno a una rama de la literatura que, a pesar de publicaciones de ese calibre, continúa siendo considerada como literatura de segunda, propia de gente con poca o nula “cultura”. Una postura no muy lejana de la que expresara en el siglo xv el Marqués de Santillana, quien consideraba que la poesía tradicional era digna solamente de “gentes de baja y servil condición”, ya que era compuesta “sin ningund orden, regla, nin cuento”.³

No es este el espacio para discutir sobre lo que es o no es la literatura popular, el término mismo es materia de fuertes discusiones; quiero apuntar, sin embargo, que, a pesar de los numerosos, profundos y a menudo apasionados estudios sobre este tema, ni siquiera se ha llegado a un consenso sobre el término a utilizar al tratar sobre este tipo de producción literaria.⁴ La misma Margit Frenk aclara en su Prólogo al *Cancionero folklórico* que utiliza indistintamente los términos “popular”, “tradicional” y “folklórico”, sin que por ello se obvien los límites entre lo que debía o no debía ser incluido en el *Cancionero*.⁵

¹ Además de su poema en honor de Juan de Austria, *La Austriada* (1548), Rufo publicó una obra llena de agudeza intitulada *Los seiscientos apotegmas* (1596).

² CECIL M. BOWRA, *Poesía y canto primitivo*, Antoni Bosch, Barcelona, 1984.

³ ÍÑIGO LÓPEZ DE MENDOZA, MARQUÉS DE SANTILLANA, *Poesía Lírica*, ed. de Miguel Ángel Pérez Priego, Cátedra, Madrid, 1999.

⁴ A este respecto véase el interesante número de *Anthropos*, 166/167 (mayo-agosto, 1995), dedicado a la Literatura Popular, coordinado por María Cruz García de Enterría.

⁵ MARGIT FRENK (dir.), *Cancionero folklórico de México*, 5 vols., El Colegio de México, México, 1975, 1977, 1982, 1982 y 1985.

Al igual que esos términos, otros como “oral”, “vulgar” o “marginal”, son utilizados para caracterizar los productos literarios que se excluyen, por su origen, estilo, ámbito de difusión o simple vocación cultural, de la “cultura” oficial.

Entre los estudiosos de la literatura popular hay quienes consideran que, de hecho, esos términos no sólo no son equivalentes, sino que son incompatibles entre sí. Dada esta falta de consenso, la mayoría de las definiciones de “literatura popular” suelen privilegiar uno de esos términos, dependiendo de si el enfoque es estilístico, historicista o sociológico, por lo que, las más de las veces, lo que tenemos es una gran confusión terminológica, o clasificatoria.

En mi opinión, para las coplas que conforman el *Cancionero folklórico de México*, esos términos no son necesariamente excluyentes entre sí, puesto que, en tanto literatura *popular* (un término que en la opinión de Zumthor no abarca lo que debiera⁶) son a la vez producto de la tradición oral y de la escrita, pertenecen lo mismo al campo tradicional que al popular, a la cultura letrada y a la iletrada. Ya que, si bien la transmisión oral –sobre todo en su modalidad de oralidad mediatizada o tecnificada– juega un papel importante en su elaboración y desarrollo, la gramática creativa que la rige no es ajena a la estilística culta de la que se nutre y de la que adopta numerosos elementos.

Las coplas publicadas en el *Cancionero folklórico de México* nos muestran claramente que en la literatura popular participan, en mayor o menor medida, diferentes códigos culturales. Lo mismo puede decirse, claro está, de la literatura culta, sobre todo en ciertos períodos de producción literaria como es el caso de los Siglos de Oro, en los que la gran popularidad de la literatura culta española tuvo mucho que ver con su proximidad a la literatura popular.

Los poetas cultos de fines del siglo xvi, señalaba Margit Frenk en un estudio sobre la lírica popular en el Siglo de Oro, además de una literatura dirigida a los más selectos paladares, crean para el pueblo una nueva poesía popular, distinta, que hace mella en la literatura antigua.⁷ Esa literatura llega al Nuevo Mundo, junto con todas las otras modas literarias, y se naturaliza al ser adoptada lo mismo por los “ingenios” de nuestras tierras que por el pueblo interesado en expresar su sentir.

De los copiosos materiales del *Cancionero*, he seleccionado para este breve trabajo las coplas sobre la muerte, un tema que los mexicanos solemnizamos y trivializamos, una realidad que celebramos, en la medida de lo posible, en compañía de otros, rezando, comiendo y cantando.

Al tratar de coplas sobre la muerte en lengua española, parecería necesario cuando menos hacer referencia a las *Coplas por la muerte de su padre*, de Jorge Manrique, una de las obras de mayor éxito editorial en la España del siglo xvi. Pero, al no ser el objeto de este trabajo la literatura culta, sólo apunto que, si bien algunos de los conceptos sobre la muerte que se desarrollan en esas coplas cultas, tales como la acción igualadora de la muerte del rico con el pobre, del poderoso con el humilde, o la necesaria resignación ante los designios divinos,⁸ que aparecen también en las coplas de factura popular, la poética que rige a unas y otras las coloca en regis-

⁶ PAUL ZUMTHOR, *Introduction a la poésie orale*, Seuil, Paris, 1983.

⁷ Véase MARGIT FRENK, “Dignificación de la lírica popular en el Siglo de Oro”, *Estudios sobre lírica antigua*, Castalia, Madrid, 1978, pp. 47-80.

⁸ JORGE MANRIQUE, *Cancionero*, ed. de Julio Rodríguez Puértolas, Akal, Madrid, 1997. Un número importante de las cuarenta coplas que conforman esta obra mencionan la muerte: la muerte es silenciosa, inesperada y llega muy pronto, nadie la puede detener, iguala a ricos y pobres, proporciona descanso, pasa velozmente, a pesar de ser un descanso al hombre es un enemigo, una trampa en la que caemos si bien hay que resignarse ante la voluntad divina.

tros culturales diferentes, de tal manera que, mientras que las primeras se consideran una de las expresiones más refinadas y trascendentes de los sentimientos ante la muerte en lengua española, (“poesía a la vida” las llamó paradójicamente Pedro Salinas⁹), obra de un poeta con una biografía y trayectoria literaria particular, las segundas, las coplas populares, constituyen muestras de sentimientos que, independientemente de quién las haya compuesto, quienes las escuchamos, recordamos y repetimos, nos sentimos identificados de alguna manera con lo que dicen, por lo que son no sólo populares, sino propias. Y es que, a pesar de no pertenecer a las clases populares, cuando se trata de las coplas populares mexicanas, todos somos “pueblo”, ya que, como propone Luis Díaz, “Ser ‘pueblo’ no es otra cosa que sentirse como los otros, sentirse de un lugar más que de una clase, de una ‘gente’ más que de una ‘nación’”.¹⁰

En las coplas del *Cancionero folklórico de México* que hablan de la muerte, sobresale por su frecuencia la concepción de la muerte como igualadora que, como ya señalaba, es tópico de la poesía culta.

La muerte nos iguala, antes que nada, porque es destino de todos, lo queramos o no:

Todos marchamos para el panteón,
a donde marchan los que se mueren.
Unos queremos, otros no quieren
dejar del mundo la diversión.

(IV-Ap. 114, *Danza de la Muerte*, San Luis Potosí)¹¹

En esta concepción, la muerte es el fin de la “diversión”; la vida es grata, y, sin embargo, el sujeto se declara ávido de la muerte: “unos queremos”, nos dice en primera persona, plural, lo que facilita la identificación del oyente con ese sentimiento.

Otro aspecto de esa cualidad igualadora de la muerte presente en las coplas es el hecho de que no sólo todos nos enfrentamos a ella, sino que los poderosos y presumidos son rebajados al nivel de los más débiles y vulnerables:

Termina aquí el engreimiento,
la altivez y altanería,
se derriba aquí el cimientito
y se acaba la arquería
de aquella torre de viento.

(IV-9023, estrofa suelta, Tabasco)

Una copla que nos muestra esa tendencia de la literatura popular a utilizar términos cultos tales como: *engreimiento*, *altivez* y *altanería*, que se suman a: *cimientito* y *arquería*, propios de la Arquitectura, con los que se elabora una metáfora de destrucción que sirve para indicar la llegada de la muerte.

⁹ PEDRO SALINAS, *Jorge Manrique o tradición y originalidad*, Sudamericana, Buenos Aires, 1962, p. 160.

¹⁰ LUIS DÍAZ, “Concepto de la literatura popular y conceptos conexos”, *Anthropos*, 166/167 (mayo-agosto, 1995), p. 18.

¹¹ Todas las coplas están tomadas de MARGIT FRENK (dir.), *Cancionero folklórico de México*, 5 vols., El Colegio de México, México, 1975-1985. En adelante solamente se indica entre paréntesis el tomo (en romanos), el número de copla (arábigos) y la canción a la que pertenece o si es una estrofa suelta, así como el lugar de proveniencia.

20 coplas mexicanas a la muerte

Ese uso de términos cultos contrasta con la siguiente copla suelta, de estructura muy similar:

Aquí se acaba el orgullo
también la infernal malicia
aquí se pela la pava
con la Divina Justicia.

(IV-9022, estrofa suelta, Tabasco)

En la que el *orgullo* y la *malicia* toman el lugar de los encumbrados *engreimiento*, *altivez* y *altanería*, al tiempo que la *arquería* que se derrumba es sustituida por el más mundano *pelar la pava*, con la siempre implacable Justicia Divina.

La fatalidad de la muerte cuestiona la supuesta preeminencia de la ciencia frente a las prácticas tradicionales, ya que ambos métodos son igualmente inefectivos:¹²

Cuando la Muerte se inclina
a llevarse a los mortales,
no vale la medicina
ni vidas artificiales,
ni los caldos de gallina
con todos sus ingredientes

(IV-9020b, *El Querreque*, Veracruz, Hidalgo,
Distrito Federal)

Como agente y causa directa de la muerte las coplas mexicanas señalan, en primer término, al amor:

Hay dolores que se alivian, (Llorona)
pero yo de éste me muero,
y si volviera a nacer, (¡ay Llorona!)
moriría por ti de nuevo.

(I-281, *La Llorona I*, Oaxaca)

El amor que no es correspondido causará, irremediablemente, la muerte:

Cuando estés dentro la iglesia,
que te esté casando el cura,
voltearás la vista atrás
y verás mi sepultura.

(II-2871, *El apasionado II*, Guanajuato, Michoacán)

Si bien la muerte por amor no es de temer:

Eres bello toronjil
del jardín más divertido.

¹² Este tipo de cuestionamiento es común en la literatura tradicional.

Si yo llego a conseguir
lo que he intentado contigo,
ni la muerte he de sentir
aunque me sepulsen vivo.

(I-581, *El gusto I*, Distrito Federal)

Es inclusive algo que se busca,¹³ como lo establecen estas coplas que muestran, la primera de ellas con rima un poco forzada, esa temeridad tan característica de nuestras coplas populares:

Me dices que por tu amor
me han de matar a balazos;
no le temas al rigor,
que todos son amenazas; [sic]
¡si a mí me sobra valor
para morir en tus brazos!

(I-1852, *La azucena*, Tamaulipas)

Traigo mi caballo prieto
con mi reata y mi machete;
que la tengo que llevar,
aunque la vida me cueste.

(I-2363, *La canelera*, s/l)

Soy un gavián del norte
con las alas coloradas;
a mí no me asusta el sueño,
ni me hacen las desveladas,
y por la mujer que quiero,
aunque muera a puñaladas.

(I-2699, *Eres alta y delgadita*, Michoacán, Guanajuato;
estrofa suelta, s/l)

Las estrellas en el cielo
brillan como las espadas;
yo no le temo al acero,
ni a pistolas preparadas:
por la hembra que yo quiero,
aunque muera a puñaladas.

(I-3955, *El Siquisiri*, Veracruz)

¹³ Una concepción similar de la muerte como algo deseado está en santa Teresa: “muero porque no muero”, SANTA TERESA DE JESÚS, *Obras Completas*, ed. de Olger Steggink, Biblioteca de Autores Católicos, Madrid, 1962.

22 coplas mexicanas a la muerte

Y quién no recuerda la copla tantas veces cantada y repetida en México casi como mantra:

Que por esos tus amores
la vida voy a perder;
si me han de matar mañana
que me maten de una vez.

(I-845, *La Valentina*, s/l)

La muerte tiene, en nuestra cultura popular, una corporeidad que nos permite tratarla como a una mujer atractiva, capaz de seducir al hombre:

Viene la Muerte, luciendo
mil llamativos colores;
ven, dame un beso, paloma,
que ando huérfano de amores.

(IV-9055, *La muerte*, s/l)

La muerte me hace conquista,
de diferente manera,
yo no la pierdo de vista
porque ella es muy traicionera:
me quiere poner en lista
onde están las calaveras.

(IV-9058, *El Balajú*, Veracruz; *El Siquisiri*, Oaxaca;
zapateado, Veracruz)

Es evidente que, en general, las coplas nos transmiten una visión profundamente machista, pero no falta la visión femenina:

De sepulcro en sepulcro
voy preguntando
que si no han visto un hombre
que murió amando.
Respondió uno:
mujeres a millares, Cielito lindo,
y hombres, ninguno.

(II-4729, *Cielito lindo*, Distrito Federal, Veracruz;
La primavera, Zacatecas)

Mi marido se murió,
el diablo se lo llevó;
allá debe estar pagando
las mondas que aquí me dio.

Corre muchacho al panteón,
anda, dile al albañil
que le eche piedras y mezcla,
que no se vaya a salir.

Me pongo mi enagua blanca
y mi tápalo café
y luego me miro al espejo:
¡Qué buena viuda quedé!

(IV-Ap. 271, *La viuda II*, Zacatecas)¹⁴

Entre otras causas de la muerte que se cantan, está el alcohol:

Me encontré con la huesuda
sin saber que era la muerte;
me dijo la testaruda:
“No bebas el aguardiente,
vas a morir de una cruda:
¡qué amarga será tu muerte!”

(IV-9223, *El querreque*, Hidalgo, Veracruz)

Y están también los oficios peligrosos, que resultan en una muerte mucho más digna:

Voy a echar una mangana
a orillas de aquel potrero;
si este caballo me mata,
me quitaré de vaquero.

(III-6517, *El caballito*, Puebla)

Dignidad que de alguna manera se hace extensiva a la muerte de los reos, por aquello, tal vez, de la injusticia de la justicia:

¡Ay, qué ruido de candados!,
¡ay, qué subir y bajar!
¡Ay, ya vienen los soldados
que me van a fusilar!

(IV-9566, *La valona del preso*, Jalisco)

A esta gama de actitudes ante la muerte que nos muestran las coplas del *Cancionero folklórico de México* que venimos comentando, mezcla de fatalismo y blandronada, de serenidad y humor frente a lo inevitable, se suman las despedidas de los seres amados, generalmente series

¹⁴ La primera copla se canta suelta o en *La viuda* y *Mi comadre*. La versión que transcribimos corresponde a *La viuda*, recogida en Zacatecas en 1948 y publicada por VICENTE T. MENDOZA y VIRGINIA R. DE MENDOZA, *Folklore de San Pedro Piedra Gorda*, Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 1952, p. 103.

de coplas que pueden incluir a los padres, hermanos, hijos, esposa, compañeros y hasta los suegros, sin dejar de lado a los patrones, y que tienen tonos más formales, llenos de patetismo y resignación; algunas de ellas parecen inclusive estar en boca del mismito difunto:¹⁵

Adiós, mis señores amos,
ya me voy al triste olvido;
adiós, mi casa querida,
en donde estuve tendido.
Adiós, hijos de mi vida,
hijas de todo mi amor;
ya me voy al camposanto
por mandato del Señor.
Adiós, hermanas y hermanos,
¡válgame la Virgen pura!
A convertirme en gusanos
me voy a la sepultura.
Adiós, mis queridos suegros
y vecinos de este lugar,
por amor de Dios les pido
que me vengan a cargar.

(IV-Ap. 115, *Despedimiento*, Chiapas)

Otra modalidad de coplas mexicanas referentes a la muerte son las que se formulan como epitafios, esas inscripciones en memoria del difunto que se ponen en materiales preferiblemente no corruptibles y que se colocan sobre la tumba, última morada del cadáver corruptible. Esta antiquísima práctica de colocar sobre la tumba una inscripción que dé noticia del nombre y señas del difunto y de los ideales que pudieron inspirar su vida surge, evidentemente, de la necesidad del hombre de trascender a la muerte.¹⁶ La verdadera vida de los muertos, sentenciaba Cicerón, está en la memoria de los vivos.

Las coplas mexicanas sobre la muerte que constituyen epitafios parecen ser herederas de la tradición romancística española, una tradición que Diego Catalán remonta al siglo xv, a los poetas de tiempos de los Reyes Católicos, creadores de romances trovadorescos. Se trata de motivos formularios que aparecen en romances de temas y origen diversos, tales como *La Muerte del Príncipe de Portugal*, *La bella en misa*, *El hijo póstumo*, o *El Conde Niño*, así como en romances muy difundidos en América como el de *Mina el desesperado* y el de *Don gato*.¹⁷

¹⁵ En el caso de estas canciones que incluyen un número variable de coplas, no existe un orden establecido de aparición, como señala JAS REUTER en su estudio “Un nuevo sistema de descripción analítica de la lírica popular mexicana”, en DIEGO CATALÁN, J. ANTONIO CID, BEATRIZ MARISCAL, FLOR SALAZAR y ANA VALENCIANO, (eds.), *De Balada y Lírica, 2. Tercer Coloquio Internacional sobre el Romancero*, Universidad Complutense-Seminario Menéndez Pidal, Madrid, 1990, pp. 233-245.

¹⁶ Cicerón decía que la verdadera vida de los muertos estaba en la memoria de los vivos. Los epitafios toman auge en el mundo occidental con la necesidad de sublimar la muerte del guerrero, de dejar huella de los ideales por los que el hombre muere. Véase EULALIO FERRER, *El lenguaje de la inmortalidad. Pompas fúnebres*, Fondo de Cultura Económica, México, 2003.

¹⁷ DIEGO CATALÁN incluye numerosos ejemplos de la difusión del motivo en “Romances trovadorescos in-

La fórmula suele combinar un epitafio con el motivo del entierro fuera de tierra consagrada, una pena infligida a quienes morían en pecado mortal, como era el caso de los suicidas y, de acuerdo con la primitiva legislación española, de los toreros y de los cómicos, a los que se asimilaban poéticamente quienes morían de amor.

Utilizo como ejemplo mexicano las coplas del *Casamiento del cuitlacoche*:

Si me muero por aquí
no me entierren en sagrario,
entiérrenme en aquel cerro
donde me trisque un ganado;
mi sepulcro ha de ser
de cal y canto labrado,
y en la esquina ha de tener
un letrero colorado,
el letrero ha de decir:
“Aquí murió un desgraciado;
no murió de tabardillo,
ni de dolor de costado;
murió de un dolor de muelas
que al coyotito le ha dado”.

(IV-Ap. 103, *Casamiento del cuitlacoche*, Zacatecas)

Vale aclarar que el futuro difunto no es el novio, sino un coyote que ha asistido a la boda del cuitlacoche.

Aunque este motivo aparece de manera frecuente en *Don gato*, no siempre, claro está, los epitafios son paródicos; hay coplas en las que el epitafio se refiere a una persona:

Y en mi cabecera pones
Un letrero colorado,
y en el letrero que diga:
“Y aquí murió el desgraciado”.

(IV-9052, *El caballito*, Puebla)

Es imposible hablar aquí de todas las formas de tratar el tema de la muerte que se dan en las coplas del *Cancionero folklórico de México*; he querido hacer una cala del riquísimo material, a fin de constatar ciertas constantes que, si bien individualmente no son necesariamente privativas de nuestra tradición, sí podemos identificarlas en conjunto como parte de la cultura folclórica de México. Cito a Margit Frenk: “La poesía folklórica es un modo de poetizar, o más exactamente, un conjunto de modos de poetizar, que pertenece al ‘saber’ de una comunidad y se transmite por el espacio y por el tiempo, a veces a lo largo de muchos siglos”.¹⁸

corporados al Romancero tradicional moderno”, *Arte poética del Romancero oral, Parte 1ª. Los textos abiertos de creación colectiva*, Siglo XXI España, Madrid, 1997, pp. 291-324.

¹⁸ *Cancionero folklórico de México, op. cit.*, t. I, p. xxii.

Para la heterogénea comunidad que conformamos los mexicanos, las coplas recogidas en el *Cancionero folklórico de México* que hacen referencia a la muerte, son expresión de nuestra forma peculiar de sentir la muerte, son muestras, algunas más loables que otras, de nuestra idiosincrasia. En esas coplas entran en acción diversos códigos culturales que hacen patente esa manera lúdica de enfrentarnos a la muerte; en ellas captamos espontaneidad y desmesura frente a la fatalidad, emotividad lacrimosa y sensibilidad, patetismo y capacidad de burla y hasta de gozo, sin que por ello se deje de lado el temor a ser olvidados después de la muerte, el deseo de ser recordados.

Las coplas populares a la muerte son, sobre todo, manifestaciones de sentimientos sin tapujos. Ya que todos vamos a morir, a la huesuda no la excluimos de nuestra conciencia, la enfrentamos con humor: lo que podemos hacer con ella es celebrar, comer, beber, bailar y, desde luego, cantar.

Después de todo, *si me han de matar mañana, que me maten de una vez.*

COPLAS DE COLORES

AURELIO GONZÁLEZ

El Colegio de México

Por lo general se acepta que el simbolismo de los colores tiene carácter más o menos universal. Por ejemplo, tradicionalmente se han opuesto el blanco, color de la luz, que se relaciona con un principio bienhechor, y el negro, color de la obscuridad y la noche, con el principio negativo. En la Antigüedad se buscaba un sentido trascendente o augurios en los colores que se observaban en los fenómenos de la Naturaleza, en los árboles, el sol, la luz de la luna, el aire, etc. El arte cristiano atribuyó por regla general el color blanco a Dios Padre, el azul al Hijo y el rojo al Espíritu Santo, pero el valor sagrado de los colores se fue convirtiendo poco a poco en un lenguaje profano, así, el verde, símbolo de la esperanza en la vida eterna, se convirtió simplemente en el color de la esperanza amorosa o incluso de referentes más banales.

Desde la Antigüedad se han atribuido distintos valores y significados a los colores, se ha considerado que hay colores favorables y desfavorables, benéficos o nefastos, agradables o desagradables. Son muchas las relaciones simbólicas que se han establecido, por ejemplo en la Alquimia el verde significaba el ácido disolvente y el rojo y el blanco representaban los principios primarios del azufre y del mercurio. Entre los mayas los puntos cardinales se relacionaban con colores, el Este con el rojo, el Norte con el blanco, el Oeste con el negro y el Sur con el amarillo. Pero en la China antigua la relación era otra, pues los mismos puntos se asociaban con el azul, el negro, el rojo y el blanco e incluían el centro que se relacionaba con el amarillo.¹

Durante la Edad Media y el Renacimiento se desarrolló un complicado simbolismo de los colores en relación con los sentimientos, las virtudes, los planetas, los metales y la heráldica de los escudos de la nobleza. “Había además todo el delicado simbolismo de los colores del vestido, de las flores y de los adornos. El simbolismo de los colores, que aún hoy no está completamente olvidado, ocupaba un lugar muy importante en la vida amorosa de la Edad Media”,² al punto de constituir un lenguaje específico que aparece reflejado, por ejemplo, en la poesía de Guillaume de Machaut o en el *Roman de la Rose*.

Las coplas tradicionales y populares de México son muy ricas en imágenes y referencias a la naturaleza plenas de colorido, pero antes de revisar una serie de tópicos relacionado con los colores en la lírica mexicana, me gustaría aclarar que tomo como punto de partida que la transmisión oral no es la simple reproducción, al margen de la escritura, de una serie de palabras lexicalizadas (esto es memorizadas) exactamente, sino un hecho de creación poética. Por otra parte, cuando me refiero a un texto que defino como tradicional me estoy refiriendo a una composición literaria que vive en variantes y, por lo tanto, tiene distintas versiones que se han

¹ FARID AZAEL, “El simbolismo de los colores”, *Alcione*, 18 (2001), pp. 2-5.

² JOHAN HUIZINGA, *El otoño de la Edad Media*, Revista de Occidente, Madrid, 1973, p. 188.

generado en el proceso de transmisión oral y que en su composición se han tomado en cuenta esencialmente las características y necesidades de la oralidad.

No hay que olvidar entonces, aunque sea desde una perspectiva muy general, que el verdadero soporte de esos textos que se transmiten oralmente sería la memoria, de la misma manera que el soporte del texto culto, o incluso popular, es el papel. Es evidente que este soporte memorístico condiciona el sistema, llamémosle así, de “escritura”. Pero ¿cuál es esta “escritura”? Me parece que esta escritura es un mecanismo que se apoya en estructuras formularias, fórmulas y tópicos. Este mecanismo de composición también está presente en los textos populares, pues su autor, si no se acerca a aquello que podemos definir como una estética colectiva, no podrá generar un texto que sea aceptado por la colectividad, ya que el texto popular, aunque no puede ser recreado por la comunidad, evidentemente –para lexicalizarlo y transmitirlo–, tiene que aceptarlo no sólo por su contenido sino también por su discurso y su estética.

Cuando Menéndez Pidal³ se refirió al concepto de “tradicionalidad” hablaba de un mecanismo de variación y conservación, esto es, de elementos que permanecen en el texto y que son reconocibles por los distintos transmisores o receptores, pero que no están clausurados, sino que poseen unos límites abiertos que les permiten, dentro de los márgenes marcados por un lenguaje o estilo que obedece a una estética colectiva, recomponerse y refuncionalizarse y con ello actualizarse.

Podemos plantear entonces que la “escritura” de un texto destinado a ser guardado en la memoria:

Está constituida por una serie de signos que tienen una dimensión mayor que la que correspondería a la letra de nuestros alfabetos escriturales, son unidades que poseen un significante reconocido y una posibilidad de variación (combinatoria o del tipo que sea) en el significado. Claramente estas unidades son codificaciones culturales que están alejadas del arbitrio de la voluntad creativa personal y particular en el sentido que para funcionar deben tomar en cuenta el conocimiento y aceptación por parte del receptor miembro de la misma comunidad.⁴

Los signos de representación de la composición destinada a transmitirse oralmente u oralizados son elementos estereotipados y dinámicos entre los cuales se destacan (con valor en distintos niveles de significación) las fórmulas, las estructuras formularias y los tópicos.

En el esquema de enunciación-recepción de la literatura tradicional o popular los tópicos funcionan como unidades compositivas del texto y como referentes preconocidos (aunque al margen de la significación particular en el texto) con distintas posibilidades funcionales. Esto es, en el caso de la poesía lírica, los tópicos pueden tener una función genérica (identificación del tipo de tema); climática (crean la atmósfera de la descripción); introductora (presentación de personajes, ubicación espacio temporal), etc. En ambas dimensiones –compositiva y referencial– los tópicos poseen un elevado valor nemónico.

En la tradición retórica grecolatina la primera parte del proceso discursivo corresponde a la *inventio* que consiste en localizar en los compartimientos de la *memoria*, en los *loci*, los temas,

³ RAMÓN MENÉNDEZ PIDAL, “Poesía popular y poesía tradicional en la literatura española”, *Los romances de América*, Espasa-Calpe, Madrid, 1939, pp. 52-87.

⁴ AURELIO GONZÁLEZ, “Tópicos en el Romancero viejo tradicional”, en AURELIO GONZÁLEZ, LILLIAN VON DER WALDE y CONCEPCIÓN COMPANY (eds.), *Visiones y crónicas medievales*, Universidad Nacional Autónoma de México-El Colegio de México-Universidad Autónoma Metropolitana, México, 2002, p. 33.

asuntos, nociones, etc., ahí clasificados. En este proceso de la *inventio* existe una primera etapa que es la de las pruebas, que Aristóteles distingue entre naturales (dadas por la realidad) y artificiales o inventadas, llamadas también *topoi* o lugares “que son formas abstractas de la lógica vacías de contenido que, al ser utilizadas por la retórica en la concreta situación del discurso, se llenan con argumentos concretos”.⁵

Los tópicos constituían lo que Quintiliano llamaba *sedes argumentorum*, que serían el depósito de elementos para lograr la persuasión, a los que iba el orador para localizar los recursos adecuados para la argumentación.⁶ Los tópicos, estos “lugares comunes” que también así les decía Quintiliano, se van a poder reconocer por su forma, en algunos casos más o menos fija para ayudar a la memoria, pero en cada ejecución del texto se van a poder llenar de contenidos específicos.

Ahora bien, cuando hablamos de composiciones líricas, ya sean tradicionales o populares, el creador o recreador tiene en la memoria una serie de relaciones que le permiten componer el texto de acuerdo con las expectativas que, por su pertenencia a la misma comunidad, sabe que tienen sus posibles receptores. Algunas de estas relaciones corresponden a la simple relación sustantivo-adjetivo y configuran tópicos que se usan casi como asociaciones automáticas. En este trabajo me interesa revisar cómo funciona la relación de determinados objetos con los colores, en otras palabras, cómo se relacionan los adjetivos que indican color con determinados sustantivos en coplas amorosas que se vuelven así coplas de colores.

Aunque entre las coplas mexicanas existen algunos ejemplos en los que los colores sí tienen este valor simbólico, el tópico por lo general no busca desarrollar el simbolismo tradicionalmente atribuido a un color, por ejemplo la esperanza como significado del verde:

Dicen que lo azul es cielo,
lo colorado alegría;
vístete de verde, mi alma,
que ésa es la esperanza mía.

(I-1053, *Que comienzo, que comienzo*, Oaxaca)⁷

En las coplas también pueden hacerse juegos de palabras, tan comunes en el habla popular mexicana, con los colores, casi siempre con una intención burlesca, como en el siguiente ejemplo en el que se juega con la identidad sonora a su lado=azulado:

Señorita, usted de azul,
y yo a su lado,
si usted me lo permite,
seré siempre su enamorado.

(I-1009, estrofa suelta, San Luis Potosí)

⁵ HELENA BERISTAIN, *Diccionario de Retórica y Poética*, Porrúa, México, 1985, p. 267.

⁶ QUINTILIANO, *Institutionis oratoriae: Libri XII-Sobre la formación del orador: doce libros*, trad. Alfonso Ortega Carmona, Salamanca, Universidad Pontificia de Salamanca-Caja Salamanca y Soria, 1996, pp. 5, 10, 20.

⁷ Todas las coplas están tomadas de MARGIT FRENK (dir.), *Cancionero folklórico de México*, 5 vols., El Colegio de México, México, 1975-1985. En adelante solamente se indica entre paréntesis el tomo (en romanos), el número de copla (arábigos) y la canción a la que pertenece o si es una estrofa suelta, así como el lugar de proveniencia.

30 coplas de colores

Usted de azul,
y yo a su lado:
usted se descuida,
yo me voy con usted,
aunque sea un día nublado.

(I-1351, estrofa suelta, San Luis Potosí)

En otros casos el color simplemente es una de las palabras de rima para buscar un efecto burlesco o no en el cual el color casi no tiene sentido y la relación colorística no depende de una asociación tópica:

No te escribo en el azul
porque no eres un baúl;
no te escribo en el rosa
porque no eres hermosa;
te escribo en el amarillo
porque hueles a zorrillo.

(II-5196c, estrofa suelta, Distrito Federal)

En una cárcel de rojo
por ti estuve prisionero;
y sin que te cause enojo,
ya sabes que yo te quiero.
Llegó buscando su enojo
el pájaro manzanero.

(I-593, *El pájaro manzanero*, Veracruz)

Tal como en los ejemplos anteriores el azul o el rojo no tienen mayor sentido, en el siguiente ejemplo aunque una flor morada sea perfectamente posible, para la copla no tiene más sentido que rimar:

En la medianía del mar
corté una flor moradita;
¿cómo no te he de querer,
si tú eres mi morenita?

(I-402, estrofa suelta, Oaxaca)

Desde luego que hay otros condicionantes en el establecimiento de algunas relaciones colorísticas; en la realidad existen referentes que no se pueden modificar, por ejemplo los chiles verdes, aunque maduren deben ser verdes y al hacer mención a ellos hay que mantener también la referencia colorística que los identifica:

Chile verde me pediste,
chile verde te daré:

vámonos para la huerta,
que allá te lo cortaré.

(I-1560, *Los chiles verdes I*, Puebla; estrofa suelta, Yucatán,
Distrito Federal, Tabasco)

También hay elementos de color integrados en expresiones coloquiales codificadas que no parten de una realidad, como las canas verdes:

Tengo porción de mujeres,
y no hallo qué hacer con ellas;
ya me sacan canas verdes
solamente por quererlas.

(I-2746, glosada en décimas, Oaxaca)

Son muchos los casos en los cuales un color (adjetivo) se asocia a un objeto particular (sustantivo) que abarca la mayor parte de los casos en que se utiliza dicho color en una copla. Si bien en el arco iris aparecen siete colores, hay más de setecientos matices diferentes: pero sólo nos referiremos a los arquetipos fundamentales: azul, rojo, verde, negro, blanco, violeta o morado y amarillo. Veamos los colores en relación con las coplas del amor feliz y del amor desdichado.

• AZUL •

CIELO AZUL

El “cielo azul” es un tópico que implica una relación evidente con la realidad y que es muy común en el momento que se quiere adjetivar el cielo. Se puede usar incluso el diminutivo:

Eres azulito cielo
entorchadito de plata;
a mí no me matan celos,
tu amor es el que me mata.

(I-372a, *Que comienzo, que comienzo*, Oaxaca;
Cielito, cielito azul, s/l; *El pájaro cú*, Veracruz)

Como también es frecuente en la tradición, el cielo azul se presenta, antitéticamente, ya que si el azul señala el día y el cielo estrellado es la noche.

Cielo azul, cielo estrellado,
cielo de mi pensamiento,
quisiera estar a tu lado
para vivir más contento.

(I-1136, *Cielo azul, cielo nublado*, s/l; *La Malagueña curreña*,
Oaxaca; estrofa suelta, Oaxaca, Zacatecas)

32 coplas de colores

Cielo azul, cielo estrellado,
cielo de presentimientos;
negrita, cuando te vayas,
llévame en tus pensamientos.

(II-2965, estrofa suelta, Oaxaca)

En ocasiones la imagen resultante puede ser absolutamente paradójica, como en el siguiente ejemplo:

¡Ay, qué cielo tan azul!,
¡cuánta estrella estoy mirando!
¡Ay, qué corazón tan duro
tiene la que estoy amando!
No más me dice que sí,
pero no me dice cuándo.

(I-2113b, *Y en la mañana, s/l*; ¡Ay, qué cielo tan azul!,
Oaxaca)

La relación entre el azul y el cielo no siempre se presenta de una manera tópica, también aparece la referencia en una forma original y con un sentido difícil de explicar, sino es de una manera un tanto surrealista:

Con los azules del cielo
te he de hacer un pabellón,
para que duermas un sueño
y disipes tu pasión.

(I-659, *El cascabel*, Puebla)

En la siguiente copla se usa la relación entre el cielo y el azul como expresión de lo obvio, tal como el valor y la seguridad del personaje:

Alza los ojos al cielo
y verás azul no más;
que te quiero, no lo niego,
olvidarte, ¡qué capaz!
Yo no soy hijo del miedo:
no lo conocí jamás.

(I-1628b, estrofa suelta, Oaxaca)

OJOS AZULES

Otro de los tópicos más abundantes es el que establece una relación entre el azul y los ojos. Llama la atención la presencia de este tópico ya que en la realidad mexicana, especialmente rural, este color de ojos no es muy abundante.

Las posibilidades de asociación del color azul de los ojos son muchas, aunque la más evidente es la comparación con el color del cielo:

Son tus ojos, vida mía,
 astros de paz y consuelo,
 tan azules como el cielo,
 tan ardientes como el sol.

(I-207, estrofa suelta, s/l)

Dicen que los ojos azules,
 los ojos color de cielo,
 no dicen nada de amores
 y sí mucho de celo.

(II-4397, *Los ojos mexicanos*, s/l)

Aunque en este último caso también se añade una valoración de los ojos, no funciona el valor simbólico del azul como color de la fidelidad,⁸ ya que se relaciona con los celos.

En este sentido es muy común en la lírica la valoración de los ojos según su color. Esta es una forma de ensalzar a las mujeres del lugar puesto que el color de los ojos en muchos casos señala al extranjero. De este modo, los ojos azules serían los que no pertenecen a la comunidad.

Los ojos azules son feos,
 los verdes son traicioneros,
 los negros no sólo son lindos,
 sino también sinceros.

(II-4393, estrofa suelta, Sonora)

Ojos verdes y azules,
 mala pintura:
 donde no hay ojos negros
 no hay hermosura.

(II-4394, *La bamba*, Veracruz)

Sin embargo, en la siguiente copla, también presente en *La bamba*, se valora los ojos azules precisamente por poco comunes, aunque no se hace una valoración de ellos:

Ojos negros y pardos
 son los comunes,
 pero los de mi agrado
 son los azules.

(II-4395, *La bamba*, Veracruz)

También encontramos en coplas mexicanas retratos perfectamente aceptables en un contexto cancioneril incluso medieval de la mujer rubia:

⁸ FRÉDÉRIC PORTAL, *El simbolismo de los colores*, José J. de Olañeta, Palma de Mallorca, 2000, p. 81.

34 coplas de colores

La rubia es un regalo
que Dios dispuso
hacerlo para el hombre (cielito lindo)
y a todo lujo.
Puso rojo en sus labios,
oro en su pelo,
y en sus divinos ojos (cielito lindo)
el azul del cielo.

(II-4585, *Cielito lindo*, San Luis Potosí)

En otros casos el uso de ojos azules simplemente se relaciona con la identificación de un personaje:

“Dame tu amor, o te mato (Llorona)”
dicen unos ojos negros;
responden unos azules (¡ay, Llorona!):
“Dame tu amor, o me muero.”

(I-934, *La Llorona*, Oaxaca)

PALOMA AZUL

El estilo tradicional implica el uso de elementos discursivos recurrentes, uno de ellos es el acudir a ciertos tipos de comparaciones (“soy como...”, “eres como...”, “pareces...”) con animales o flores y plantas; en este sentido la identificación con las aves es muy abundante.⁹ La relación del color azul con un ave como la paloma de por sí es un traslado de imagen, pues en realidad no hay palomas azules, pero es un tópico muy frecuente. Se les llama así a ciertas palomas oscuras que tienen brillos metálicos. En primer lugar está el contraste de la paloma azul con la paloma blanca, otra expresión tópica.

Eres mi paloma blanca,
y yo tu pichón azul;
arrima acá tu piquito,
y haremos “currucucú”.

(I-1549, *El palomo I*, s/l; estribillo de *El pájaro cú*, Veracruz; estrofa suelta, s/l)

La paloma azul
que del cielo bajó,
con las alas doradas
y en el pico una flor,
de la flor una lima,
de la lima un limón;

⁹ Para un amplio repertorio de aves véase MARGIT FRENK, *Charla de pájaros o Las aves en la poesía folklórica mexicana*. (Discurso de ingreso a la Academia Mexicana de la Lengua), Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1993.

vale más mi morena
que los rayos del sol.

(I-2009, *La paloma azul*, Distrito Federal)

Paloma de alas azules,
tienes tu piquito de oro;
toma y llévale esta carta
a la joven que yo adoro.

(I-2280, *La palomita*, s/l)

VASO AZUL

Algunas asociaciones no se podrían considerar exactamente como tópicas, aunque sean muy frecuentes. En este sentido resulta llamativa la abundancia, como si fuera realmente un tópico, de coplas que establecen una relación entre el vaso y el color azul:

En un vaso azul dorado
con letras de oro escribí:
“Si mi amor te causa enfado,
haz lo que quieras de mí,
que si el amarte es pecado,
yo me condeno por ti.”

(I-936, estrofa suelta, Oaxaca)

En un vaso azul dorado
tomé el veneno más cruel;
después de haberlo tomado
tarde vine a comprender
que el amor más estimado
no sabe corresponder.

(II-3755, *La indita IV*, Oaxaca; estrofa suelta, Oaxaca)

Es bastante claro que el significado de la asociación de los dos elementos es para identificar un objeto valioso. También hay que señalar que los vidrios de color azul cobalto siempre han sido apreciados y de alto valor. En algunos casos la tradición ha introducido la variante que, aunque disminuye el sentido de valioso al vaso, le añade un tono de extraña poesía:

En un vaso azul nevado
vide a mi amor con firmeza;
de lo que hubo ya no hay nada,
de lo que ha habido me pesa;
si me vieras, desgraciada,
poco y nada te interesa.

(II-4192, *La huazanga*, San Luis Potosí)

36 coplas de colores

PÁJARO AZUL

Además del literario “pájaro azul de la felicidad” de Maeterlink, en la realidad existen pájaros de color azul; se trata, por ejemplo de las magníficas guacamayas o papagayos tropicales que tienen toda la gama de colores: rojas, verdes, con toques amarillos y azules. Evidentemente, la canción de *La guacamaya* las menciona a todas, entre ellas a las azules. En este caso no se trata de un tópico sino de una referencia a la realidad.

Quisiera ser guacamaya,
pero de las más azules,
para pasearme contigo
sábado, domingo y lunes.

(I-804a, *La garbosa*, Oaxaca; *Al pasar por tu ventana*, s/l;
La guacamaya, Veracruz; *Las palomitas*, Puebla; *El palomo*,
Guerrero; *El valiente*, Oaxaca; estrofa suelta, Oaxaca)

Una guacamaya pinta
le dijo a una azul turquí:
“Si al cabo me has de querer,
¿por qué no dices que sí?”

(I-1103, *La guacamaya*, Veracruz, Guerrero; estrofa suelta, s/l)

El pájaro azul, que en este caso se caracteriza porque en la sombra se mantiene, también lo encontramos en una copla:

Soy como el pájaro (azul),
que en la sombra me mantengo;
la palabra que me diste
en el corazón la tengo.

(I-1114a, *Que comienzo, que comienzo*, Oaxaca)

FLOR AZUL

Finalmente, no podía faltar la relación del azul con las flores, sin especificar de cuál se trata, pero empleada como el motivo de la relación amorosa o sexual muy frecuente en la tradición mexicana.¹⁰

Entré al jardín y corté
una flor muy azulita.
No te pongas imposibles
para quererte, mamacita,
que el amor que puse en ti
sólo mi Dios me lo quita.

(I-906, estrofa suelta, Oaxaca)

¹⁰ “[...] elementos que adquieren valor de símbolos hasta cierto punto fijos (la flor cortada, la fruta picada son símbolo de la virginidad perdida)”, FRENK, *Cancionero folklórico de México, op. cit.*, t. I, p. xxiv.

Viniendo del otro lado
 corté una flor azulita,
 que dice: “Es mucho pecado
 besar una solterita”;
 mentira, yo la he besado:
 dulce tenía la boquita.

(I-2455, *La leva*, San Luis Potosí)

• ROJO-COLORADO-CARMÍN-CARMESÍ •

En el caso de este color encontramos que los distintos términos de la tonalidad se integran en el esquema de construcción del tópico, pues son muchos los ejemplos de versiones o variantes en las que funciona por igual en la copla el rojo que el carmín o el colorado.

LABIOS ROJOS

Con este color tenemos el que es probablemente uno de los tópicos más desgastados de la poesía hispánica tanto en la lírica popular como en la culta. La imagen de los labios rojos asociados al rubí se ha usado hasta el cansancio, pero para el poeta sigue siendo válido y expresivo el término de comparación y puede incluir matices que llegan a ser muy creativos, pero también muy prosaicos y pedestres, por ejemplo, es claro que relacionar los labios rojos con la dentadura no tiene mucho vuelo poético y se queda casi en los límites de la odontología:

Eres un ángel, criatura,
 con esos divinos ojos,
 esas cejas tan rechulas
 y ese par de labios rojos
 que adornan tu dentadura.

(I-130b, *La Cecilia*, Veracruz)

La imagen de los labios rojos en muchas ocasiones forma parte de un retrato más amplio que hace referencia a otras partes del rostro:

Son tus pestañas rizadas,
 y tus labios de carmín,
 eres tú de las más lindas
 muchachas que nunca vi.

(I-136, *Los ojos chinos*, Michoacán; estrofa suelta, s/l)

Tus ojos brillan como el zafir
 y por mirarlos quiero vivir,
 tus labios rojos como el coral
 brindarles quiero flor de rosal.

(I-138, *La tortuga*, Oaxaca)

Guardan tus labios rojos,
niña divina,
dos hileras preciosas
de perlas finas;
perla tan rara,
que hasta la misma Virgen (cielito lindo)
te la envidiara.

(I-215, *Cielito lindo*, Huasteca; estrofa suelta, s/l)

Obviamente los labios se relacionan en las coplas con los besos, y éstos por lo general se relacionan con la dulzura:

Qué bien te ves, huastequita,
con tus moñitos dorados;
quisiera darte un besito
en tus labios colorados.

(I-1457, *La vara de mi violín*, Veracruz)

¡Ay, Juanita, ay, mamá de mi vida!,
Juanita de el oriente,
tu boquita es colorada
como dulce miel del monte.

(I-218, *La Juanita*, Oaxaca)

Para terminar con la equiparación del juego sensual con el comer, con lo cual los labios son como frutas:

Y ariles y más ariles,
ariles que así decía:
“tu boquita colorada,
dulce como una sandía”.

(I-219, *El Balajú*, Veracruz)

¡Si supieras, si supieras!
Cuando muerdo una manzana
parece que estoy mordiendo
tu boquita colorada.

(I-1777, *Boquita colorada*, s/l)

ROSA COLORADA

En el “subconsciente colectivo” está arraigada “la identificación del amor con el mundo vegetal. La primavera hace florecer los amores a la par que las plantas”.¹¹ Por su parte la rosa es la doncella o la doncella misma y es un símbolo universal y antiquísimo.¹²

¹¹ MARGIT FRENK, *Entre folklore y literatura (lirica hispánica antigua)*, El Colegio de México, México, 1971, p. 55.

¹² *Ibid.*, p. 56.

La relación del rojo con la rosa es un tópico muy abundante, independientemente del significado que adquiere esta flor en relación con los colores, pues la rosa roja es pasión, la amarilla desprecio y la blanca pureza. Claramente estos significados se ponen de manifiesto en la copla siguiente llena de ingeniosa picardía:

Eres como la rosa
de Alejandría:
colorada de noche
y blanca de día.

(I-85, *La bamba*, Veracruz)

Desde luego que la explicación de que la flor es colorada de noche, blanca de día, “además de señalar que se trata de una flor con una peculiaridad muy especial (de ahí la mención a la legendaria Alejandría, lugar de prodigios), tiene un referente erótico dado por el contraste de colores de simbolismo muy común, como es el blanco para la pureza y el rojo para la pasión, y la relación con la noche como el ámbito para la sensualidad”.¹³

Este contraste de colores tiene su más remoto antecedente en el relato mítico griego que narra cómo la rosa era blanca y cambió su color cuando Adonis fue mortalmente herido por el jabalí, aunque otras versiones cuentan que la sangre que la tiñó era de la amorosa Afrodita corriendo a socorrer a Adonis.¹⁴ Desde luego que la dualidad rojo-blanco es un tópico bastante frecuente en la lírica popular de toda la geografía hispánica; baste recordar el principio de la canción asturiana que dice:

Eres como la rosa
que está en el huerto:
colorada por fuera,
blanca por dentro.¹⁵

Esta relación del posible amante joven con la mujer insatisfecha y por tanto “rosa colorada” también se puede ver en la siguiente copla en la cual es explícita la referencia al marido viejo que por tanto no satisface a la mujer:

Eres rosa colorada
del jardín de Pueblo viejo;
si te quedas enojada,
porque me voy y te dejo,
¡ay!, vente en la madrugada,
cuando ya se duerma el viejo.

(I-1593, *El huasteco*, Veracruz)

¹³ AURELIO GONZÁLEZ, “Comparaciones vegetales en la lírica popular amorosa mexicana”, en CARLOS ALVAR, CRISTINA CASTILLO, MARIANA MASERA Y JOSÉ MANUEL PEDROSA (eds.), *Lyra mínima Oral. Los géneros breves de la literatura tradicional*, Universidad de Alcalá, Alcalá de Henares, 2001, p. 323. En general, para la relación de la amada con la flor puede verse este artículo.

¹⁴ NÉSTOR LUJÁN, RICARDO MARTÍN, JAIME VIÑALS Y MAURICIO WIESENTHAL, *Historia, mito y presencia de la flor*, Salvat, Barcelona, 1981, p. 57.

¹⁵ BONIFACIO GIL, *Cancionero del campo*, Taurus, Madrid, 1982 [1ª ed. 1966], p. 55.

No hay que olvidar que la identificación de la mujer amada con una flor es un motivo presente también en la literatura amorosa culta desde la Antigüedad, y desde luego también es frecuente en la lírica popular. El motivo ya está recogido en distintas colecciones viejas como el *Romancero General* de 1604 (fol. 453^v)¹⁶ o la *Primera parte de los romances nuevos nunca salidos a luz* (fol. 36^r).¹⁷ Como dato indicativo de la importancia del motivo floral baste señalar que Margit Frenk en su espléndido *Corpus*¹⁸ de la antigua lírica popular hispánica, ha titulado algunos apartados por su relación con el elemento vegetal: “¡Viva la flor del amor!”, “Que la flor de la villa me so”, “Halle mis amores dentro en un vergel”, “La mañana de San Juan las flores florecerán”.

CORAZÓN COLORADO

Probablemente una de las asociaciones más emblemáticas y conocidas de la canción mexicana popular sea el “corazón colorado” de aquel durazno que se comió un hombre malo, aunque desde luego ese no es el único corazón colorado que encontramos en la lírica frutícola mexicana:

Dicen que soy hombre malo,
malo y mal averiguado,
porque me comí un durazno
de corazón colorado.

(I-2739, *Guadalajara en un llano*, Michoacán; *El novillo despuntado*, Oaxaca)

En esta relación de la mujer, explícita o implícitamente con la fruta, las coplas de la tradición mexicana se integran plenamente a la tradición europea (y universal) y así son muy frecuentes las menciones a la manzana y los tópicos relacionados con el limón y la naranja. “Las hierbas de olor y especias aromáticas también tienen su función, aunque más limitada. Por otra parte, las frutas del entorno cálido y tropical mexicano también están presentes y así aparece la sandía, la piña, destacando especialmente su aroma, el coco, la guayaba, la caña de azúcar, el plátano y la tuna”.¹⁹

Las pitayas y las tunas
tienen rojo el corazón;
las muchachas que no quieren
son de palo guayacol;
y si tú eres de madera,
¡pobrecito de mi amor!

(II-3181, *Si supieras, chaparrita*, Michoacán)

¹⁶ *Romancero General (1600, 1604, 1605)*, 2 vols., ed. de Ángel González Palencia, Madrid, CSIC, 1947.

¹⁷ HIERÓNIMO FRANCISCO CASTAÑA, *Primera parte de los romances nuevos*, ed. de Antonio Rodríguez Moñino, Valencia, Castalia, 1966.

¹⁸ MARGIT FRENK, *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, México, Fondo de Cultura de Económica-El Colegio de México-Universidad Nacional Autónoma de México, 2004. Son muchísimos los ejemplos que aquí se recogen.

¹⁹ AURELIO GONZÁLEZ, “Los aromas y sabores del amor: coplas populares mexicanas”, *Caravelle*, 71 (1998), p. 120.

Si fueres a Coahuayana,
me traerás una sandía
de corazón colorado,
regalo del alma mía.

(I-1265, *Coahuayana*, Colima)

El funcionamiento de “comer” o “cortar” como símbolos de la relación sexual se debe a “un movimiento fuertemente intuitivo que establece las relaciones más íntimas y oscuras, relaciones que a simple vista no presentan una correspondencia exacta y palpable entre los planos que se funden [el evocado y el real]”.²⁰ Desde luego no solamente se comen frutas coloradas:

De tu verde nopalera
esa tuna me provoca:
esa tuna me la como
aunque me aguante la boca.

(I-1517, estrofa suelta, s/l)

PÁJARO COLORADO

Desde luego las aves no están al margen de un plumaje de color. En el caso del rojo es el “pájaro colorado” en forma genérica el que aparece en las coplas, más que uno en especial (dejando, como ya dijimos antes, el caso de la guacamaya).

Tehuanita de mi vida,
no te apartes de mi lado;
tengo que darte un cenzone
y un pájaro colorado.

(I-654, *La Zandunga*, s/l)

Un pájaro colorado
le dijo a otro de color:
“Mi alma, si soy de tu agrado,
respóndeme con valor;
no me hagas andar sufriendo
y penando por tu amor.”

(I-893, *La sandía*, s/l; estrofa suelta, Michoacán)

Pajarito rojo,
pájaro mañanero,
si quieres que te cante,
abre tus alitas
para tender el vuelo:
ve a ver a mi novia,
dile lo que la quiero.

(I-2293, *María Lupe*, s/l)

²⁰ CARLOS H. MAGIS, *La lírica popular contemporánea*, El Colegio de México, México, 1969, p. 26.

42 coplas de colores

ENAGUAS COLORADAS

En el ambiente festivo surge la relación con el vestido femenino como elemento de coquetería, belleza y hasta cierto punto eufemismo sexual, sobre todo cuando se relaciona con el encuentro con el amante. La relación tópica de este color es en primer lugar con las faldas femeninas.

Negrita, yo te decía,
trae tus naguas coloradas,
pero te sales conmigo
todita la temporada.

(I-1298, *La negra*, s/l)

En la punta de aquel cerro
tengo una mula ensillada,
para llevarme una muchacha
de las enaguas coloradas.

(I-2390, estrofa suelta, Oaxaca)

Naturalmente, la asociación se puede extender a todo el vestido:

Bailarina, bailarina,
del vestido colorado,
dime quién es tu hermanito
para decirle cuñado.

(I-322, estrofa suelta, Oaxaca)

OBJETO COLORADO

En ocasiones la relación tópica puede establecerse con un objeto cualquiera independientemente de su verdadero color, y entonces se pueden hacer una serie de relaciones entre obvias y extravagantes y curiosas: “ladrillo colorado” (I-662, *La Llorona*, Oaxaca); “el framboyán,/ árbol de amor colorado” (I-861, *El framboyán*, Veracruz); “Botoncito de café,/ del palito colorado” (I-910, estrofa suelta, Hidalgo); “Estrellita reluciente/ de las nubes coloradas” (I-990b, *La pasión*, Hidalgo; *El Siquisirí*, Oaxaca; estrofa suelta, Oaxaca); “Yo tenía mi cascabel,/ vestido de colorado” (I-2220, *El cascabel*, Veracruz); “¡Qué bonito sombrero,/ con su listón colorado!” (I-2373, *El sombrero*, Colima); “un caballo colorado” (I-2385, *El caballo*, Veracruz); “Soy un gavián del norte/ con las alas coloradas” (I-2699, *Eres alta y delgadita*, Michoacán; estrofa suelta, s/l).

• VERDE •

ÁRBOLES VERDES

La expresión tópica más frecuente del color verde es la que lo relaciona con un árbol, y sobre todo cuando éste es un punto de referencia para el lugar del encuentro amoroso. El tipo de árbol puede variar mucho y desde luego se establece una correspondencia con la naturaleza mexicana:

Al pie de una verde palma
 al cielo doy por testigo,
 a Dios le pido con calma,
 deseando vivir contigo
 como el cuerpo con el alma.
 (I-1176, *La huazanga*, Veracruz)

Junto al mar está una palma,
 verde, verde hasta la punta;
 si usted se llama “No quiero”,
 yo me llamo “Más que nunca”.
 (I-412, *El cubilete*, s/l; *El colimote*, s/l; *El verde*, Zacatecas;
 estrofa suelta, Tabasco)

A veces la adaptación va más allá de substituir los verdes pinos y hayas de la tradición europea por un mezquite, y asume incluso el lenguaje altisonante mexicano, aunque indudablemente la siguiente copla no sería ejemplo de un discurso amoroso:

Al pie de un verde mezquite
 me puse a sestear un poco;
 no sé qué yerba me distes,
 que me estoy volviendo loco;
 ¿dónde te encuentras, cabrona,
 que no me das otro poco?
 (I-860, estrofa suelta, Oaxaca)

Otros árboles verdes presentes en la tradición mexicana son: “¡Ay, qué laureles tan verdes! / ¡qué flores tan encendidas! (I-943, *Los laureles*, Distrito Federal); “Al pie de un verde brasil / mi amor se queja dormido” (I-946, *Zapateado*, Oaxaca); “Ojitos aceitunados / cortados de un verde olivo” (I-1067, estrofa suelta, Oaxaca); “Al pie de un verde mastuerzo / me dio sueño y me dormí;” (I-1545b, *El venadito*, Distrito Federal); “Al pie de un verde pirul / cuando ya moría el sol” (I-1958, *El sacamandú*, Veracruz).

VERDE NOPALERA

El nopal es una particularidad de la lírica, debida por una parte a su abundancia en el contexto vegetal natural de México y a que esta cactácea es un elemento emblemático. Así, las referencias a la nopalera, que obviamente también es verde, se insertan en el modelo tópico del árbol verde, aunque sin ser un lugar de encuentro:

Quisiera ser espinita
 de tu verde nopalera,
 para hacerte una señita
 sin que tu mamá nos viera.
 (I-827a, *Cuatro esquinas tiene un catre*, s/l)

44 coplas de colores

Pareces cuitlacoquita,
¡Quién tu cuitlacoche fuera!
Quisiera ser espinita
de tu verde nopalera,
para darte una espinadita
cuando salgas para afuera.

(I-827b, *El indio*, s/l)

Esa tuna me provoca
de tu verde nopalera:
te he de dar muchos besitos
aunque tu papá no quiera.

(I-1518, *Margarita*, Michoacán)

LUGAR VERDE

La otra expresión tópica con el verde es la que amplía la referencia del árbol a todo un lugar, ya sea este un prado o incluso una ubicación más indeterminada:

Quisiera verte siempre a mi lado,
sin separarme y hasta morir,
y entre las flores de un verde prado
buscar la calma y el porvenir.

(I-1178, *Florita*, s/l)

¡Ay, Soledad, Soledad,
Soledad del verde llano!,
si tú me quieres, negrita,
a ver qué pronto nos vamos.

(I-1290, *El cascabel*, Veracruz)

Indita, indita,
indita del verde llano,
si tu cariño es el huerto,
mi amor será el hortelano;
una rosa de Castilla
se me deshizo en la mano.

(I-1741, *La indita*, Veracruz)

Yo te vi cortando flores
en un verde manzanar;
le pregunté a los pastores
que si no te han visto criar
en un volantín de amores.

(I-1953, *Las flores*, San Luis Potosí)

OJOS VERDES

Como dijimos al hablar del azul, en la lírica tradicional y popular mexicana también están presentes los ojos verdes, tópico de todo el mundo hispánico tanto en la poesía culta como en la popular o tradicional. Ejemplo de ello es una de las varias coplas de la canción *Ojitos verdes*:

Vuela, vuela, pajarito,
pero si a mi vida vuelves,
ha de ser con dos ojitos,
pero tienen que ser verdes.

(I-2287, *Ojitos verdes*, s/l)

Olinger señala que el verde puede ser el color simbólico de la frescura y sexualidad en relación con el vigor primaveral,²¹ y por lo tanto implicarían la disposición de la mujer a tener amores.

• NEGRO •

Como era de esperarse la asociación tópica más frecuente del color negro es con los ojos y con los cabellos. Este último es un tópico presente tanto en la lírica culta como en la tradicional y popular muy difundido en todo el mundo hispánico, como bien ha ejemplificado Torner²² en su libro de analogías entre los dos tipos literarios. Algunos ejemplos sobre los ojos negros en la lírica mexicana en los cuales se subrayan diversos aspectos son los siguientes:

OJOS NEGROS

Entre la noche sombría (Llorona)
tus ojos negros brillaron,
y hasta los gallos cantaron (¡ay, Llorona!)
creyendo que amanecía.

(I-204, *La Llorona*, Oaxaca)

Esta es una antítesis digna del mejor Barroco donde el negro de los ojos brilla hasta iluminar la noche como si éstos fueran el sol. Pero a veces la comparación es más cotidiana y tiene que ver con el muy mexicano “café negro” aunque sea una contradicción cromática:

Tienes, morena mía,
los ojos negros
como el café,
cuando con ellos me miras,
me pongo triste,
no sé por qué.

(I-209, *Tienes, morena mía*, Zacatecas)

²¹ Véase PAULA OLINGER, *Images of transformation in traditional Hispanic poetry*, Juan de la Cuesta, Newark, 1985, pp. 147-149.

²² EDUARDO M. TORNER, *Lírica hispánica. Relaciones entre lo popular y lo culto*, Castalia, Madrid, 1966, pp. 396-398.

46 coplas de colores

Los contextos y relaciones de estos ojos negros son muy variados, los puede tener una chaparrita, una morena, una china o una prietita:

Qué bonita chaparrita
china de los ojos negros,
por bonita y cariñosa
mañana la voy a ver.

(I-2177, *Chaparrita de los naranjos*, Tamaulipas)

China de los ojos negros,
de cabellos arrugados,
china, si fuera a ser tuyo,
déjame ser tu criado.

(I-712, *María, María*, Oaxaca; estrofa suelta, Oaxaca)

China de los ojos negros (¡ay, mamá, por Dios!),
labios de coral partido (cielo de mi corazón),
dame un abrazo, mi amor (¡ay, mamá, por Dios!),
para quedarme dormido (cielo de mi corazón).

(I-1492, *La Zandunga*, Oaxaca)

China de los ojos negros,
si mi amor te satisface,
no le des razón a nadie:
cada uno sabe lo que hace.

(I-1806, *La Zandunga*, Oaxaca; estrofa suelta, s/l)

Ya te conocí, prietita,
ahora por primera vez;
con esos ojitos negros
me vas a corresponder.

(I-1010, *La canelera*, s/l)

Morena de ojos negros
como mi suerte,
mírame, aunque con ellos (cielito lindo)
me des la muerte;
la muerte espero,
porque dejar de verlos (cielito lindo),
eso no puedo.

(I-1148, *Cielito lindo*, San Luis Potosí)

Las coplas simplemente pueden hacer referencia a lo hermosos que son los ojos negros o al efecto arrollador que producen:

Tus ojos negros son,
por eso te amo a ti,
porque los ojos negros
son todo corazón.

(I-212, *Los ojos mexicanos*, s/l)

Tus negros ojos me encantan
y me llenan de ilusión;
cuando a verme los levantas
se me alegra el corazón,
alegres las aves cantan.

(I-472, *El gusto*, Veracruz)

¡Ay!, qué bonito es el gusto
cuando traigo que beber;
con esos ojitos negros
me vas a corresponder.

(I-1011, *La canelera*, Michoacán)

Un pintor pintó una rosa
y en medio dos clavelitos,
pero no hay pintor que pinte
lo negro de sus ojitos.

(I-2057, *Cielo azul, cielo nublado*, s/l)

Me gustan sus ojos negros
y su modo de mirar,
pero más loco me vuelvo
con su modo de bailar.

(I-2062, *La coculense*, s/l)

Bonitos son los portales,
donde me iba yo a pasear,
con una de ojazos negros,
que ya no puedo olvidar;
cuando me acuerdo de ellos
me dan ganas de llorar.

(I-2419, *Bonito Tecalitlán*, Jalisco)

48 coplas de colores

Los ojos pueden ser, además de negros, chinos, con todo lo que pueda sugerir este término:

Ojitos negros y chinos,
¡cuánto me han apasionado!
No pierdo las esperanzas
de tenerlos a mi lado.

(I-2255, *Ojitos negros y chinos*, Estado de México;
Ojitos negros chinitos, s/l; *Amorcito consentido*, s/l;
estrofa suelta, Oaxaca)

Como ya habíamos señalado también se puede establecer el contraste con otros colores de ojos, como los azules:

“Dame tu amor, o te mato (Llorona)”
dicen unos ojos negros;
responden unos azules (¡ay, Llorona!):
“Dame tu amor, o me muero.”

(I-934, *La Llorona*, Oaxaca)

La relación entre los ojos y el color negro se puede dar sin que sea en la forma directa de sustantivo adjetivo:

Qué bonito par de ojitos,
me gusta lo negro de ellos;
cuando sobre mí los pones
me mareas con sus destellos.

(I-186, *De mañana en ocho días*, San Luis Potosí)

Todo lo negro es triste,
menos tus ojos:
cuanto tienen de negro
tienen de hermosos.

(I-211, *Pregón de la nieve*, Aguascalientes)

Qué bonito par de ojitos,
ya me los voy a llevar;
me gusta lo negro de ellos
y lo serio que se están.

(I-2054, *Ojitos negros chinitos*, s/l)

O extenderse a cejas y pestañas:

Ojos botón de lino
como tinieblas,
para ocultarlos tienes
pestañas negras;

son muy traidores:
conquistan por minutos (cielito lindo)
los corazones.

(I-208, *Cielito lindo*, Veracruz)

Ándale, cejititas negras,
correspóndele a mis ruegos;
mi alma así estará tranquila,
porque vivir ya no puedo.

(I-881, *Los ojos chinos*, Michoacán)

CABELLOS NEGROS

El otro tópico con el negro es el de los cabellos, ya sea en una sensual referencia a las trenzas en las que se niega el valor del color y se destaca su situación sobre el pecho femenino:

Tus trenzas causan despecho (ay, Llorona)
no por negras y sedosas,
sino porque son dichosas (Llorona)
cuando ruedan por tu pecho.

(I-166, *La Llorona*, Oaxaca; *La zandunga*, Oaxaca)

O haciendo alusión claramente a su color para identificar a una mujer:

Mujer de negros cabellos
y encantadora sonrisa,
déjame jugar con ellos
como los juega la brisa,
al contemplarlos tan bellos.

(I-1414b, *El caimán*, Huasteca)

Mujer de negros cabellos,
de encantadora sonrisa,
déjame jugar con ellos
como los juega la brisa;
no más de verlos tan bellos
todito me martirizan.

(I-1414c, *La Rosita*, Hidalgo)

• BLANCO •

La comparación con las flores es un mecanismo tópico y en este mecanismo es la asociación con el color blanco la que funciona más metódicamente. El usar la imagen de cortar la flor para referirse a la relación sexual es algo muy frecuente en la tradición lírica mexicana, y en ese esquema la comparación con la flor blanca da una perspectiva de pureza a la mujer.

50 coplas de colores

BLANCA AZUCENA O LIRIO

En forma contrastante se pueden usar los simbolismos de cortar la flor con la azucena o el lirio blanco, que son símbolos de pureza. Veamos algunos ejemplos:

Por cortar un blanco lirio
corté una flor de victoria.
Yo no le temo al castigo
si la casa te victoria (*sic?*);
una vez ‘tando contigo,
¿para qué quiero la gloria?

(I-453, *La Malagueña*, San Luis Potosí)

Aquí se introduce una extraña “flor de victoria” que puede corresponder al resultado exitoso de “cortar la flor”.

Yo soy el que siempre pido,
por los muertos no recé (*sic?*),
y por eso vengo aquí
por eso te vine a ver:
¿qué dice mi blanco lirio
cortado al amanecer?

(I-567, *El Siquisirí*, Veracruz)

En algunos casos se hace explícito el significado de la azucena como símbolo de pureza, tal es en las siguientes coplas veracruzanas de Chicontepec, ejemplos de evidente mano popular que busca imitar, en su lenguaje, la literatura culta:

Bella te hizo la natura,
blanca como una azucena;
eres virginal y pura,
peor eso acaba mi pena
lo bello de tu hermosura.

(I-3, estrofa suelta, Veracruz)

Mi pasión idolatrada,
azucena, blanco lirio,
a mí no me cuesta nada
sufrir penas o martirio
por tu amor, prenda adorada.

(I-578, estrofa suelta, Veracruz)

En ocasiones la azucena no funciona como símbolo de pureza sino como paradigma de blancura, pero la combinación de azucena y blanca es claramente tópica y de hecho no admite variantes:

Entre la blanca azucena
la morena es la mujer;
como viene por cadenas,
es una encantada flor:
eres mi diosa y mi nena.

(I-333, *La azucena*, Hidalgo)

BLANCA FLOR

Pero en la comparación con la flor o en la identificación de la mujer con la flor, en una amplia gama de posibilidades, es el blanco el que se vuelve tópico aunque se aleje de la pureza (también tópica del lirio o la azucena) y represente la atracción de la mujer doncella. En primer lugar tenemos la relación del blanco con la rosa, como ya dijimos, flor tópica por excelencia.

Óyeme, rosita blanca,
con tu aroma me fascinas;
mi obsesión así lo canta,
que si al cortarte me espinas,
siempre a ti mi pecho canta.

(I-733, *La Rosita*, Hidalgo)

Se puede especificar el tipo de rosa, pero más importante que sea una rosa particular, lo primordial es la relación con el color blanco:

Blanca rosa de Castilla,
cortada al amanecer,
mientras yo viva en el mundo
sólo a ti te he de querer.

(I-1594, *Amorcito consentido*, s/l)

Eres blanco jericó
del más agraciado huerto;
que Dios para mí te creó,
chinita, que hoy te lo advierto:
que el día que me digas no,
ese día me caí muerto.

(I-951, estrofa suelta, Hidalgo)

En otros casos la asociación de la mujer es con flores que de suyo son blancas, como la margarita o el jazmín, con lo cual el mecanismo tópico es más evidente, pues no hay margaritas o jazmines de otro color. En estos ejemplos también se presenta con el eufemismo sexual:

Blanca flor de margarita,
¡quién te pudiera cortar!
Como eres la más bonita,
espero me has de besar
con tu preciosa boquita.

(I-1502, *Las flores*, *La Rosita*, Hidalgo)

Para cantarte un sin fin
y muchos versitos de amor,
y pasearme en tu jardín
para cortar una flor;
de ellas un blanco jazmín,
y embriagarme con su olor.

(I-1514, *Abí viene el agua*, s/l)

Otras flores asociadas con el blanco son más exóticas o más conocidas en otro color, como por ejemplo la amapola, que destaca por su color rojo:

Blanca flor de amapolita,
¡cuánto te he de agradecer!,
si nuevos amores tienes,
los debes de aborrecer.

(I-993, *El tilanguero*, Michoacán)

Hermosa flor de pitaya,
blanca flor de garambullo,
lejos tierras que me vaya,
este corazón es tuyo.

(I-1638a, estrofa suelta, Sonora)

En algunos casos la asociación es más simple y nos remite genéricamente al paradigma “blanca flor”:

Flor, blanca flor,
flor de las flores,
chaparrita de mi vida,
regálame tus amores.

(I-1021, estrofa suelta, Michoacán)

PALOMA BLANCA

Dentro de las aves amorosas ya hemos mencionado la paloma relacionada con el azul, pero la descripción más tópica es la que señala el color blanco. Tenemos ejemplos donde encontramos las dos asociaciones colorísticas tópicas:

Eres mi paloma blanca,
y yo tu pichón azul;
arrima acá tu piquito,
y haremos “currucucú”.

(I-1549, *El palomo*, s/l; *El pájaro cú*, Veracruz;
estrofa suelta, s/l)

Esta copla reconoce la asociación de la paloma con el blanco como algo debido, atribuyendo posiblemente una condición de pureza “y así tienes tú que ser” a la mujer:

Eres mi prenda querida,
 yo todo tu querer;
 palomita, tú eres blanca,
 y así tienes tú que ser.

(I-94, *El pájaro cú*, Veracruz)

En la siguiente copla la construcción es totalmente tópica, pues además de la paloma blanca encontramos la descripción de la mujer como alta y delgada y la referencia al Rey de Roma, ¿posible comparación con el báculo papal?

Eres alta y delgada,
 blanca paloma,
 parecida a la vara
 del Rey de Roma.

(I-153, *La bamba*, Oaxaca)

En algunos casos la asociación con la paloma no es con la mujer sino con una parte de su cuerpo, con un resultado que contrasta entre la geografía fantástica del río Jordán, paradigma del río sagrado, y la imagen de unas manos regordetas que pueden dar sueños lujuriosos:

Cuatro palomitas blancas
 a orillas del río Jordán.
 ¡Ah, qué manitas tan blancas!
 ¿De quién son? ¿De quién serán?,
 tan gordas y torneaditas,
 que hasta calentura dan.

(I-146, *Corrido de Guanajuato*, s/l)

A propósito de esta geografía fantástica de connotaciones casi cervantinas tenemos esta copla en la cual la mujer es la blanca paloma que ha perdido a alguien que parecería más un cautivo de los piratas turcos del mediterráneo de los Siglos de Oro:

Preso me vide en Mahoma
 en el querido Margel;
 me he venido de Roma
 sólo por verte a ver;
 no llores, blanca paloma,
 tuyo soy, tuyo he de ser.

(I-600, estrofa suelta, San Luis Potosí)

Otros ejemplos del abundante uso del tópico de la paloma blanca son los siguientes: “porque eres paloma blanca/ que vives en palomar” (I-609, estrofa suelta, s/l); “Paloma blanca, presta tus alas/ para volver al jardín aquel,” (I-2246, *Zenaida*, Colima); “paloma blanca, dile que no,/ que me has jurado eterno amor” (I-984, *La paloma azul*, Jalisco); “Palomita blanca/ del pico dorado,” (I-1073, *Palomita blanca del pico dorado*, Zacatecas).

• MORADO •

En la relación que se establece con algunos colores se pueden encontrar asociaciones particulares que a veces son difíciles de explicar. Por ejemplo la del morado con el tamarindo o la amapola, sobre todo si tomamos en cuenta lo poco frecuentes que son las menciones a este color en las coplas:

Entré al jardín y corté
un tamarindo morado,
entre los gajos hallé
un amor disimulado,
como el que le tengo a usted
teniéndolo ya pensado.

(I-536, *El jarabe loco*, s/l)

Tengo un tamarindo morado,
hecho por cuatro pedazos.
¡Ahi te mando, mamacita,
un besito y una docena de abrazos:
recíbelo con cariño
y masque lo hagas mil pedazos.

(I-670, estrofa suelta, Puebla)

Amapolita morada
de los llanos de Tepic,
si no estás enamorada,
enamórate de mí.

(I-997, *Las mañanitas I*, Jalisco; *El jarabe I*, Jalisco)

Entré en tu huerta y corté
una amapola morada,
y en el frutito le hallé,
Lupe estaba retratada:
¡malhaya si no lloré
de verla tan colorada!

(I-446, *Los chiles verdes II*, San Luis Potosí; *La Rosita I*, s/l)

• AMARILLO •

El amarillo es un color que tiene poco éxito en la creación de expresiones tópicas y sus relaciones con distintos objetos no se establecen exitosamente y parecen más bien ser comparaciones o referencias muy generales, por ejemplo la relación del amarillo con el vestido o las faldas se da con todos los colores: azul, verde, negro, colorado, etc., siendo el rojo el dominante y el amarillo el minoritario, tal vez por aquello de “la que de amarillo se viste....”

¡Cuánto me gustas, morena,
 con tu vestido amarillo!
 Es por eso el que te envidio
 y también tu listoncillo.

(I-231, *El listoncillo*, Veracruz)

o simplemente porque el objeto con el que se relaciona, una flor por ejemplo, tiene ese color:

Cempoatzúchil amarillo,
 no te quisiera cortar,
 porque mi mano es caliente,
 te vayas a marchitar.

(I-1660, *Mi hermanita se casó*, s/l)

Al hacer este panorama de la presencia de los colores en las coplas tradicionales y populares mexicanas tenemos que mencionar que el color es un elemento constructivo del discurso literario que puede estar marcado por un simbolismo, como muchos otros de los elementos que emplea la lírica, sin embargo, su valor puede estar limitado a efectos sonoros o poéticos en general. A pesar de todo el simbolismo que se quiera atribuir a los colores, no podemos olvidar que en esencia las coplas son textos de carácter coloquial y festivo, con un lenguaje en el que predomina el doble sentido que produce un efecto cómico, o enmascara un discurso amoroso o sexual. El tratamiento de los temas, tanto amorosos como de hechos cotidianos, puede ser incluso satírico, aunque en el caso de amores contrariados y o la pérdida por la muerte, puede llegar a tener una dimensión seria y trascendente. En este sentido el adjetivo colorístico es un elemento que proporciona brillo a la copla, cumple con una función nemónica y tiende a establecer relaciones tópicas con determinados elementos como los ojos, las flores, las aves o los árboles.

MÉXICO EN LAS COPLAS

MARÍA TERESA MIAJA DE LA PEÑA
Universidad Nacional Autónoma de México

*Para Margit Frenk, con cariño, admiración y gratitud siempre.
A la memoria de Mercedes Díaz Roig, Carlos Magis y Jas Reuter,
con quienes también compartí estos maravillosos espacios líricos.*

Un tema que compite en presencia en el *Cancionero folklórico de México* con el del amor es, sin duda, el de la tierra, dadas las múltiples referencias a lugares que aparecen en las coplas. Lugares que nos remiten al origen, a la separación, al recuerdo de un espacio generalmente más afectivo que real, pero siempre identificado por su nombre.¹ En las coplas y canciones tenemos una auténtica construcción de México, no sólo de su geografía sino también de su paisaje, y un reflejo del carácter, las tradiciones, la historia,² los sentimientos, las fobias, los gustos, los orgullos, la ideología, los valores y todo aquello que hace del mexicano lo que es o lo que quiere aparentar ser ante los demás. Sobre esto canta en sus coplas y en ellas retrata su entorno para que permanezca en la memoria y el imaginario nacional.³

Carlos H. Magis, siguiendo a Antonio Rodríguez Moñino, comenta en el apartado denominado “Dictados tópicos” sobre el tema de las referencias a lugares:

[...] como denominación particular de aquellas coplas que nos hablan del contorno (circunstancias naturales, paisaje, fenómenos naturales), que citan nombres de pueblos y regiones, o se refieren a esos lugares para clasificarlos, para dar apodos colectivos a sus habitantes, o para registrar las relaciones que mantienen entre sí los pueblos vecinos y sus moradores. Estos *dictados tópicos* representan un tipo de cantares que también ha tenido y tiene especial fortuna en el cancionero peninsular.⁴

Al respecto, el estudioso comenta que aparentemente esta poesía folclórica suele no tomar en cuenta el contorno, al menos a primera vista, por ser algo “tan familiar que no logra incitar

¹ Mismo que puede cambiar en las diferentes variantes, dado que, aunque muchas de las características que se mencionan o de las que se presume en las coplas corresponden sólo al lugar que refieren. Como sabemos, al ser parte de la tradición folclórica, éstas pueden navegar de una canción a otra con tan sólo cambiar la referencia topográfica.

² Véase mi artículo: “La copla histórica en la tradición mexicana”, en SERAFÍN GONZÁLEZ y LILLIAN VON DER WALDE (eds.), *Palabra crítica. Estudios en homenaje a José Amezcua*, Fondo de Cultura Económica-Universidad Autónoma Metropolitana, México, 1997, pp. 421-438.

³ Sólo en esta primera revisión encontré el siguiente número de coplas con referencias a lugares: tomo I: 157; tomo II: 90; tomo III: 500; tomo IV: 63; tomos IV y V: 47 canciones: 857 en total.

⁴ CARLOS H. MAGIS, *La lírica popular contemporánea. España, México, Argentina*, El Colegio de México, México, 1969, p. 245.

más que referencias muy superficiales y realistas”⁵ y que es poco a poco que va tomando conciencia de su importancia, momento en el que comienza a elogiarlo de forma explícita.

Después de haber revisado los cinco tomos del *Cancionero folklórico de México*,⁶ considero que en el caso de la poesía mexicana que aquí nos ocupa, las menciones a referencias geográficas juegan un papel fundamental en cuanto temática recurrente, llegando a convertirse incluso en un tópico. Es evidente la presencia de menciones de lugares, ya sean regiones, estados, ciudades o incluso calles y barrios, que adquieren una especial dimensión por la carga connotativa que conllevan. Carga relacionada con los valores muchas veces más subjetivos que objetivos con que se les denota, pero carga al fin. Ejemplos de esto encontré en los cinco tomos del *Cancionero*, no sólo en el apartado dedicado a las “Coplas de la tierra” que se incluye en el tomo III, que contiene 401, sino más de otro tanto, 456, que se encuentran diseminadas en el resto de la obra, haciendo con ello un total de 857 coplas que refieren a lugares, sin contar por supuesto con sus múltiples variantes, en las que asimismo encontramos una gran variedad de menciones a lugares. De ahí que no considere el tema como algo meramente superficial, al menos no en el caso de este *corpus*.

En el tomo V del *Cancionero folklórico de México* aparecen varios índices, todos ellos pensados y diseñados por Margit Frenk, los cuales nos remiten a un sin fin de caminos que nos ayudan a abordar el enorme acervo de coplas y canciones contenidas en los cinco tomos. Así, al igual que contamos con un muy útil “Glosario de mexicanismos y regionalismos”, que fue rigurosamente elaborado por María Ángeles Soler, incluye, además, referencias a las siempre presentes flora y fauna locales y a las tradiciones, por lo que constituye una ayuda indispensable en una obra que, como ésta, se aboca a la lírica mexicana; tenemos también el “Índice descriptivo de canciones”, el “Índice geográfico”, el “Índice de atribuciones”, el “Índice de títulos de canciones”, y el “Índice de primeros versos”. De ellos me fueron de gran utilidad los dos primeros, uno por las puntuales menciones a la ubicación geográfica en que fueron recogidas las diferentes versiones de las coplas, y el otro porque a partir del listado de lugares (regiones, estados, ciudades, municipios, localidades) encontramos los títulos de las canciones y los números de las coplas y su procedencia.

Por ejemplo, es sin duda significativo observar en el “Índice descriptivo de canciones”,⁷ las referencias a la ubicación geográfica de las versiones recogidas y el número de coplas y las canciones con las que aparecen asociadas, por la riqueza que muestra en muchos de los estados, municipios y regiones. Menciono algunos de ellos: ESTADOS: Chiapas: 35; Chihuahua: 30; Coahuila: 42; Colima: 51; Distrito Federal: 958; Durango: 35; Estado de México: 146; Guanajuato: 137; Guerrero: 513; Hidalgo: 783; Jalisco: 203; Michoacán: 1 318; Morelos: 136; Nayarit: 82; Nuevo León: 124; Oaxaca: 1 343; Puebla: 296; San Luis Potosí: 1 273; Sinaloa: 35; Sonora: 215; Tabasco: 99; Tamaulipas: 102; Tlaxcala: 17; Veracruz: 3 645; Yucatán: 143; Zacatecas: 725. REGIONES: Bajío (parte de Guanajuato, Jalisco, México, Michoacán, Querétaro): 323; Huasteca (parte de Hidalgo, Puebla, Querétaro, San Luis Potosí, Tamaulipas, Veracruz): 252; Costa Chica (Oaxaca y Guerrero): 581.

Esta primera aproximación nos da una somera idea de los lugares de mayor riqueza folclórica y de la relación de ésta con la presencia de un importante acervo de coplas que hacen mención a alguna referencia topográfica. Aunque no debemos olvidar que la recolección del

⁵ *Ibid.*, pp. 245 y 247.

⁶ MARGIT FRENK (dir.), *Cancionero folklórico de México*, 5 vols., El Colegio de México, México, 1975-1985.

⁷ MARGIT FRENK (dir.), *Cancionero folklórico de México. 5. Antología, glosario, índices*, El Colegio de México, México, 1985, pp. 87-309.

material y la consulta de impresos y grabaciones muestra localidades más favorecidas por diversos motivos, mismos que se explican ampliamente en el estudio introductorio⁸ del *Cancionero folklórico de México* y se reflejan en las fuentes y bibliografía consultada, seleccionada y utilizada en la elaboración de la obra.

Ahora bien, ¿por qué pensar que la mención de espacios geográficos juega un papel destacado en cuanto a temática en nuestra poesía, en particular en el *corpus* del *Cancionero*? Una razón es, la primera, como antes mencioné, la abundante incidencia de referencias a lugares, lo que denota un interés por subrayar la realidad topográfica circundante; la otra, quizá la más importante desde la perspectiva lírica, es la que tiene que ver no con la mención de un lugar, sino con la carga afectiva, psicológica, ética o histórica que se le da a ese lugar específico al momento de expresarlo. Es precisamente lo emocional lo que liriza el espacio y lo convierte en algo único para quien lo evoca. Esta evocación puede manifestarse de muy diversas maneras, mismas que trataremos de apuntar en este recorrido poético por el territorio mexicano.

• POR ORGULLO LUGAREÑO •

Quizá lo que más mueve a alguien para cantarle a su sitio de origen es un fuerte orgullo lugareño expresado en las coplas en las que se hace evidente el deseo de pertenencia en la forma de describir el lugar de origen, orgullo por sus paisajes o por sus características y costumbres, como si por el sólo hecho de haber nacido ahí, el que lo evoca en su canto se apropiara de sus virtudes y valores, los hiciera suyos y gracias a ello pudiera andar por la vida siendo más que los que no gozan del privilegio que a él le deparó el destino.

Este orgullo lugareño puede manifestarse como una alabanza, como dolor por tener que alejarse, por nostalgia o incluso por desprecio. Así, el peso de los lugares en quienes los mencionan en las coplas conlleva un compromiso afectivo con ellos, se trata de una relación entrañable e indisoluble que exige ser expresada y encomiada.

ALABANZAS

Comparar el lugar de origen con otros es un buen recurso para dejar claro que ni siquiera aquellos que gozan de mayor prestigio son mejores que el de quien canta, como vemos en las siguientes coplas en las que, incluso, se llega a antagonizar con los otros.

México tiró las cartas,
Tampico las barajó
Veracruz echó el albur,
y Acapulco lo ganó.

(III-7134, *La Sanmarqueña*, s/l)⁹

⁸ *Cancionero folklórico de México*, *op. cit.*, t. I, p. xvi.

⁹ Todas las coplas están tomadas del *Cancionero folklórico de México*, *op. cit.* En adelante solamente se indica entre paréntesis el tomo (en romanos), el número de copla (arábigos) y la canción a la que pertenece o si es una estrofa suelta, así como el lugar de proveniencia.

Ya lo dijo el Santo Papa,
y lo dijo voz en cuello:
“¡Chingue a su madre Jalapa,
sólo Veracruz es bello!”

(III-7170, estrofa suelta, Distrito Federal)¹⁰

Una fórmula muy utilizada es la de iniciar en forma protagónica el verso afirmando enfáticamente “Yo soy...”. Según Magis este *cliché* inicial es una “buena muestra de jactancia”,¹¹ semejante a la de los ejemplos de machismo en otras coplas.

Soy de puro Veracruz,
tierra jarocho y bravía;
no hay hombre como el de aquí,
ni tierra como la mía;
Dios la vino a bendecir,
porque se lo merecía.

(III-7168, *De puro Veracruz*, s/l)

Otro recurso de encomio consiste en declararse amante del lugar, por su belleza, su hechizo, su maravilloso encanto, mismo que privilegia a sus lugareños.

Mi verso yo lo declaro
mi palabra lo relata;
y del puerto de Alvarado,
la ruta de Tlacotalpan;
sólo Veracruz es bello
con su capital Jalapa.

(III-7171, *El Siquisiri*, Veracruz)

Esas Huastecas
yo no sé lo que tendrán:
el que una vez las conoce
regresa y se queda allá.

(III-7173, estribillo de *Las tres Huastecas*, San Luis Potosí,
Hidalgo, Veracruz)

Camino de Santa Rosa,
la sierra de Guanajuato,
ahí no más tras lomita,
se ve Dolores Hidalgo,

¹⁰ Otro ejemplo de variante de esta copla es la siguiente: “Como lo dijo el Papa de Roma / y lo dijo con voz en cuello: ‘¡Viva, señores, Jalisco!, / pero Chapulhuacán es más bello” (III-7178, estrofa suelta, Hidalgo).

¹¹ MAGIS, *op. cit.*, p. 25.

y allí me quedo, paisano:
allí es mi pueblo adorado.

(III-7211, *Camino de Guanajuato*, s/l)

Del cielo cayó un pañuelo
bordado de mil colores;
¡arriba mi Yucatán,
con todo y sus pobladores!

(III-7228, estrofa suelta, Distrito Federal)

¡Qué lindo es León, Guanajuato,
por ser el rey del Bajío!
por eso grito orgulloso:
“Ese terruño es el mío”.

(III-7229, *Mi tierra es León, Guanajuato*, s/l)

• POR DOLOR •

Éste tiene que ver con la separación y el desgarramiento que produce dejar la tierra y lo que en ella se tiene o se disfruta y, en algunos casos, por necesidad de salir de ella en busca de mejor fortuna, como sucede con los que emigran al Norte. La fórmula más común es la de la despedida, con un dolido y emotivo adiós antes de la partida (“ya me voy”, “qué le he de hacer”, “ya me despido”, “ya no lo volveré a ver”, “te juro que no te olvido”, “nunca te podré olvidar”, “te llevo en el corazón”) acompañado de la mención de lo que se deja atrás, que va desde los amores (las muchachas del puerto) hasta los sabores (el mezcal), la música (el mariachi) o el paisaje (el cielo, el sol, las playas).

Sufrir por salir de viaje, por partir, por tomar camino, es parte del ritual de la despedida y asimismo se convierte en motivo asociado a la despedida.

DESPEDIDA

Esto que digo es muy cierto,
nadie lo puede negar;
adiós, mi Tuxpan, Jalisco,
mi Tezatlila y su mezcal.

(III-7065, *Tuxpan, Jalisco*)

Adiós, Tambuco y La Aguada,
Playa Larga y Manzanillo;
adiós, muchachas del puerto,
adiós, plaza del castillo.

(III-7068, estrofa suelta, s/l)

Adiós, mi Guadalajara,
ya me voy, ¡qué le he de hacer!

62 México en las coplas

La alegría de tu mariachi,
mi San Pedro Tlaquepaque,
ya no lo volveré a ver;
Virgencita de Zapopan,
cuídame pa no caer.

(III, 7080, *Virgencita de Zapopan*, s/l)

Adiós, Canelas, Durango
ya me despido de ti;
te juro que no te olvido,
pueblo donde yo nació.

(III-7084, *A Canelas*, s/l)

¡Ay, mi Querétaro lindo!
te llevo en el corazón;
le voy cantando a tu cielo,
tu cielo querido llenito de sol.

(III-7086, *El queretano*, s/l)

¡Ay, ay, Veracruz hermoso!,
nunca te podré olvidar,
Por ser tus playas lejanas
un encanto sin igual.

(III-7097, estribillo de *Qué bello es Veracruz*, Veracruz)

Mañana cuando amanezca
te espero entre los nopales;
allí te diré mi adiós,
que me voy para Nogales,
donde todos los soldados
nos volvemos generales.

(II-2904, *La voltereta*, Guanajuato)

POR NOSTALGIA

Este sentimiento parece ser el más desgarrador, especialmente cuando se está en “tierra ajena”.

Todos se admiran de mí
porque sufro en tierra ajena:
Tehuantepec es mi tierra,
donde se da la azucena.

(III-7122, *La Zandunga*, Oaxaca)

POR RECHAZO

Asimismo, encontramos coplas en las que hay quien se alegra de abandonar el lugar y muestra un violento rechazo por él.

Adiós, Jalapa querida,
de mis calles yo me alejo;
me voy requetejodido,
regreso si soy pendejo.

(III-7432, estrofa suelta, Veracruz, Oaxaca)

El tren va echando demonios
por esas calles de León;
por muchos demonios que eche,
más demonios echo yo.

(III-7435, *La jota del ferrocarril*, Zacatecas)

Adiós, villa de Colima,
donde salí esta mañana;
nada llevo y antes dejo
toda la mera fierrada.

(III-7432, *El colimote*, Jalisco)

• ORGULLO DE SUS VALORES LOCALES •

(SUS HOMBRES Y MUJERES, SU ESPACIO, SU PAISAJE Y SUS BELLEZAS,
SUS RIQUEZAS, SU MÚSICA, SUS FIESTAS, SU COMIDA)

HOMBRES

En este rubro se preferencia la imagen de “macho” y enamorado en las voces masculinas, aunque también aparecen referencias a valores relacionados con su valentía, honradez, etc. Características propias de quienes pertenecen a un lugar determinado.

Yo soy charro de Jalisco,
de esta tierra tapatía,
que despierta con canciones
y se duerme con amor.

(III-7220, *Jalisco nunca pierde*, s/l)

Soy de un pueblo de valor,
como lo es el de Alvarado;
dicen que soy cumplidor,
pero que soy muy pelado:
la culpa no tengo yo
de nacer en Alvarado.

(III-7273, *De puro Veracruz*, s/l)

64 México en las coplas

Soy huasteco, no lo niego,
nací muy cerca del mar;
el orgullo que yo llevo,
que nunca le sé rogar;
me gusta verla pidiendo
remedio para olvidar.

(II-3967, *El gusto I, La leva, s/l*)

MUJERES

En esta categoría no hay lugar que no quiera distinguirse como la cuna de las más bellas, de ahí que resulte que tengamos: “Pa mujeres, Tulancingo” (III-7352, *El hidalguense*, Hidalgo, San Luis Potosí, Veracruz); “[...] la graciosa tapatía” (III-7358, *La chaparrita, s/l*); “[...] muchachas bonitas, rechulas de cara, / así son las hembras de Guadalajara” (III-7361, *¡Ay, Jalisco, no te rajés!*, Distrito Federal); “Huamantla de mis amores, / tierra de hermosas mujeres” (III-7368, *Huamantla*, Tlaxcala); “Bonito Tecalitlán / por sus mujeres hermosas” (III-7372, *Bonito Tacalitlán, s/l*, Jalisco); “[...] a mis costañas bonitas” (III-7373, *Las dos costas de Guerrero*, Oaxaca, Guerrero); “Pinotepa me gustó, / son sensuales sus inditas” (III-7380, *Cacahuatpec I*, Oaxaca; *Ometepec I*, Guerrero); como podemos apreciar en las siguientes coplas:

Para naranjas, Uruapan,
para plátanos, el Plan,
para muchachas bonitas,
el pueblo de Apatzingán.

(III-7351, *La palomita II, estrofa suelta, s/l*)

Voy a cantar un huapango,
por toditos los lugares,
muchachas de Huauchinango,
también las de Villa Juárez,
de esas que están como mango.

(III-7374, *Pahuatlán, s/l*)

Cosamaloapan es la cuna
de las mujeres más bellas,
a donde brilla la luna
y el cielo con las estrellas,
y si me caso con una,
me caso con una de ellas.

(III-7396, *El Siquisirí, Veracruz*)

Si te fueras a la Puebla,
me traerás una poblana;
no te la pido con trenzas,
sino con chongo de lana.

(I-2624, *Las calabazas, s/l*)

Aunque también se dan casos de mujeres malditas, feas, sucias o presumidas, es decir, coplas en las que se mencionan localidades que no pueden presumir de ellas, ni por sus virtudes ni por su belleza. Estos casos casi siempre son cantados por alguien que resultó dolido al sentir el desprecio y que las quiere desprestigiar como parte de una comunidad.

Quien te puso Sanmarqueña
no te supo poner nombre:
vale más te hubiera puesto
“La perdición de los hombres”

(I-26, *La Sanmarqueña*, Guerrero, Oaxaca,
Distrito Federal; *La petenera*, Guerrero, Veracruz,
Oaxaca, Jalisco; estrofa suelta, Oaxaca)

Las chicas de Nacozari
son altas y delgaditas,
pero son más pedigüeñas
que las ánimas benditas.

(III-7450, *La iguana II*, Sonora; *María, María II*,
Oaxaca; estrofa suelta, s/l)

Me gustan las abajeñas
que saben la ley de Dios,
que dejan a su marido
para irse con otros dos.

(III-7455, *Las abajeñas*, Jalisco)

Mujer que quiera a uno solo
y banqueta para dos
no se hallan en Guanajuato
ni por el amor de Dios.

(III-7456, estrofa suelta, s/l)

Yo no quero ser arriero
de las mulas de Chihuahua:
quiero ser atajador
de las que bajan al agua.

(I-2619ter, *Las olas de la laguna*, Jalisco)

LUGARES ASOCIADOS A DIFERENTES VALORES

A su riqueza

Otro tópico común es el de los lugares asociados a lo que producen, y las coplas que los mencionan en sus cantos semejan auténticos pregones que nos transportan a nuestros mercados plenos de coloridas y variadas mercancías:

66 México en las coplas

En Tequisquiapan, canastas,
en Cadereyta, metates,
de San Juan del Río, las reatas.
del Pueblito, jitomates,
de Hércules y La Cañada
los mejores aguacates.

(III-7282, *El queretanito*, s/l)

Para sarapes, Saltillo;
Chihuahua, para soldados;
para mujeres, Jalisco,
para amar, toditos lados.

(II-4357, *La cucaracha*, Distrito Federal)

En Celaya compré el hule,
en Querétaro el sombrero,
en Guanajuato le puse
toquilla de terciopelo.

(III-6483a, *El sombrero ancho*, Jalisco)

O a nuestras variadas tradiciones, gustos y engreimientos,

De Cocula es el mariachi,
de Tecalitlán, los sones,
de San Pedro es su cantar,
de Tequila, su mezcal;
¡ah! los machos de Jalisco,
afamados por entrones:
por eso traen pantalones.

(III-7280, estribillo de *Cocula*, s/l)

A los espacios

El entorno y la recreación del mismo es motivo recurrente en las coplas. Se presume del paisaje propio como de una mujer amada, con placer casi lujurioso en algunos momentos, como si se tratara de un *locus amoenus*:

Pueblecito de Atoyac
¿por qué eres tan engreidor?
Será por los arbolitos
que tienes alrededor.

(III-7270, *La garza*, Oaxaca; *Bonito San Juan del Río*, s/l; *El güerito*, Zacatecas; *La Sanmarqueña*, Oaxaca; estrofa suelta, Oaxaca)

Bonito Tamazunchalé,
con su río tan caudaloso,
sus tardes muy tropicales
y su aguardiente sabroso,
onde siempre hallo el reposo.

(III-7279, *El sombrero*, San Luis Potosí)

Al paisaje y sus bellezas

La Huasteca potosina
tiene flores de a montón,
sierras llenas de neblina
y laderas de ilusión.

(III-7175, *Las tres Huastecas*, San Luis Potosí, Hidalgo,
Veracruz)

Huasteca veracruzana,
que se arrulla con el mar,
que canta con las montañas
y se duerme en su palmar,
que laza toros ladinos,
corriendo por el breñal,
mientras lloran los violines,
huapangueando en el corral.

(III-7176, *Las tres Huastecas*, San Luis Potosí, Hidalgo,
Veracruz)

Ometepec, tierra mía,
mi voz te viene a cantar;
con el alma de costeño
yo te quiero enamorar;
tus palmeras altaneras
te hacen bello y tropical.

(III-7201, *Ometepec II*, Oaxaca, Guerrero)

En Costa Grande se aprecia
sus verdes grandes palmares,
de sus bajíos, platanares,
en sus sierras, cafetales.

(III-7288, *Las dos costas de Guerrero*, Oaxaca, Guerrero)

LA MÚSICA

Finalmente, lo que puede ser más importante en las coplas que el canto mismo es que va acompañado, casi siempre, del baile y de la música. Por ello, vemos que son múltiples las referencias al canto y al baile en las coplas del *Cancionero folklórico de México*, y éstas nos remiten a los

diversos estilos musicales populares propios de cada lugar. Cómo no pensar en sones y huapangos para cantarle a las Huastecas, en jaranas para Yucatán, en chilenas para la Costa Chica, en la tambora para Sinaloa o en las polkas norteñas para los estados fronterizos, y así en cada región del país que se precia de tener su folclor musical propio.

Por toda la Costa Chica
se baila “El toro rabón”
adiós, mi patria querida,
Oaxaca tan bella región.

(III-7063, *El toro rabón*, Oaxaca)

Le han cantado a Veracruz,
a Jalisco y Tamaulipas;
con gusto le canto a Hidalgo,
que tiene cosas bonitas.

(III-7187, *El hidalguense*, San Luis Potosí,
Hidalgo, Veracruz)¹²

Aquí estoy Tenochtitlán,
hoy vengo con muchas ganas,
para ofrecerte jaranas
de mi tierra, Yucatán.

(III-7189, estrofa suelta, Yucatán)

Con gusto voy a cantarles
el falsete de mi tierra:
es mi lindo Tamaulipas,
de donde yo voy a hablarles
y decir cosas bonitas.

(III-7193, *El falsete de mi tierra*, Huasteca)

Le cantaré a Veracruz
un huapango retozón,
allí donde vi la luz
y donde tengo a mi amor,
tierra de la Santa Cruz,
donde la Virgen naciera:
¡qué viva mi Veracruz,
la tierra más bullanguera!

(III-7195, *Canto a Veracruz II*, Veracruz)

¹² Otra versión sería: “Yo le canto a Veracruz / y a mi San Luis Potosí, / a mis paisanos del Norte / y también a los de aquí” (III-7188, *El as de los huapangos*, s/l).

La chilena va a empezar,
cantando yo les diré
que en el rincón de Guerrero
se encuentra mi Ometepec.

(III-7210, *Ometepec I*, Guerrero)

Les cantaré la chilena,
símbolo de Costa Chica,
donde bailan zapateado
las preciosas morenitas.

(III-7349, *Cacahuatpec II*, Oaxaca)

“¡Arriba mi Sinaloa!”
mi pecho se los repite,
cuando oigo que la tambora
se arranca con “El Quelite”.

(III-7325, *¡Arriba Sinaloa!*, s/l)

Asimismo, en algunos lugares se llegan a preciar de tener sus propios compositores o intérpretes.

De Agustín Ramírez fue
su más grande inspiración,
que en Costa Chica cantaran
chilena, bambuco y son.

(III-7329, *Las dos costas de Guerrero*, Oaxaca, Guerrero)

Para que en nosotros piensen,
tienen Chilapa, Acapulco,
Olinalá y Ahualulco
trovadores guerrerenses.

(III-7330, *Ometepec III*, Oaxaca)

FIESTAS

Algo que no puede faltar asociado a lo anterior son, por supuesto, las fiestas. Ya sean éstas en las que se goza o en las que se arriesga y no se teme al destino si se es oriundo de León, Guanajuato.

Bonito Chapulhuacán
y su fiesta tan hermosa,
donde se toca “El caimán”
y de la vida se goza,
zapateando la tal “Rosa”.

(III-7312a, estrofa suelta, Hidalgo)

Bonito León, Guanajuato,
su feria con su jugada;

ahí se apuesta la vida
y se respeta al que gana;
allí, en mi León, Guanajuato,
la vida no vale nada.

(III-7309, *Camino de Guanajuato*, s/l)

COMIDAS

Otro de los orgullos locales es el de la comida, y cada lugar tiene que presumir de sus suculentos manjares y sabores.

Para hablar de las Huastecas
hay que haber nacido allá,
saborear la carne seca
con traguitos de mezcal,
fumar cigarrito de hoja,
prenderlo con pedernal;
aquel que mejor lo moja
más sabroso fumará.

(III-7239, *Las tres Huastecas*, Hidalgo, San Luis Potosí,
Veracruz)

De Veracruz a Alvarado
tengo andada la región;
se come muy buen pescado
es muy sabroso el ostión;
también se come guisado
de jaiba y de camarón.

(III-7294a, *El Siquisiri*, Veracruz; *La Morena*, Veracruz)

Valladolid gran Sací,
Todo lo tuyo es muy bueno:
Tu Xtabentún y el relleno
De Cay-cutz y jabalí.

(III-7298, estrofa suelta, Yucatán)

POR VALORES

Presumir de los valores y el carácter propios de los lugareños nos remite a antiguas tradiciones medievales, propias de la poesía épica y trovadoresca en las que el valor y la honra iban de la mano con la heroicidad y la caballería ante el objeto amado:

En Los Altos es de machos
respetar la valentía,
y su ley son unos ojos
que enamoran al mirar.

(III-7357, *Jalisco nunca pierde*, s/l)

El amor tabasqueño
se entrega siempre
con todo y dueño.

(III-7399, estrofa suelta, Hidalgo)

Perla de la Costa Chica,
quiero ser tu trovador,
para cantarle a tus hembras
que son fieles al amor.

(III-7412, *Ometepec II*, Oaxaca, Guerrero)

Coincido con Yvette Jiménez de Báez en su visión sobre el carácter comunitario de la poesía popular hispánica y el hecho de que “las relaciones entre lo popular y lo regional, nacional o internacional están determinadas por los procesos sociohistóricos que subyacen al proceso cultural”.¹³ Asimismo, en su libro, Carlos Magis demuestra que los tópicos y motivos se repiten y se reflejan de un país a otro. No podemos por ello afirmar que las referencias geográficas presentes en las coplas y canciones del *corpus* del *Cancionero folklórico de México* son originales y privativas de nuestro folclor, pues es evidente que éste comparte con la tradición popular de otras geografías la esencia y el sentir. Lo que lo hace diferente entonces es el nombrar lo nuestro, el acercarlo a nuestros sentimientos y emociones, hacernos coparticipes de los orgullos, pesares y encomios que, de alguna manera, son iguales a los suyos, es decir, compartir con nosotros su cantar y su sentir hacia su localidad, que finalmente es el mismo.

• LO EXTRANJERO •

Es curioso notar que en las coplas que mencionan territorios más allá del nuestro abundan las que se refieren a dos lugares: Estados Unidos; como tierra de exilio por necesidad (Nueva York, Chicago, Texas) y La Habana, especie de paraíso lejano y próximo a la vez. Otros sitios son: Roma, Madrid, Málaga, Portugal, Perú, Brasil,¹⁴ Panamá, y lugares que remiten a lo exótico, tales como: Alejandría, Jericó, Argel,¹⁵ Turquía, Belén, Jerusalén, Jordán. Lugares aparentemente imprecisos e indefinidos para el emisor, porque su nombre no le dice nada afectivamente a quien lo evoca, pero que despierta algo en su imaginario por diferente, distante o exótico.

Vemos cómo los lugares que se cantan en las coplas del *Cancionero folklórico de México* tienen que ver con su necesidad de arraigo, de pertenencia, pero también con el orgullo, el recuerdo, el dolor por haber salido, por haberlo abandonado, por la nostalgia y por los sentimientos que su memoria despiertan. Es decir que las referencias geográficas, así como las hemos revisado en algunos de los ejemplos, pueden ser consideradas como un tópico recurrente

¹³ “...y otra vez lo popular. Poesía popular, identidad regional y comunidad cultural”, en ARMANDO CHAMORRO (ed.), *Sabiduría popular*, El Colegio de Michoacán y Sociedad Interamericana de Folklore y Etnomusicología, México, 1983, p. 471.

¹⁴ “Cuando se muera mi suegra, / que la entierren de perfil, / por si se quiere salir, / que se vaya hasta el Brasil” (IV-9788, *La Sanmarqueña*, Distrito Federal; estrofa suelta, Nuevo León).

¹⁵ “Yo vide un carro en Argel, / guarnecido de oro y pelas, / y también vi dentro de él / que llevan al dios Cupido / preso por una mujer” (II-4869, estrofa suelta, Yucatán, Tabasco).

en un gran número de las coplas y canciones que constituyen el *corpus* del *Cancionero*, no por su presencia repetida sino porque crean “elementos distiguidores” en los textos, elementos que pueden constituir lo pertinente en tanto construyen “la tensión del texto”, de acuerdo a lo que propone Aurelio González:

Elemento fundamental para la concepción del tópico más allá de la retórica será entonces la recurrencia; sin embargo, hay que matizar esta recurrencia pues existe el riesgo de llegar a equiparar, por la presencia repetida, tópico y motivo, lo cual oscurecería un análisis que trate de concebir el texto como un discurso formado por unidades menores con distinto grado de abstracción, de significación y de funciones. Hay que buscar, entonces, al hablar de los tópicos, un elemento distinguidor. Este elemento puede ser la pertinencia de esa unidad menor en la tensión del texto.¹⁶

Por último, como dato curioso, podemos comentar que gracias a las referencias geográficas se crea asimismo una nueva visión y se otorga un mayor peso de los lugares que se mencionan en las coplas y canciones (muchas de ellas llevan, incluso, en sus títulos nombres de lugares). De ahí que observemos que los aludidos con mayor frecuencia son: las regiones de las Huastecas y de la Costa Chica, los estados de Veracruz y Jalisco, y que la canción aparentemente más representativa del todo nacional es *La Sanmarqueña*,¹⁷ ya que en ella se canta a la tierra, al paisaje, al amor, a la música, a los hombres y a las mujeres del entorno. Otro dato peculiar es la ausencia de menciones a lugares en las coplas clasificadas en el *Cancionero* bajo el rubro de: “Religiosas”, “Borracheras”, “Comidas”.

Para finalizar quisiera recordar que Margit Frenk habla en su Prólogo de “[...] nuestro afán de reunir un *corpus* que se extendiera a todo un país[...]”, y lo logró con creces, pues el *Cancionero folklórico de México* cubre con sus coplas y canciones realmente todo el territorio nacional, pero además lo hace cantando su geografía, sus paisajes y sus tradiciones, como hemos visto y disfrutado en este breve recorrido lírico.

¹⁶ Véase AURELIO GONZÁLEZ, “El gallo: tópico caracterizador épico y novelesco del corrido”, en YVETTE JIMÉNEZ DE BÁEZ (ed.), *Varia lingüística y literaria. 50 años del CELL. III Literatura: siglos XIX y XX*, El Colegio de México, México, 1997, p. 151.

¹⁷ “Bonita la Sanmarqueña, / esa del vestido verde; / le voy a mandar una carta, / a ver si me la devuelve” (1-2025, *La Sanmarqueña*, s/l).

“PÁJAROS DE CUENTA”: CARACTERIZACIÓN DE UN PERSONAJE

DONAJÍ CUÉLLAR
Universidad Veracruzana

En los cinco tomos que conforman el *Cancionero folklórico de México*¹ abundan aves de las más variadas especies: chuparrosas, garzas, cenizontes, jilgueros, primavera; pericos, papagayos, cotorras; gallos, águilas, gavilanes, gorriones, etcétera, que forman parte del paisaje, aparecen humanizadas o se emplean como metáforas o símiles del hombre y la mujer. Un estudio amplio sobre este tema podría ser útil para distinguir los tipos humanos y personajes a los que las aves recrean. De este amplio universo, me interesa delinear la caracterización del “pájaro de cuenta”, personaje que ocupa un lugar especial en la imaginación poética tradicional y, por qué no decirlo, actualmente vivo y activo no sólo en México, sino en el mundo entero.

En el habla popular mexicana, la expresión “pájaro de cuenta” suele aplicarse, en sentido amplio, al pícaro o pillo que se distingue por su habilidad para ejecutar todo tipo de actos delictivos; de ahí que “de cuenta” implique que tenga cuentas pendientes, que algo debe. Pero sus fechorías también pueden estar asociadas con las formas en que el pícaro seduce, acosa y perjudica a las mujeres; por ello en el habla popular también es frecuente escuchar, cuando una mujer se relaciona con esta clase de hombre, que anda con un “pájaro de cuenta”. A este tipo de pájaros me interesa analizar, a los que tienen deudas pendientes; pero no precisamente de dinero, sino de amor. Pero antes de ello, revisemos algunos diccionarios.

Luis Fernando Lara proporciona un concepto muy general del “pájaro de cuenta”: “persona en la que no puede confiarse, por haber cometido delitos anteriormente”.² María Moliner ofrece un concepto más matizado, que permite darnos una idea más amplia del potencial y las habilidades del “pájaro de cuenta”; aunque no toca el tipo que ahora nos interesa, se aproxima a él mediante un sinónimo: “Persona que ha cometido algún delito, principalmente robo o estafa, o que es capaz de cometerlos. Por extensión, persona de la que se debe desconfiar. Granuja”.³ Por su parte, Francisco J. Santamaría nos dice que se trata de una expresión figurativa referente al “individuo de malos antecedentes, de quien hay que cuidarse”.⁴

¹ t. I: *Coplas del amor feliz*; t. II: *Coplas del amor desdichado y otras coplas de amor*; t. III: *Coplas que no son de amor*; t. IV: *Coplas varias y varias canciones*; t. V: *Antología, glosario e índices*. Todas las coplas están tomadas de MARGIT FRENK (dir.), *Cancionero folklórico de México*, 5 vols., El Colegio de México, México, 1975-1985. En adelante solamente se indica entre paréntesis el tomo (en romanos), el número de copla (arábigos) y la canción a la que pertenece o si es una estrofa suelta, así como el lugar de proveniencia.

² *Diccionario del español usual en México*, 2ª reimp., El Colegio de México, México, 2002, s.v.

³ *Diccionario de uso del español*, 2ª ed., Gredos, Madrid, 1998, s.v.

⁴ *Diccionario de mejicanismos*, 6ª ed., Porrúa, México, 2000, s.v.

En efecto, el “pájaro de cuenta” del que vamos a tratar no es de fiar y es muy hábil para seducir a las mujeres, pero es todavía mucho más que eso, como muestran las coplas que lo retratan en el *Cancionero folklórico de México*. Entre las aves que lo recrean tenemos aves rapaces como el zopilote, el águila y el gavilán, ladronas como el palomón, voraces como el gorrión, de vistoso y colorido plumaje como la guacamaya, de bello penacho rojo como el cardenal, y tan comunes y corrientes como el gallo, el pollo y el pájaro en general. En este mundo poético, la rapiña característica de águilas, gavilanes y zopilotes suele trasladarse a las demás aves, de tal suerte que todas ellas se apoderan de las hembras valiéndose de su fuerza física y de sus artimañas y aprovechándose de sus descuidos y debilidades, con la finalidad de destruirlas. Estos “pájaros de cuenta” dan voz a las emociones del mujeriego, el enamorado, el ávido sexual y, desde luego, el depredador, entendido en este contexto como el macho que alimenta su ego seduciendo, cazando, poseyendo y destruyendo a las hembras. Pero, como siempre, ésta es sólo una cara de la moneda; nos ocuparemos también de su reverso.

En el corpus revisado, la imaginación poética procede analógicamente: las aves se utilizan como metáforas o símiles de mujeriegos, enamorados, ávidos sexuales y depredadores, a menudo expresadas con clichés como “yo soy”, “yo soy como”, “éste es...”, o “quisiera ser... para”, los cuales expresan, entre otras cosas, la arrogancia del varón que se siente obligado a probar constantemente su hombría. Naturalmente, compositores y ejecutantes perciben semejanzas entre estos tipos de hombre y las aves rapaces y ladronas, así como las que en el habla popular se usan para representar la virilidad, como el gallo. Y, artificioosamente, como ocurre en todo proceso de creación poética, atribuyen a las aves características que no les son propias. De ahí que tengamos, por ejemplo, que los “pájaros de cuenta” puedan ser cardenales y guacamayas, así como zopilotes y gavilanes mujeriegos y enamorados.

La acción paradigmática de los “pájaros de cuenta” es el acoso sexual, el cual puede llevarse a cabo de formas como la cacería, el rapto y la depredación, acto que implica la posesión sexual –instintiva, con violencia o con sentido utilitario–, el desecho de la hembra y su posterior humillación. En otras palabras, el valor constante es el acoso sexual y las formas en que se realiza representan los valores variables. Así, para que un “pájaro de cuenta” sea tal, basta con que realice cualquiera de sus valores variables. Al acoso puede precederle la seducción, acción que prepara el terreno, pues de alguna manera garantiza la atracción de la presa.

La seducción puede realizarse con formas galantes, como el cortejo, el cual suele consistir en “endulzar el oído” de la mujer –aludida como tal o como ave–, elogiando su gracia o belleza, o bien en hacer promesas con formas ingeniosas y pícaras que proponen actividades propias de los amantes y que suelen tener como finalidad el contacto físico, la conquista amorosa y el acto sexual; o con formas que ostentan virilidad. En el primer caso, tenemos respectivamente, la voz del gorrión –ave que también se emplea para caracterizar al enamorado, al ávido sexual y al consejero de amores que recomienda desechar y sustituir al amante por otro nuevo–.

Del enamorado tenemos la siguiente copla:

El gorrión sobre el árbol
le canta a su primavera;
no se cansa de cantar
por todita la ladera:

“¡Qué gusto me había de dar
si esa chica yo tuviera!”

(I-2264, *Áhi viene el agua*, s/l)

Del ávido sexual, una copla jactanciosa de humor vulgar:

Ya el águila real voló
a los campos más estrechos,
y el gorrión le respondió:
“¿De quién serán esos pechos?
Esos me los mamo yo,
aunque pague los derechos.”

(II-5283, *Ya el águila real voló*, s/l; *El huerfanito VI*,
San Luis Potosí)

Del consejero de amores, una copla de evidente galantería:

En la orilla de un arroyo
cantaba una tortolita,
y le respondió el gorrión:
“¿Por qué lloras, mamacita?”
Cuando un amor se muere
con otro nuevo se quita.

(II-4546, estrofa suelta, Oaxaca; *Al pasar por tu ventana*, s/l)

De la guacamaya, también representante del ave de paso hembra, objeto de cortejo, por ejemplo:

Pon cuidado cómo vuela
del árbol la guacamaya,
para que así vueles tú
cuando contigo me vaya.

(I-1281, *La guacamaya*, Veracruz)

Pon cuidado cuando vuela
la guacamaya del nido,
para que así vueles tú
cuando te vayas conmigo.

(I-1282, *La guacamaya*, Veracruz)

Anda, linda guacamaya,
te suplico por favor
y te ruego me acompañes
al cerrito Mirador.

(I-1306, *La guacamaya*, Zacatecas)

76 “pájaros de cuenta”: caracterización de un personaje

Y la del pájaro –ave que también se emplea como metáfora del mujeriego y del pene. Como ejemplos tenemos, respectivamente, mujeriegos que gustan de la variedad y de las mujeres ajenas:

Pájaro, ¡qué bien te ves
en esa jaula que brilla!
Dicen que dichoso no es,
por más que la jaula brilla:
gusto del pájaro es
picar distinta semilla.

(II-4385, *El pájaro cú*, Oaxaca; *La morena II*, s/l)

Soy un triste pajarito,
que por el monte gorjeo,
y aunque soy muy pobrecito,
nada del mundo deseo;
yo gusto de lo bonito,
de lo bueno y de lo feo.

(II-3976, *El pájaro cú*, Veracruz)

Un pajarillo en vergel
le dijo a un azul volando:
“¡Ah, qué bonito es tener
un amor de contrabando,
y sin poderlo ir a ver,
como a mí me está pasando!”

(I-2122, *La azucena*, Hidalgo)

Del pene tenemos tres de humor picaresco:

Preso me llevan a mí,
preso por ningún delito,
por una pitaya verde
que picó mi pajarito.

(II-5402a, *El pijul*, Veracruz, Distrito Federal;
estrofa suelta, Puebla)

En la cárcel de Celaya
estuve preso y sin delito,
por una infeliz pitaya
que picó mi pajarito;
mentiras, ni le hizo nada:
ya tenía su agujerito

(II-5402b, *El venadito*, Distrito Federal, Oaxaca;
El querreque, San Luis Potosí; estrofa suelta, Hidalgo,
Distrito Federal)

Un pajarito voló
al interior de un convento,
y las monjitas gozaban
con el pajarito adentro.

(II-5694, *Úrsula*, Oaxaca; *La Sanmarqueña*, Distrito Federal)

También encontramos al pájaro en coplas que halagan la gracia y belleza femenina y prometen formalidad y recreo:

En las ramas de un caimito
canta un pájaro galán;
áhi le dice un gorrioncito
con anhelo y con afán:
“Mujeres, bailen bonito,
que les está cantando Juan”.

(III-8124, *El Siquisirí*, Oaxaca)

Una guacamaya pinta
le dijo a una verde, verde:
“¡Ay, qué ojitos de señora,
parece que ya se duerme!”

(I-2060, *La guacamaya*, Michoacán; estrofa suelta, s/l)⁵

Soy pájaro que al volar
deja formado su nido;
y te puedo asegurar
que si tú te vas conmigo,
te he de llevar a pasear
a los Estados Unidos.

(I-1310, *El pájaro cú*, Oaxaca)

En el siguiente conjunto de coplas ingeniosas y pícaras, el hablante emplea el cliché “quisiera ser... para”, donde lo que importa es el para qué.

Para pasarse con la mujer:

Quisiera ser guacamaya,
pero de las más azules,

⁵ Otros ejemplos de elogio a la belleza:

Por tu calle voy pasando,
vide un pájaro en su jaula,
que solito se decía:
“Qué rechula es mi calandria”

(I-100, *La calandria III*, Oaxaca)

En estos árboles verdes
se oye un pájaro que trina,
y en sus cantos claro dice:
“¡Qué linda estás, Carolina,
para besar tu boquita
y seguirte hasta la esquina!”

(I-238, estrofa suelta, Puebla)

78 “pájaros de cuenta”: caracterización de un personaje

para pasearme contigo
sábado, domingo y lunes

(I-804a, *La garbosa*, Oaxaca; *Al pasar por tu ventana*, s/l;
La guacamaya, Veracruz; *Las palomitas*, Puebla; *El palomo I*,
Guerrero; *El valiente*, Oaxaca; estrofa suelta, Oaxaca)⁶

Para besarla:

Qué bonito es lo bonito:
¿a quién no le ha de gustar?
quisiera ser pajarito
y para poder volar,
para tronarte un besito
y en tus labios de coral.

(I-787, *El pájaro cú*, Veracruz)⁷

Para verla dormir:

Quisiera ser pajarito
y cantar en tu ventana,
para verte dormida
y acostadita en tu cama.

(I-792, estrofa suelta, Distrito Federal)

⁶ Otros casos de paseo con la guacamaya:

Quisiera ser guacamaya,
pero de las más azules,
para pasearte en Celaya
sábado, domingo y lunes,
cuando conmigo te vayas.

(I-804b, *La guacamaya*, Oaxaca)

Quisiera ser guacamaya,
pero de las amarillas,
para sacarte a pasear
con toda la palomilla,

y el lunes a trabajar
y en la ciudad de Palmilla.

(I-806, *La guacamaya*, Oaxaca)

Quisiera ser guacamaya,
pero de las verdes, verdes,
para sacarte a pasear
sábado, domingo y viernes,
y lunes pa trabajar.

(I-807, *La guacamaya*, Oaxaca)

⁷ Otros ejemplos de besar:

Quisiera ser pajarito
para estar acurrucado,
besarte ese lunarcito,
ése que tienes pintado.

(I-808, *El lunarcito*, Hidalgo)

Soy pájaro vilán
de mi lindo platanal;
un besito te he de dar
en ese pico embustero,
que hasta te has de saborear.

(I-1524, estrofa suelta, Puebla)

Eres mi paloma blanca,
y yo tu pichón azul;
arrima acá tu piquito,
y haremos currucucú.

(I-1549, *El palomo I*, s/l; estribillo de *El pájaro cú*, Veracruz; estrofa suelta, s/l)

Eres mi prenda querida,
y yo tu pichón dorado;
arrímame a tu boquita
y dame un beso chillado.

(I-1550, estribillo de *El pájaro cú*, Veracruz)

Para cobijarse con ella:

Yo soy un gabilancillo
que ando por aquí en el río;
cobíjame con tus alas,
que ya me muero de frío.

(I-1440, *El gabilancillo*, Jalisco)

–Paloma, ¿de dónde vienes?
–Vengo de San Juan del Río.
–Cobíjame con tus alas
que ya me muero de frío.

(I-1441a, *Bonito San Juan del Río*, Durango, Distrito Federal;
estrofa suelta, Distrito Federal)

Para conquistarla con promesas de amor:

Quisiera ser pajarillo
para volar más derecho,
a juntar polvo de azahares
y hacer mi nido en tu pecho.

(I-784, *Quisiera ser pajarillo*, s/l)

Para tener relaciones sexuales:

¡Ay!, pollas de Yatipán,
qué chulas se están poniendo;
quisiera ser gavián
para estármelas comiendo.

(I-2617, *El gavián*, Hidalgo)

En la rama de aquel árbol
cantaba una tortolita;
la arremedó un gorrión:
“¡Ah, qué muchacha bonita!,
quisiera ser tiburón
para tragármela enterita.”

(I-830, estrofa suelta, s/l)

Así, los “pájaros de cuenta” que suelen “endulzar el oído” son la guacamaya, el pájaro y el gavián, ave que también se emplea para representar al mujeriego, al enamorado y al ávido sexual. He aquí tres ejemplos del mujeriego; uno que las prefiere jóvenes y otro cínico:

Yo soy como el gavián
que anda por las nopaleras;

80 “pájaros de cuenta”: caracterización de un personaje

me gustan las jovencitas,
las de quince primaveras.

(I-2568, *El gavián I*, Veracruz)

Yo soy el gavián chiquito,
pido permiso a tu mama;
por cortar un clavelito,
corté una flor de manzana;
si tu amor es paraíso,
aquí te aguardo mañana.

(I-1374, zapateado, Oaxaca)

Del enamorado:

Qué bonito gavián,
no te vaya a enamorar;
qué maldito gavián,
no te lo dejes llegar.

(I-1656, estribillo de *El gavián I*,
Huasteca, Veracruz)

¡Ay, ay, ay!, chinita,
¡qué maldito gavián!
¡Ay, ay, ay!, chinita,
¡no te vaya a enamorar!

(II-3117, *El gavián I*, Veracruz)

Soy el gavián alado,
hoy me hallo en esta región;
no soy poeta declarado,
lo digo sin pretensión;
la del traje combinado
me ha robado el corazón.

(I-2022, *El Siquisirí*, Oaxaca)

Soy un gavián de gusto
en cosas del corazón;
a la polla que le busco
se enferma del corazón
o se amansa con el susto.

(I-2722bis, *El gavián III*, Hidalgo)

Buscando voy lo que quiero
por lagunas y montañas;
si una morena prefiero,

le busco y me doy mis mañas;
soy un gavián cerrero.

(I-2695, *El gavián III*, Hidalgo)

La pasión del enamorado puede llegar al punto de estar dispuesto a morir por el amor de una mujer:

Soy un gavián del norte
con las alas coloradas;
a mí no me asusta el sueño,
ni me hacen las desveladas,
y por la mujer que quiero,
aunque muera a puñaladas.

(I-2699, *Eres alta y delgadita*, Michoacán, Guanajuato;
estrofa suelta, s/l)

Del ávido sexual, una copla de humor vulgar:

Por el camino derecho
viene un gavián volando:
“Señora, no compre huevos,
que aquí los traigo colgando.”

(II-5334a, estrofa suelta, Sonora)⁸

Las formas que ostentan explícitamente la virilidad del macho no son muy frecuentes; tenemos una copla en que interviene el zopilote, ave que en otros casos aparece como mujeriego y enamorado,⁹ y en la que el hablante hiere el ego de la hembra y se jacta de su virilidad empleando el eufemismo “vida”:

⁸ Otra versión:

De lo alto de un espino
salió un gavián chiflado,
y en su chiflido decía:
“Mujeres, no compre[n] huevos,
aquí los traigo colgando.”
(II-2533b, estrofa suelta, Oaxaca)

⁹ Como mujeriego nostálgico:

Yo y todos los zopilotes
andamos a la deriva:
ellos buscan carne muerta
y yo busco carne viva.
¡Ay, Dios! ¿qué tendrán las viejas,
que sin ellas moriría?
¡Ay, viejas, viejitas más!
(I-2559, *El hombre alegre*, s/l)

Como enamorado:

Paloma blanca, ¿qué andas buscando,
qué andas buscando por la barranca?
a un zopilote le estás gustando,
paloma blanca de Ixtapalapa. -
(III-6088, *Paloma de Ixtapalapa*, s/l)

82 “pájaros de cuenta”: caracterización de un personaje

Andas volando por la cañada,
retedichosa y represumida;
si el zopilote se da sus mañas,
sabrás muy pronto lo que es la vida.

(III-6090, *Paloma de Ixtapalapa*, s/l)

Es más frecuente que el hablante, en voz del gavián, ostente su virilidad aludiendo al cortejo de las aves, especialmente a la agitación de las alas del macho cuando encuentra posibles parejas o con el cacaraqueo de las hembras ante la presencia del macho en celo:

Soy un gavián sagaz,
y a mí no me entran las balas;
de que me siento a comer,
hasta me chillan las alas,
mayormente si es mujer
de esas que no han sido malas.

(I-2541b, *Corrido de Guanajuato*, s/l; *La leva*,
San Luis Potosí)¹⁰

Yo soy un gaviñancillo
que ando por aquí volando,
la polla que no me llevo
la dejo cacaraqueando.

(I-2726, *El gaviñancillo*, Jalisco; *La Sanmarqueña*, Guerrero;
El toro I, Nayarit; estrofa suelta, s/l)

Vayamos ahora a las formas en que se realiza el acoso. La cacería se presenta en coplas protagonizadas en su mayoría por el gavián que va volando o descendiendo a la tierra en busca de hembras, a las que se advierte el peligro de su presencia:

Por áhi viene el gavián,
por áhi viene ya volando;
no se lo dejen llegar:
pollitas anda buscando.

(II-4007, *El gavián I*, Veracruz)

Corran, corran a esconderse,
pollitas de la parvada,

¹⁰ Otro ejemplo:

Éste es el gaviñancillo
que no le entran ni las balas;
desde que miro las pollitas
hasta me truenan las alas.

(I-2541a, *El gaviñancillo*, Michoacán)

Soy un gaviñancillo tierno,
que mero empiezo a volar,
y a más de cuatro gallinas
las hago cacaraquear.

(I-2727, *La Sanmarqueña*, Oaxaca)

que el gavián cuando baja
no se levanta sin nada.

(II-4008, estribillo de *El gavián III*, Hidalgo)

Yo soy un gaviñancillo
que ando por aquí volando;
no me asustan pichoncitos,
que palomas ando buscando

(III-6099a, *El gavián III*, Oaxaca)¹¹

No sólo es el gavián el que tiene intenciones amorosas, también el zopilote aparece en las coplas cazando a su presa:

Cuando te miro tender tu vuelo
me estás mirando de amor y celo,
porque ahí anda el zopilote,
cruzando el monte de Los Remedios.

(III-6089, *Paloma de Ixtapalapa*, sl)

En otros casos, la cacería se humaniza y el ave llega hasta el nido de la hembra desprotegida y le manifiesta que la tomará por la fuerza:

En una barranca abajo
anda el gavián perdido
en busca de una paloma,
la paloma está en su nido:
“Anoche dormiste sola,
ahora dormirás conmigo”.

(I-1578, *La leva*, San Luis Potosí)¹²

¹¹ Hay que decir que la cacería de los “pájaros de cuenta” también puede referirse a la caza de la presa para obtener alimento. Sin embargo, en este contexto la alimentación no deja de tener un doble sentido:

En la sierra de Morelia
anda un gavián volando;
palomita, no te asustes:
pichones anda buscando.
(III-6099a, *El gavián III*,
Oaxaca, Veracruz;
El gaviñancillo, Jalisco)

En las torres de Morelia
anda un gavián penando;
palomita, no te asustes:
pichones anda buscando,
para darles de cenar
a los que se andan paseando.
(III-6099b, *El palomo I*, Veracruz, Michoacán)

¹² Otro ejemplo semejante:

Yo soy el gaviñancillo,
que ando por aquí perdido,
a ver si puedo agarrar
a una pollita en el nido.

(I-2661, *El gaviñancillo*, Jalisco; *El gaviñancito*, Veracruz;
El guapo, Veracruz; estrofa suelta, Distrito Federal)

84 “pájaros de cuenta”: caracterización de un personaje

También hay coplas en las que la cacería está implícita en los sitios donde vuela el gavián o en su estado hambriento:

Yo soy un gaviñancillo
que ando entre las peñas;
a ver si puedo agarrar
una güilota habanera.

(IV-Ap. 35, *El gaviñancillo*, Jalisco)¹³

Soy el gaviñán,
busco qué comer,
y si no me dan,
yo lo agarraré.

(I-2700, estribillo de *El gaviñán del Sur*, Hidalgo)

Los protagonistas del rapto suelen ser el gaviñán y el gorrión. La acción puede expresarla el hablante como deseo de llevarse a una hembra:

Este es el gaviñancillo
que anda por aquí volteando,
porque se quiere llevar
a una polla del fandango.

(I-2664, *El gaviñancillo*, Michoacán)¹⁴

Quisiera ser gorriñoncito
y pararme en el naranjo,
para poderme llevar
a esa del vestido blanco.

(I-2243, *El sombrerito*, Colima)¹⁵

¹³ Otros ejemplos:

Yo soy el gaviñancillo,
que ando por la nopalera,
a ver si puedo agarrar
una paloma hechicera.

(I-2662, *El gaviñancillo*, Jalisco)

Yo soy un gaviñancillo
que ando por la nopalera;
a ver si puedo agarrar
el amor de una trigüeña.

(I-2663, *El gaviñancillo*, Jalisco)

¹⁴ Otros ejemplos:

Úrsula, yo soy su gallo
y su gaviñán pollero;
yo me he de llevar la polla,
y aunque le rechine el cuero.

(II-3839, *Úrsula*, Oaxaca)

Como gaviñán me atrevo
a llevarte, palomita;
se me hace que me la llevo,
y a que nadie me la quita,
sólo que me salga un ciego
pidiéndome limosnita.

(I-1293, *La leva*, San Luis Potosí)

¹⁵ Otros ejemplos:

Quisiera ser gorriñoncito
y pararme en la cerquita,
para poderme llevar
a Lupe, la chaparrita

(I-2244, *El sombrerito*, Colima)

Quisiera ser gorriñoncito
y pararme en un pirul,
para poderme llevar
a esa del vestido azul.

(I-2245, *El sombrerito*, Colima)

También puede expresarse de manera directa, como acción pasada o presente:

Miren, ya se va
el gavián del Sur,
y ya se llevó
la paloma azul.

(III-5984, estribillo de *El gavián del Sur*, Hidalgo)¹⁶

Ya se va su gavián,
ya se va para el potrero;
se lleva todas las pollas
que dejó en el gallinero.

(III-5884, *El gavián I*, Veracruz)

El gavián también suele raptar mujeres ajenas, ostentando valor y coraje ante su contrincante:

Yo soy un gaviancillo
que me la vengo a llevar:
avísele a su marido
que me la salga a quitar.

(II-3860, *El gaviancillo*, Jalisco; *El rifletero*, s/l; *El tigre*, Jalisco)

En otras coplas se advierte el tono adolorido del afrentado que se da a la borrachera por la ausencia de la hembra, y en otras el tono pícaro de un hablante que bien puede ser otro gavián, a juzgar por las ofertas que le hace al raptor:

Se llevó mi polla el gavián pollero,
mi pollita que más quiero;
que me sirvan otra copa, cantinero:
sin mi polla yo me muero.

(III-5850, *El gavián pollero*, s/l)¹⁷

¹⁶ Otro ejemplo:

Pobrecita de la polla:
como se vido solita,
se fue para Zapotlán;
se la llevó el gavián,
con su vestido de seda,
vestida de capitán.

(III-5986, estrofa suelta, s/l)

¹⁷ Otros ejemplos de tono adolorido:

Hacia esas tierras voló mi primavera,
con las industrias del pájaro gurrion;
mi primavera trató de abandonarme,
mi primavera se fue y [me] abandonó.

(II-3782, *Las aves*, s/l)

Cada vez que paso y veo
la casa donde vivió,
¿para qué quiero la casa,
si la paloma voló
con un gavián pollero,
que de ella se enamoró?

(II-3784b, estrofa suelta, Oaxaca)

86 “pájaros de cuenta”: caracterización de un personaje

Gavilán, gavilán, gavilán,
Te llevaste mi polla gavilán;
Si tú vuelves mi polla para acá,
Yo te doy todito el gallinero.

(III-6100, *El gavilán pollero*, s/l)

Pasemos ahora a la depredación, empezando por la posesión sexual realizada de manera instintiva. Me refiero a las coplas en que la posesión se expresa con verbos que pertenecen al campo semántico de la alimentación y que en este contexto se asocian directamente con una sexualidad. Digo de manera instintiva porque estamos tratando con un mundo poético en que el hombre se animaliza, así como el ave se humaniza a la hora de cazar. En las coplas que cito a continuación, se emplean los verbos “devorar” y “comer”, acciones expresadas en presente y protagonizadas respectivamente por el gallo, que como ya indicamos, suele representar la virilidad, pero también al enamorado, al mujeriego y al “desflorador”,¹⁸ y el águila real, por lo demás representante del mujeriego y el enamorado:¹⁹

¹⁸ Virilidad:

Yo soy aquel que me hallo
y en cualquier parte del mapa;
todavía me sobra gallo
para llevarme una guapa
y arriba de mi caballo.

(II-4003, *El caballito*, Huasteca,
Hidalgo)

Enamorado bravucón:
Yo soy como el gallo giro,
a nada tengo temor;
soy terror de los valientes
y muy diablo en el amor.

(III-6743, *Éntrale al toro*, s/l)

Enamorado:

Nací en la costa caliente
de ese puerto tropical;
soy alegre y soy valiente;
muy gallo para enamorar.
(III-6741, estribillo de *El alegre
tampiqueño*, s/l)

Soy como el aire que corre,
loco y desesperado;
soy como el gallo giro:
valiente y enamorado.
(II-6742, estrofa suelta, Sonora)

Mujeriego:

Yo soy como gallo en palenque,
yo en cualquier gancho me atoro;
no le aunque que estén casadas:
me gusta salirle al toro.
(II-4000, *El dicharachero*, s/l)

Desflorador:

Florearon mis amapolas
en el mes de abril y mayo;
sólo le temo a un gallo,
porque mis gallinas andan solas.
(II-3984a, estrofa suelta, Hidalgo)

¹⁹ Ejemplos del mujeriego:

Soy águila real del monte,
gavilancillo del viento;
soy amante de las morenas
y también a las que encuentro,
con dinero, no con señas:
amigos, por ahí va el cuento.
(I-2598, estrofa suelta, Oaxaca;
Chiquita te vas criando, Guerrero)

a mí me quieren tres chicas
y a mi compañero cuatro.
(I-2745, copla de lotería, Oaxaca)

Del enamorado:

Eres un águila real,
que en el pico lleva flores,
en las alas azucenas
y en el corazón amores.
(I-99, estribillo de *El águila real*, s/l)

Del mujeriego jactancioso:

Ya el águila real voló
de un jardín de Guanajuato;

Soy águila real,
me subo al nopal,
devoro la víbora
del amor (*sic*).

(II-397I, estribillo de *Pancho Nopales*, s/l)

Si tienes gallo, que grite:
“¡Quiquiriquí, copetonas,
déjense de tantas bolas!
¡Silencio, guapas pelonas!
Ya llegó el gallo mascota
a comerse a las pelonas.”

(II-4009, *El indio*, s/l)

El impulso instintivo de “comerse” a una mujer también puede expresarse como un deseo, como es el caso de la siguiente copla humorística en que el hablante quisiera ser zopilote:

Pobre del zopilotito,
que come carne que empacha:
si yo fuera zopilote,
me comería una muchacha.

(II-505I, *El zopilote I*, Guerrero)

De la posesión sexual con indicios de violencia tenemos una copla protagonizada por la guacamaya, ave que se caracteriza por andar “comiéndose” las frutas,²⁰ y que en este caso rompe su jaula para “comerse” una pitaya:

Yo tenía mi guacamaya
en una jaula de plata,
y la rompió la canalla
con el pico y con la pata:
fue a comerse una pitaya
que reservaba mi tata.

(V-Ant. 48, *La guacamaya*, s/l)

Las coplas en que el macho utiliza sexualmente a la hembra para desecharlas sin el menor miramiento tienen un tono despectivo y jactancioso que apunta claramente a la destrucción:

²⁰ Un atrevido perico
le dijo a una guacamaya:
“Pa comerte la pitaya
tendrás que limpiarte el pico;
tengo una novia en Celaya
y una que vive en Tampico.”

(III-6177, *La guacamaya*, Veracruz)

88 “pájaros de cuenta”: caracterización de un personaje

Soy águila pinta y parda
que en los tunales me siento;
las pico y las picoteo
y las deajo para otro hambriento,
que tenga más necesidad,
que yo ni agravio ni sentimiento.

(II-4039, copla de lotería, Oaxaca)

y son protagonizadas respectivamente por el águila, ave que en otras coplas en voz femenina es mensajera o sanadora de heridas de amor:

Águila que vas volando,
que vas para Nuevo León
le dices a mi negrito
que me mande el corazón.

(Zacatecas)²¹

Águila que vas volando
y en el pico llevas hilo,
dámelo para curar
este corazón herido.

(I-2117, estrofa suelta, s/l)

y por el pollo, denominación que frecuentemente recibe el hombre astuto y sagaz:

Soy pollo, pero macizo,
tengo más plumas que un gallo,
destiendo el ala y las piso,
después, que las parta un rayo.

(II-4042, estrofa suelta, s/l)

De tono despectivo y jactancioso también es esta copla en voz del cardenal que utiliza y desecha a la “flor picada” para buscarse otra, so pretexto de ingratitud:

Soy pájaro cardenal,
que en las montañas anido;
el pico pongo en la flor
y al centro doy un volido,
a buscarme otra mujer
que no sea ingrata conmigo.

(II-3712, estrofa suelta, San Luis Potosí)

²¹ CARLOS H. MAGIS, *La lírica popular contemporánea*, El Colegio de México, México, 1969, p. 146.

Y, a juzgar por la copla siguiente, no importa que haya un contexto amoroso para que estos pájaros picadores de flores las abandonen, lo cual nos lleva a pensar que todo pájaro tiene potencial para ser un “pájaro de cuenta”:

En el jardín del amor (¡ay, Petrona!)
se para un pájaro a ver;
después de picar la flor (¡ay, Petrona!)
no quiso permanecer.

(II-4860, *Petrona*, Oaxaca, Distrito Federal; estrofa suelta
glosada en décimas, s/l)

La acción depredadora de los “pájaros de cuenta” también está presente en coplas de humor ofensivo y vulgar protagonizadas por el palomón y el pájaro; en los siguientes casos, se expresa el estado en que dejan a la mujer o la “fruta”; la primera guarda un estado lamentable y la segunda es reducida a calidad de “sobras”:

¡Qué dices del palomón,
cómo se llevó a Josefa,
y en la esquina del portal
la dejó pelona y vieja!

(II-5706, *El palomo I*, Veracruz)

El pájaro picó la tuna,
y la picó con reflejo;
le contestó el gorrión:
“¡Qué pájaro tan pendejo!,
que se babosea todito
con las sobras que yo dejo”.

(III-6178, estrofa suelta, Oaxaca)

En las coplas que apuntan a un contexto amoroso en decadencia, el abandono y la humillación que le propinan el pájaro, el águila real y el gavilán a la mujer van de la mano y tienen un tono despectivo y soberbio. En el primer caso, el hablante alimenta su ego destruyendo la integridad de la mujer; en el segundo, devaluando el amor que ésta le diera y anunciando que ya tiene a la vista a otra mujer; en el tercero, devaluando el amor de ambos:

Ya el águila real voló
el nopal quedó temblando.
Ya nuestro amor se acabó:
no te andes atravesando;
busca quién te ribetee,
porque te andas deshilachando.

(II-4260, estrofa suelta, Oaxaca)

90 “pájaros de cuenta”: caracterización de un personaje

Ya el águila real voló,
el nopal quedó temblando.
Ya no te quiero, ya no:
no te andes atravesando;
el amor que tú me distes
por cuartilla lo ando dando;
no digas que por desprecios:
por lo bien que ando quedando.

(II-4261, estrofa suelta, Oaxaca)

No creas que estoy llorando,
todo el bien que me tenías,
gavilancito, volar, volar;
ni yo tampoco te tengo,
el amor que te tenía,
gavilancito, volar, volar.

(V-Ant. 46, *El gavilancito*, Veracruz)

En estas coplas, el orgullo y el desprecio llegan a su extremo; para preservar su ego, el varón socava la integridad de la amada, sea humillándola, ostentando nuevos amoríos, o negando el amor de los dos. En el tono despectivo y soberbio con que se dirigen a la amada subyace el despecho y el deseo de revancha. Aquí termina una cara de los “pájaros de cuenta” y empieza su reverso.

El despecho es una de las debilidades de los “pájaros de cuenta”; tampoco resisten que se les pague con la misma moneda: son vulnerables al desprecio y la burla. Pongamos por caso al zopilote herido en su amor propio que, como desquite, busca una hembra mejor, al pájaro colorado que es desechado cual basura y al gavilán despojado y abandonado por chismoso:

Desde que tú me dejaste
y con risas te burlaste
de lo grande de mi amor,
estoy como el zopilote,
que anda armando su mitote
por comerse lo mejor.

(II-4165, *La mula maicera*, s/l)

Soy pajarito colorado,
alita de terciopelo;
y ya que sé que tú no me quieres,
me tiras a tu basurero:
para ti seré basura,
y para otra sería lucero.

(II-4154, estrofa suelta, Puebla)

Contigo tuve riquezas,
ya no lo puedo negar,
pero por tu boca suelta
ya tengo otro en tu lugar:
pobrecito gavián,
mejor échate a volar.

(II-4246, *Gallo-gallina*, s/l)

También hay gavilanes burlados por mujeres fatales, gallos burlados por otro macho y gavilanes que pueden llegarse a “comer” los desechos de otro macho:

Dicen que los gavilanes
nunca pierden una presa
y que muchos caporales
quedan de segunda mesa,
porque hay mujeres fatales
que los cogen de sorpresa.

(II-4361, *El queretano*, s/l)

Un gallito que yo tengo
ganó la pelea y corrió,
porque una de sus gallinas
otro gallo le pisó.
Porque el gallo de mi tierra
es de tanta condición,
que antes muere en la raya
que a él lo hagan correlón.

(III-5757, *El gallerito*, s/l)

Ya con ésta me despido,
ya me voy para La Joya.
Retírate gavián,
que no es para ti la polla:
si acaso, te tocarán
los asientos de la olla.

(II-3951, *El venadito*, Distrito Federal; estrofa suelta, Puebla)

En estos últimos casos, podemos decir que el desprecio, la burla y el sentido utilitario con que los “pájaros de cuenta” tratan a las mujeres se vuelca hacia ellos y hacen que muestre su cara patética, la del farsante o, para decirlo en términos populares, la del “pájaro nalgón”, expresión que se usa para denominar a personas y personajes que ostentan mucho y dan poco, es decir, con quienes hay “mucho ruido y pocas nueces”, que presumen o prometen ser buenos para algo y a la hora de la verdad, no lo son. Para mayor claridad, cito un ejemplo del “pájaro nalgón” que ilustra la ostentación de la avidez sexual del hablante que quisiera ser como el pájaro prieto para tener dos hembras, pero en realidad no tiene con qué mantenerlas:

92 “pájaros de cuenta”: caracterización de un personaje

Soy como el pájaro prieto:
en las ramas me mantengo;
quisiera tener de a dos,
pero, ¿con qué las mantengo?
(I-2769, estrofa suelta, Sonora)

Otro caso semejante:

Quisiera tener la dicha,
la dicha que el gallo tiene,
de tener muchas gallinas,
y a ninguna la mantiene.
(II-5173, *La bamba*, Veracruz)

La farsa que montan los “pájaros de cuenta” comienza con endulzar el oído; los elogios a la gracia y belleza de sus presas están destinados a elevarles el ego; el ingenio y picardía de sus promesas, a crear esperanzas amorosas; continúa con el despliegue ostentoso de virilidad, orientado a la creación de expectativas amoratorias. Así pues, es menester que el farsante, para conseguir sus fines, sea elocuente, buen actor y conocedor de la vanidad y la sensibilidad del sexo opuesto. La farsa parece terminar cuando se han creado falsas expectativas y los “pájaros de cuenta” muestran sus rasgos más característicos: el acoso sexual y la depredación llevados a cabo con formas instintivas y violentas que remiten a conductas patológicas y animalescas (pero no todo es lo que parece). En nuestras coplas abunda la ostentación de la virilidad y la fuerza, la burla, el desprecio, la ofensa, en suma, el poder sobre las hembras, pero a la hora de la verdad, los “pájaros de cuenta” son tan o más vulnerables que sus presas. Su talón de Aquiles es el amor; cuando se rinden a él en raptos conmovedores, su cielo se despuebla de águilas, gavilanes, zopilotes y demás aves rapaces, y se puebla de palomas desaladas y pájaros heridos, en los cuales encuentra sus símiles para obtener el perdón ya no de la codiciada hembra, sino de la amada:

Soy como el árbol caído,
como paloma sin alas;
ahora que me ves vencido,
con pisotearme ¿qué ganas?
(I-3304, *Árbol caído*, s/l)

Vengo como el pájaro herido,
sangrando del corazón,
vengo a tus pies, mi chatita,
a implorarte perdón.
(I-545, estrofa suelta, Sonora)

Las fechorías y cuentas pendientes de estos pájaros pueden tener como merecido la reclusión en la cárcel de amor, donde experimentan el cielo y el infierno, según reclamen la presencia o lamenten la ausencia de la amada:

Águila es mi pensamiento (¡ay, Llorona!),
gavilán es mi memoria;
estar sin ti es mi tormento,
estar contigo es mi gloria.
(I-458, *La Llorona*, Oaxaca)

Llegamos así a la caracterización del “pájaro de cuenta”: personaje ambivalente en el que conviven, conflictivamente, la misoginia y la dependencia hacia el género femenino, por lo general mujeriego y enamorado, despectivo y soberbio, que en su papel de seductor atrae a las mujeres con formas galantes, ingeniosas, pícaras, prometedoras o burdas para tomarlas por la fuerza, con la finalidad de utilizarlas sexualmente y destruirlas física y moralmente, en su faceta depredadora. Es vulnerable a la burla, al desprecio y al abandono, proclive a la súplica y a padecer penas de amor cuando se muestra como amante rendido y patético. La ambivalencia, claro está, reside en el conflicto, en el movimiento oscilatorio entre la atracción y el desprecio y entre éste y aquél, cuyo trazo es el del círculo vicioso que constituye el ambiente natural de este personaje que se resiste a desenmascararse, pues su fuerte es el histrionismo y la simulación, como muestran sus diferentes facetas. La ambivalencia radica también en los escenarios que el montaje de la farsa crea: uno destructivo y otro patético. Destrucción y patetismo son las realidades que ponen en evidencia el nudo del amplio y complejo tema del machismo, entendido como deformación de la conducta que consiste en el inmaduro alarde y el ejercicio indiscriminado de las potencias biológicas y físicas, el orgullo del sexo que impulsa al varón a probar constantemente su hombría, la misoginia como actitud de supremacía del hombre sobre la mujer y la dependencia hacia ella como manifestación de su patología.

La destrucción y el patetismo ponen al desnudo al macho que busca aquello de lo que carece: amor. En cuanto lo toca no resiste la permanencia porque intuye que el amor lo volverá maleable y vulnerable, aunque decir que lo toca es un eufemismo irreverente en un mundo poético en el que posee los cuerpos en actos instintivos y violentos que no van más allá de la satisfacción instantánea de necesidades primarias. Posee los cuerpos en un acto de extrema soberbia porque no puede experimentar amor, porque le sirven de placebo y los destruye para preservar incólume su ego, que sin embargo se derrumba en cuanto empiezan los lamentos, la necesidad del perdón y del reconocimiento de un amor que está muy lejos de ser saludable. La misoginia se origina en sus carencias; de ahí que busque y destruya a las mujeres y que a éstas las vea como objetos que le atraen y le repelen alternativamente.

Espero que estas líneas ayuden a comprender algunas de las actitudes y el trasfondo psicológico de este personaje, único en el *Cancionero folklórico* de México, y que invite a iniciar la clasificación del nutrido catálogo de aves que Margit Frenk proporciona en su *Charla de pájaros o Las aves en la poesía folklórica mexicana*.²²

²² Discurso de ingreso a la Academia Mexicana de la Lengua, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1993.

COPLAS DE MALHECHORES: *LA CARAMBADA*

ENRIQUE FLORES

Universidad Nacional Autónoma de México

En los archivos del folclor criminal la lírica ocupa un lugar que sólo puede ser equívoco. Las antiguas baladas de bandidos –confundidas en sus orígenes con los poemas épicos– y, en el ámbito peninsular, los romances de bandoleros y contrabandistas tan populares en las impresas catalanas y andaluzas de los siglos XVII, XVIII y XIX, representarían precisamente lo contrario de una expresión lírica, dado su carácter predominantemente épico o narrativo. Sin embargo, el llamado corrido “mexicano” –que no lo es, pues la presencia del género en los países hispanoamericanos y la península es amplia e incuestionable– era definido así en una de las primeras obras de Vicente T. Mendoza, que lo declaraba heredero del “romance español”: “En esencia [...] es un género lírico, narrativo principalmente”.¹

Si hablamos de géneros en el ámbito de la poesía popular, hay que renunciar a las definiciones puramente formales. Hay que hablar de registros y tonalidades: entonaciones del habla que emergen de experiencias lingüísticas muy claras. Por ejemplo, la jactancia de los *jaques*, *guapos* y *valientes* de los pliegos de cordel –que, a pesar de identificarse con las sociedades criminales, evoluciona hacia el “sentimentalismo”, como apunta Caro Baroja.² Pero hay que hablar, asimismo, de *formas de vida*, porque la poesía popular no existe en un mundo abstracto: tiene una existencia real y, en el caso de los bandidos, como en el de los revolucionarios, la forma de vida desborda al género y tiene que ver, por ejemplo, con *La Adelita*, canción revolucionaria por excelencia, o con *Mulher rendeira*, canción bandolera que Lampião y sus *cangaçeiros* convirtieron en himno festivo y subversivo, dedicado a la amante devenida personaje mitológico: la famosa María Bonita. Como los *plateados* morelenses, los *cangaçeiros* se adornaban y se vestían al estilo más bárbaramente aristocrático, y cantaban en sus fiestas “coplas de malhechores”:

Olê, mulher rendeira!
Olê, mulher renda!
Tu me ensinas a fazê renda
que eu te ensino a namorá!³

¹ VICENTE T. MENDOZA, *El romance español y el corrido mexicano*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1939, p. 118.

² JULIO CARO BAROJA, *Ensayo sobre la literatura de cordel*, Istmo, Madrid, 1990, p. 260.

³ ISABEL RODRÍGUEZ GARCÍA, “La figura del bandolero en la literatura popular brasileña”, *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 38 (1983), p. 189.

Más todavía: sería tan inexacto pensar que lírica y épica carecen de lazos interiores como escindir completamente las formas de vida criminales de las no criminales. Cualquiera aficionado a los corridos de traficantes puede atestiguar cómo la gente no los escucha como dicen que la gente del pueblo escuchaba los poemas épicos: va, sobre todo, a bailar, aunque *de paso* le guste escuchar estos relatos. Esta gente no forma parte de la “sociedad criminal”. En las fiestas de Lampiño se bailaba la misma música que bailaban los *sertanejos*, igual que en la capilla de Malverde –bandido legendario y santo de los narcotraficantes, venerado en Culiacán– se entonan corridos y canciones al son de las populares tamboras sinaloenses.

El cuarto volumen del *Cancionero folklórico de México* incluye una pequeña sección: “Coplas de malhechores y presos”, que, a su vez, incluye un apartado aún más pequeño, titulado: “Fuerte de los bandoleros”. Allí es posible encontrar, como entrada, cinco coplas de un corrido tradicional del Bajío, recogidas en Guanajuato o Querétaro: las cinco coplas (reordenadas) del corrido de *La Carambada*.

La “Carambada” es un personaje histórico. En un libro que habla de los bandidos y los rurales mexicanos de los siglos XIX y XX, Paul Vanderwood la recuerda como corresponde:

La década de 1857 a 1867, de continua agitación en México, produjo todo tipo de bandoleros, desde los combatientes de gran envergadura [...] hasta cierto número de pequeñas gavillas y de solitarios como La Carambada, quien vestida de hombre la emprendía con los que pasaban por los alrededores de Querétaro. Después de robar a su víctima, esgrimía la pistola en una mano y se descubría un pecho con la otra. “¡Mira quién te despojó!”, gritaba con entusiasmo.⁴

También habla de ella Higinio Vázquez Santa Ana en una edición de sus *Canciones, cantares y corridos mexicanos*, recordando, como veremos, una antigua leyenda queretana:

Entre esta mala gente se hizo notable en los estados de Guanajuato y Querétaro una mujer de alma atravesada, varonil, intrépida, a la cual se dio el apodo de La Carambada. Ella asaltaba frecuentemente las diligencias que venían del interior a la ciudad de México. Tenía su cuadrilla perfectamente organizada.⁵

La visión del folclorista es claramente romántica. Habla de Los Plateados y de los bandidos de Río Frío como de facinerosos “célebres por sus fechorías”, de encrucijadas, de puentes y bosquesillos, visiones macabras y grupos de emboscados que, pistola en mano y arrojando una “fatídica frase: *Azorrillense*”,⁶ detienen a los caminantes, “sin distinción de sexo”, robando y dejando “en cueros vivos” a los viajeros, si no les daban muerte.⁷

A finales del siglo XIX, el cronista Valentín F. Frías incluía, en sus *Leyendas y tradiciones queretanas*, un relato sobre La Carambada. “¿Quién no ha oído mentar alguna vez a La Caram-

⁴ PAUL J. VANDERWOOD, *Desorden y progreso. Bandidos, policías y desarrollo mexicano*, trad. de Félix Blanco, Siglo XXI, México, 1986, p. 25.

⁵ HIGINIO VÁZQUEZ SANTA ANA, *Historia de la canción mexicana. Canciones, cantares y corridos*, Talleres Gráficos de la Nación, México, 1931, t. III, p. 33.

⁶ *Azorrillar*: “Poner a uno bocabajo, en cuatro pies. Era práctica de los bandoleros y asaltantes de caminos, que obligaban a los pasajeros de diligencias a adoptar tal postura incómoda, para que no vieran el saqueo” (FRANCISCO J. SANTAMARÍA, *Diccionario de mejicanismos*, Porrúa, México, 1983).

⁷ *Ibid.*, p. 33.

bada?” se preguntaba al comienzo de esa crónica.⁸ Y citaba, a modo de epígrafe, unos versos muy poco tradicionales de Vicente Riva Palacio y Juan de Dios Peza:

Y contestan, repetidos,
por la llanura desierta,
desde la rústica puerta,
de los perros los ladridos.

La resonancia rulfiana es evidente. Pero el autor se ajusta al estilo de la *nota roja*:

Leonarda (que así se llamaba nuestra Carambada) fue originaria de un pueblito de indios, cercano a esta ciudad, llamado La Punta, y cuyos vecinos, dicho sea de paso, siempre han tenido fama de ser discípulos de Caco.

De muy corta edad quedó huérfana y su manutención quedó a cargo de sus hermanas.

Muy temprano se entregó a la crápula y los vicios, y por ende no era extraño verla en sus excursiones nocturnas en compañía de los cacos, sacándose los caballos o bueyes de los ranchos vecinos.⁹

La Carambada, en la reconstrucción del cronista, era más repulsiva que seductora:

Leonarda era chaparra, demasiado trigueña, de ancha cara, con una cicatriz en el carrillo izquierdo, de pelo negro y ojos vivarachos, gorda y de levantado pecho [...]. Era además muy atenta y de fino trato siempre que tenía ocasión de tratar con gente decente [...]; pero en tratándose de gente de su jaez, era lo más rastrero que encontrarse pudiera en la hez del pueblo.¹⁰

Como otras transgresoras, La Carambada se hace famosa como una *fuera de la ley*:

Leonarda también fue presa e inmediatamente allí mismo se le aplicó la ley fuga, quedando tirada revolcándose en su sangre [...].

Si la noticia de la captura y muerte de Leonarda fue de gran sensación en la ciudad, lo fue más que después de tener cinco balazos en la caja del cuerpo, se haya confesado y arreglado con Dios antes de expirar.¹¹

Una nota final refrenda ese extraño vínculo que asocia, en el mundo hispánico, al santo con el bandolero. La Carambada muere, en efecto, arrepentida y de manera ejemplar: “Los creyentes opinamos que la devoción que desde muy niña tuvo a la Santísima Virgen la libró de la impenitencia final”,¹² comenta el cronista en una nota que da fin a su relato.

Existe una novela, *La Carambada*, escrita por Joel Verdeja Soussa, y fechada en la ciudad de Tepic, en 1940. El horizonte en que se inscribe es el de la historia del Bajío, una tradición que yuxtapone varios estratos de la memoria histórica: un pasado remoto de lucha por la independencia, un presente ficcional de resistencia conservadora contra la hegemonía liberal juaris-

⁸ *Leyendas y tradiciones queretanas*, Plaza y Valdés, México, 1989, p. 47.

⁹ *Ibid.*, p. 48.

¹⁰ *Idem.*

¹¹ *Ibid.*, p. 50.

¹² *Idem.*

ta y otro presente narrativo atrapado en un pasado todavía reciente: la rebelión cristera. El misterio central de la novela, revelado por la bandolera en su confesión ante un obispo, es el legendario asesinato del presidente Benito Juárez a manos de La Carambada:

Es un deber mío como novelista el advertir a los lectores que lo que la protagonista refiere en su confesión al obispo (que es un hecho real) no es más que una serie de anécdotas cuya autenticidad nadie ha puesto en duda y que el pueblo queretano sabe que gravitan alrededor de La Carambada, pero que nadie se había atrevido a enlazar por razón quizá de la apatía del alma mexicana (*La Carambada*, p. 22).¹³

“El pueblo dio en llamarla con el despectivo nombre de Carambada”, dice Verdeja Soussa, aunque se sabía que su nombre verdadero era Leonarda: “una muchacha del rancho de La Punta” que un viejo de Arroyozarco vio nacer en San Juan del Río el día de la Virgen del Carmen (*La Carambada*, 4). A falta de una historia no escrita, quedan el rumor, el folletín, la leyenda:

—Mi nombre es Oliveria del Pozo. Mi madre fue pariente muy cercana del emperador Iturbide y mi padre hijo bastardo del conde de Moncada y de una india huachichile originaria del Pozo del Carmen; de ahí el origen de su apellido.

“Yo nací en la hacienda de El Batán el año de 1842. Mi padre murió el año de 1846 combatiendo con los americanos en el ataque de Tenerife, y mi madre fue horriblemente vejada por el federalista Mariano Salas, que, en connivencia con el voraz Gómez Farías, la despojaron de la mayoría de sus bienes.

“Mi madre se trasladó a París tan pronto pasó la invasión americana, y así pude ser internada con las monjas del *Sacre Coeur*. Dos años más tarde y muerta ya mi madre, conocí al padre Montes de Oca, que hoy es obispo de Tamaulipas y pariente también mío, por cuyo medio supo Maximiliano mi parentesco con Iturbide, siendo por ello nombrada dama de compañía de la emperatriz, juntamente con las condensas de Kollonitz y de Zychi (*La Carambada*, pp. 16-17).

Como en las novelas de folletín tan populares durante el Imperio, Oliveria del Pozo se transforma en mujer vengadora por motivos pasionales. Una escena de la novela describe a Oliveria acostada en su cama, viendo acercarse al emperador austriaco y simulando seguir dormida: “Por el demasiado calor que aún hacía estaba yo con ropa muy ligera y solamente con una sábana cubría mi cuerpo. Sus intenciones deben haber sido perversas [...]. Se sentó en la cama cautelosamente, levantó la sábana y debe haberme estado contemplando” (*La Carambada*, p. 22). Otra escena vuelve a exhibirla en situación de violación, cuando, en vísperas de su partida, Maximiliano entra al cuarto de baño de Oliveria, y ella no lo rechaza “por vanidad de que viese mis perfecciones”, dejándolo “que me tocase y me besase y que se arrodillase extático delante de mí” (*La Carambada*, p. 25). La Carambada se perfila como un personaje mitológico modelado en la novela de folletín y en la leyenda tradicional, sin eliminar su ambivalencia erótica y épica.

La copla tradicional y el corrido le cantan a la mujer valiente, que aprende a tirar al blanco con pistola y con carabina, que hace primores con la silla vaquera, que se viste como los hombres con falda de montar, chaquetín de cuero, sombrero cordobés, parque y machete oaxaqueño. En un ranchito del Bajío, La Carambada aprende “a jinetear y a tirar manganas, florear

¹³ JOEL VERDEJA SOUSSA, *La Carambada. Realidad mexicana*, Cimatario, Querétaro, 1981, p. 22. Todas las citas están tomadas de esta edición, en adelante solamente se indicará entre paréntesis el título y número de página.

y colear”, vuelta un “señor charro” que se aparece en los salones aristocráticos (*La Carambada*, p. 51). Pero *La Carambada* no es sólo una mujer valiente: es la mujer parricida que aparece en los pliegos de cordel. Un pasaje crucial pone en escena cómo Oliveria asesina a su ex-amante:

—¿Conque tú eres la famosa Carambada?

Yo, cogiéndome de la cintura, con los brazos en jarra y alzando los hombros, le dije:

—Sí, ¿ya me conociste? Mátame si eres hombre.

—Pues toma por descarada.

El fogueazo de su pistola y el rápido movimiento que hice para escurrir el bulto fueron simultáneos; la bala pasó no muy lejos de mi cabeza. Comprendí que estaba decidido y que no debía perder tiempo. Saqué la mía y le partí el corazón (*La Carambada*, p. 53).

Lo político y lo pasional se confunden en la historia de *La Carambada*, nombrada *coronela* más tarde por los adherentes al Plan de La Noria (*La Carambada*, p. 66). A diferencia de Lampião y sus *cangaçeiros*, sin embargo, la fraternidad de los bandoleros no deja entrar a las mujeres: “Todos vivíamos en el campamento como hermanos. En el rancho de Papátaro muchos de ellos tenían sus mujeres y queridas, pues yo nunca permití que viniesen al campamento por temor de una sorpresa” (*La Carambada*, p. 56). Disfrazada de hombre y capturado Chucho Montes, jefe de la partida guerrillera, *La Carambada* organiza un baile y permite a todos beber a discreción:

Al llegar a Saldarriaga tuve que darle valor a mi gente e hice que se organizara un baile, permitiéndole que tomara el aguardiente que a bien tuviese. Yo me permití bailar con alguno de mis compadres, pero no probé un solo trago de licor. Para evitar una sorpresa coloqué centinelas en puestos avanzados y seguros y ordené que los caballos permanecieran ensillados (*La Carambada*, p. 54).

El baile estrecha los vínculos entre los bandoleros y asocia la música, el canto y la ebriedad en un ritual catártico que acaba convirtiéndose en fuente del poder de la bandida:

Ya casi en la madrugada bailé con un jalisciense el jarabe tapatío. Hombres y mujeres se abrieron en rueda palmoreando al unísono; cuando terminamos, todos me aplaudieron y comenzaron a gritar: “¡Viva *La Carambada!*” El compadre Atilano me levantó sobre sus hombros y todos me rodearon aclamándome [...]

—Amigos míos, el gobierno al arrebatarnos a nuestro jefe Macedonio nos ha causado un irreparable mal; pero con las mismas que repican doblan, así es la vida; siempre ha sabido pagar una carambada con otra Carambada. ¿Queréis que sea vuestro jefe?

—¡Sííí! ¡Sííí! ¡Qué viva nuestra Carambada! ¡Vivaaa! (*La Carambada*, pp. 54-55).

Más adelante, el propio “compadre Atilano” les ofrece otro baile a los bandoleros:

Las muchachas de La Punta, Santa Teresa y Papátaro tuvieron la gentileza de alegrar nuestro fandango. Pancho Silva, alias El Arpero, fue el encargado de amenizar aquella fiestecita. “Las margaritas” y “Los queleles” eran las piezas que estaban de moda y Pancho el Arpero las tocaba con mucho sentimiento. Esa noche, el Guaco Echeberre se puso una papalina de Dios padre y señor mío; a Atilano también se le subieron los *chíngueres* a la cabeza (*La Carambada*, p. 80).

Este Pancho el Arpero, a quien La Carambada dice haber conocido durante el sitio de Querétaro, “lo mismo improvisaba versos que tonadas para sus corridos (tragedias, como él decía)” (*La Carambada*, p. 81). Y es él quien compone en el campamento la “Tragedia de La Carambada”:

A cantarte vengo, amigo,
la tragedia singular
de un gobierno que ha nacido
sin el voto popular.

*Por si no sabes
lo que valen las mujeres,
oye, si quieres,
esta canción y sabrás.*

La indolencia masculina,
patriotera ineficaz,
insensata al servilismo
se doblega por la paz.

*Mas, por desgracia
del tirano, las mujeres
ya sus quehaceres
dejan por ir a pelear.*

A la bella Carambada
vi en la sierra del Pinar
con un ciento de valientes
contra el déspota luchar [...].

*Pese a los hombres,
hoy bendigo a las mujeres,
porque, ¿qué quieres?,
ellas no ceden jamás.*

Ya con esta me despido,
porque el fin presiento ya
del tirano que ha burlado
la aspiración nacional.

*Mas, si en su muerte
intervienen las mujeres,
una, si quieres,
tiempo después lo sabrás.*

(*La Carambada*, pp. 81-82. Las cursivas son mías.)

De ese mismo “compadre Atilano”, decían algunos que tenía “pacto con el diablo”:

Yo que lo he apreciado con todo el afecto de una hija y que conozco muchos de sus secretos, puedo asegurar que nunca estuvo en contacto con el Príncipe de las Tinieblas, aunque sí estuvo encompadrado con muchos de esos *yerberos* que invocan al vaquero Marcial y que no son otra cosa que unos impostores en cuanto al vulgo le hacen creer que son brujos (*La Carambada*, pp. 77-78).

“Atilano”, apunta el autor, “supo aprovechar para bien de nuestra causa muchos de estos misteriosos tóxicos”, emparentados con la farmacopea indígena (*La Carambada*, p. 78). Que es de donde deriva la leyenda de la planta diabólica empleada por La Carambada para asesinar al tirano:

La veintiunilla, señorita [le cuentan a La Carambada en San Juan del Río], es una planta borrajinosa a la que algunas personas llaman *chamal*, y que crece como al descuido entre el zacate, por lo que el ganado con frecuencia la engulle, sobre todo cuando está tierna, juntamente con el pasto. A los animales *enchamalados* se les reblandece la espina dorsal y su muerte es cuestión de algunos días. La flor de la planta es un medicamento maravilloso para la angina de pecho, pero si la persona toma el bebedizo sin padecer tal enfermedad, entiendo que contrae dicho mal, pues la esternalgia que le produce es algo terrible, causándole la muerte a los veintiún días de haber ingerido la maldita hierba [...]. Hoy son rarísimos los casos de envenenamiento con veintiunilla. En Nopala del estado de Hidalgo, lugar por donde ustedes tienen que pasar, es donde aún queda una vieja que se mantiene de hacer esta clase de maleficio (*La Carambada*, p. 89).

En Nopala, efectivamente, luego de “barrer” a La Carambada “con unas ramas de shontá” y de sahumarla soplando a través de un bracerillo con goma de pirul, dejando “muy atrás a la sibi-la de Cumas” (*La Carambada*, p. 91), “la vieja de los bebistrajos” se prepara a preparar el tóxico:

En un jarrito nuevo puso unas hojas de una planta que me pareció cardosanto, un puñado de flores amarillas y rojas, una semilla que me pareció haba de san Ignacio y una cruz de *cereus grandiflorus*; agregó un dedal de agua, tapó el jarro con un recorte de penca de nopal que ajustó muy bien a la boca del cacharro, introdujo en dicho tapón un carricillo curvo y en esa forma tan rudimentaria improvisó un alambique para destilar la medicina. Luego arrimó a la lumbre tres *tenamaxtles* sobre los que sentó el jarro y puso dentro de una olla con agua una botellita para recibir el concentrado. Entre tanto se hacía la destilación se puso a rezar los treinta y tres credos. Luego puso en aquel extracto cuatro gotas de sanguaza de escorpión en honor de los cuatro evangelios, la cerró perfectamente bien y me la puso en el seno. Acto continuo me cubrió con una capa negra y me volvió a dar sahumeros de pirul en tanto que recitaba en voz alta la oración de la sombra del señor san Pedro, para que nadie fuera a descubrir mis designios (*La Carambada*, p. 93).

Designios que no son otros más que el magnicidio de Benito Juárez, en el curso de “un ágape rociado con magníficos vinos franceses”, en agasajo del poeta Guillermo Prieto:

Tócame la fortuna de haberme sentado a la derecha del Presidente de la República, a quien procuré atender con galantería, no sin depositar furtivamente en su copa el fatal dedalillo que debería conducirlo al sepulcro. Me pareció que ninguno de los comensales me vio vaciar el tóxico en la

copa del Presidente; todos platicaban regocijadamente, mientras saboreaban los exquisitos platos confeccionados por el excelente cocinero francés (*La Carambada*, pp. 100-101).

Es, pues, el mítico magnicidio de Juárez el que le abre a La Carambada el acceso a una realidad mitológica expresada, como vimos, en la leyenda y el folletín, pero también en la poesía popular y el espacio geográfico mismo en que tuvieron lugar sus exacciones. En la sierra de Querétaro, por ejemplo, hay una Cueva de la Carambada que es posible explorar si se acude con equipo especializado. O el propio lugar de la muerte de la bandolera, invocado por el cronista al comienzo, en un diálogo fulgurante: “Una de las comadres le gritó: ‘¿Qué pasó por ahí, don Pancho?’ ‘Que mataron a La Carambada’. ‘¿Por dónde fue?’ Ya dándoles la espalda, respondió el noticiero: ‘En la garita de Celaya’” (*La Carambada*, p. 6). Y que lo lleva a exclamar al final, recordando la escena transcurrida en julio de 1876, cuando un guardia rural la mató y la trajeron moribunda a Querétaro, atravesada en un burro y escoltada por sesenta rurales: “¡Ojalá que la nación llegue un día a levantar un monumento [...] en la garita de Celaya!”

A este propósito recuerdo que en mis mocedades vi en dicho lugar un nicho de cal y canto en el que estaba una estampa de la virgen del Pueblito, colocada seguramente por la devoción del pueblo. Quitando una gran cantidad de piedras del montón que casi cubría el retablo, vine a descubrir el siguiente epitafio: “Aquí cayó La Carambada. Caminante, ruega por ella” (*La Carambada*, p. 153).¹⁴

Como en el caso de otros bandoleros, es la muerte en un patíbulo —o colgada de un árbol— la que le agrega un aura mitológica a la memoria de La Carambada. Pero la bandida queretana se beneficia doblemente de la sacralidad del sacrificio: una vez falsamente, como astucia y desafío, y otra vez de manera auténtica, como penitencia y redención. Andando en cierta ocasión el camino de San Juan del Río, la bandida encuentra una muchacha herida de un balazo en la cabeza. Acto seguido, la desnuda y se pone su ropa, volviéndola a vestir con su traje de bandolero. Se opera, así, un segundo travestismo que le permitirá —a través de la seducción erótica y como hembra terrible— mutilar y asesinar al gobernador de Querétaro:

¹⁴ Quizá ningún bandido mexicano haya alcanzado la fama de Heraclio Bernal, El Rayo de Sinaloa. Algunos indicios sugieren que incluso una figura como la de Jesús Malverde se inspira en el rebelde sinaloense (ENRIQUE FLORES, “Malverde: exvotos, plegarias y corridos”, en *Parole et musique. Mémoires*, Université de Picardie Jules Verne, Amiens, en prensa, pp. 4-5). Sin embargo, en la novela de Joel Verdeja Soussa su fama mitológica es deudora de La Carambada, con quien cruza correspondencia hallándose preso y condenado a muerte en la cárcel de Mazatlán (*La Carambada*, pp. 72-76). La Carambada incita al bandolero a escapar y a rebelarse contra el gobierno y le envía para ello el mapa o plano de un “entierro”, o lo que es lo mismo, de un tesoro enterrado que por su curiosidad vale la pena transcribir: “En el nombre del Padre, del Hijo y del Espíritu Santo, a ti, quien quiera que seas, pero a condición de que dediques algo en obras de redención, te nombro heredero y dueño de las cien cargas de oro que los reverendos padres jesuitas de las Californias y de la Sonora, al ser suprimida la orden y ser obligados a venir a la metrópoli para ser enjuiciados, dejaron enterradas a no mucha distancia del Real de Barreteros o de Úrsula, que también así se llama. El camino que debes seguir es del Coyonqui a La Pila, allí siguiendo por donde el sol sale has de subir el Cerro del Copale para bajar a la Quebrada de las Amapas, donde corriente arriba encontrarás una gran piedra con un mono cincelado, el que te indicará la subida a una pequeña sabana donde estuvo nuestro campamento. Ten por seguro que no te será dificultoso encontrar lo que te endono; los cadáveres que encuentres que sean sepultados en lugar sagrado, la Virgen de Ocoroni y sus joyas devuélvelas a su santuario. Lo demás es tuyo, pero has participantes a los pobres. Rancho de Guanajuatito, mes de julio de MDCCCLXXIX. Antonio Trañada, S.J.” (*La Carambada*, pp. 75-76). Un dato más del universo tradicional en que se gesta la vida de La Carambada, que agrega: “Yo no sé si usted cree en los entierros, pero yo que he sacado ya dos, uno en Salitrera y otro en Querétaro en la huerta de Capulines, no tengo por qué poner su existencia en duda” (*La Carambada*, p. 76).

Me quería comer a besos [...]. Cuando quise, ya me [...] estaba desabrochando [el vestido], y yo misma hice por ayudarlo. Luego me levantó en sus brazos y me llevó a la recámara y me acostó en su cama. Yo fingí desmayarme de emoción, dejando que me besara a sus anchas. Luego se dirigió a cerrar las ventanas, y mientras se desnudaba le di un golpe en la cabeza con una estatuilla de bronce que estaba sobre una consola. Cayó al suelo privado de todo conocimiento y de tal circunstancia me aproveché para llevar a cabo la mutilación del villano (*La Carambada*, p. 132).

El hallazgo de la falsa bandida dará lugar, por su parte, a un falso ajusticiamiento:

Yo misma, al llegar a San Juan del Río, solté la especie de que La Carambada había sucumbido en el combate sostenido con las tropas del gobierno en la Hacienda de la Llave y que estaba tirada en el camino. Ese mismo día exhibieron las autoridades en la Calle Real los despojos de La Carambada, juntamente con los de su caballo y las armas que le habían recogido. Más tarde, en el Puente de San Juan, se balanceaba, suspendido de un fresno, el cadáver de la supuesta Carambada, por orden del ciudadano gobernador (*La Carambada*, p. 127).

Pero esta intriga macabra le permitirá asimismo gozar del poder de los *aparecidos*:

Cuando empezó a despejarse del ambiente la enorme nube de polvo que se levantó, la operación estaba terminada. Mientras [el Charro] Mireles [...] ataba a los conductores de la diligencia, yo tuve la ocurrencia de desabrocharme la camisa para descubrir mis senos y decirles a los rurales: “Miren, babosos, quién los ha robado” [...]. ¡La Carambada estaba otra vez en pie de guerra! (*La Carambada*, pp. 139-140).

En cuanto a su segundo sacrificio, basta decir que Oliveria, como sucede con otros bandoleros, se convierte virtualmente en santa en virtud de sus crímenes y de su castigo, en un universo simbólico construido en torno de la cruz como árbol del ajusticiamiento —no es casual que la última frase del libro comience diciendo: “Lo que aún subsiste es el simbólico y maravilloso árbol de las cruces...” (153)— y, más precisamente aún, de la figura de Dimas el Ladrón, crucificado junto a Jesucristo y que el calendario religioso no cesará de asociar a las fiestas de los “santos bandoleros”.¹⁵ Al borde de la muerte, La Carambada les pide ayuda a las monjas para arrodillarse y escuchar de boca del obispo “palabras muy semejantes a las que el Buen Ladrón oyó de los labios de Cristo en los momentos de su agonía” (*La Carambada*, p. 145). En el momento del morir, La Carambada escenifica en su cuerpo la lucha del Diablo y la Cruz:

Una muy tenue fosforescencia hacía que se destacase en medio de la obscuridad la silueta de un crucifijo y de una mujer que, zollipante, se abrazaba del Santo Madero, gemía arrodillada y en actitud de confiado ruego. Unas figurillas chuscas [...] se alejaban como acosadas por algún invisible enemigo [...]. Una voz de timbre metálico pero dulcísimo dejóse oír desde lo alto de la Cruz:

—“Mujer, ya que nadie te ha condenado, yo tampoco te condeno (*La Carambada*, p. 148).

¹⁵ Véase mi trabajo sobre Malverde y los “santos bandoleros”, del Barroco calderoniano a los “gauchos milagrosos” estudiados por FÉLIX COLUCCIO, “Los gauchos milagrosos”, *Devociones populares argentinas y americanas*, 3ª ed., Corregidor, Buenos Aires, 2001, pp. 91-134. La Carambada sería un ejemplo de “santa bandolera”.

La muerte de La Carambada atestigua, así, unos cultos que hemos preferido olvidar:

Generalmente los campesinos se encomiendan a las almas de los ladrones que mueren ajusticiados, porque tienen la superstición de que, como Dimas, al final también se roban el cielo, y porque creen que cuando se pierde alguna cosa nadie mejor que los que fueron ladrones pueden indicarles dónde está lo que se les ha perdido, y aun afirman con mucha seriedad que los santos no saben nada de eso. Y esta devoción que tienen a las dichas almas la hacen consistir en colocar piedras en el lugar donde murieron, llegando a veces a formar verdaderos cerros, que son tanto más grandes cuanto mayor es el número de sus devotos. En menos de dos meses, ya había una gran cantidad de piedras en el lugar en que murió el Cucho Montes. Allí se le hizo el monumento.

Desgraciadamente aquel busto [como el de Malverde] llegó a ser un ídolo a quien los indios tributaban adoración. Lo llevaban a la iglesia y le mandaban decir vigiliat y responsos y misas cantadas. Alguien, en cierta ocasión, tuvo la ocurrencia de quitar el Santo Cristo del altar y de poner en su lugar el mencionado busto, que casi desde un principio había sido substraído del nicho en que se encontraba, y al que los indígenas, al son de campanitas y con velas encendidas, llevaban de casa en casa para que, por su visita y mediación, el cielo les concediese los favores que necesitaban. Verlo el cura en el altar y hacerlo mil pedazos al azotarlo contra las baldosas del presbiterio fue todo uno. Los indios se precipitaron a recoger los fragmentos y se alejaron de la iglesia gritándole al cura todos los insultos que pueden decirse en otomí (*La Carambada*, p. 57).¹⁶

* * *

La Carambada es como La Chingada. Involucra un horizonte histórico y mitológico. Es el *carambazo* del que habla Santamaría, que define: “Golpe: lo mismo que *cabronazo*”, que a su vez significa “golpe fuerte y, por extensión, tiro, balazo, golpe de bala”. También podría decirse *chingadazo*: “Golpe brusco o brutal y, si se quiere”, dice Santamaría, “desalmado”.

Pero la red de asociaciones que la persiguen es complicada. En Centroamérica, una *carambada* es una “cosa de poco valor”, en sentido despectivo —una *mugre*, como diríamos en México—, una “tontería” dicha o hecha que delata a un *carambas*, o sea, a un jovenzuelo de esos que, como dice la Academia, “sabe tocar la guitarra muy bien”, o quizá la *caramba*, ese instrumento musical campesino¹⁷ o ese ritmo afroamericano (Richard) tan sonoro, tal vez, como su nombre. Sólo Mejía Prieto define la palabra *carambada*: “Pifa, acción reprochable. Con la partícula *qué* forma una exclamación de sorpresa y disgusto: ¡Qué carambada!”¹⁸

¹⁶ La novela de Joel Verdeja Soussa es un testimonio excepcional de la proliferación de cultos a los bandidos en México, más allá del caso de Jesús Malverde. Cuando escribí mi trabajo a propósito del llamado “santo de los narcotraficantes” y descubrí el fenómeno de los “gauchos milagrosos”, sobre todo en la provincia guaraníca de Corrientes, no sabía que un fenómeno semejante se produjo en nuestro país. Las huellas de esos cultos fueron borradas probablemente tras las guerras religiosas y el triunfo de los liberales del siglo XIX, que rechazaban por igual los cultos idolátricos indígenas y las supersticiones católicas de los bandidos monárquicos conservadores. Muchos de esos “gauchos alzados” pertenecieron a las facciones “bárbaras” (no liberales) de las guerras civiles argentinas del mismo siglo. Los árboles, las cruces y los montículos de piedra sobre el cadáver de los bandoleros son símbolos que comparten los gauchos argentinos, Malverde y los socios de La Carambada.

¹⁷ RENAUD RICHARD, *Diccionario de hispanoamericanismos*, Cátedra, Madrid, 1997.

¹⁸ Véase JORGE MEJÍA PRIETO, *Así habla el mexicano. Diccionario básico de mexicanismos*, Panorama, México, 1984.

La Carambada pertenece, es cierto, al universo de la violencia y la negación. Sin alma, aunque cristiana y animosa, sin valor aunque valerosa, brusca y brutal, aunque mujer, se expresa a tiros como los vaqueros de los *westerns* o las serranas medievales, encarnando, simultáneamente, al colono y al conquistador, a la dama europea y a la ranchera mestiza.

Carambada viene de *caramba*, y Corominas advertía ya cómo *carajo*, un “vocablo común a los tres romances hispánicos” –“de origen incierto”, aunque quizás “expresivo”–, es el origen de las “infinitas deformaciones eufemísticas que sufre el vocablo en su empleo como exclamación” (*barajo, cajo, carafé, carape, carucha, careste, caramba*). *Carajo*, que según Spitzer viene del latín *characulus*, “palito”, significa “miembro viril”;¹⁹ se usa “para suplir el nombre de un hombre que no se quiere mencionar para desvalorizarlo”.²⁰ Origina otras expresiones (*al carajo, del carajo, irse al carajo, mandar al carajo, no importar un carajo, qué carajo, un carajo*) y se habla de un *carajo* o *carambas* como de un “individuo perverso, malintencionado, malévolo”: “¡Cuídate de él [...], es muy carajo!”²¹

Carajo. El miembro viril del hombre [...]. Interjección o exclamación de múltiple colorido folklórico, tan indohispana como española, por más que el diccionario no le abra sus puertas. Atenuada por lo común o eufemizada en *caramba, caracho, caray, carraspirina* y muchas otras formas disimuladas. De los autores colombianos que la consignan, la han detestado y hablado mal de ella desde el gran Cuervo, y Sundhaim, hasta Tascón [...]. En cambio, [Félix] Restrepo le ha escrito un canto, y muy merecido. Helo aquí...²²

Copio el “canto” del filólogo a la palabra *carajo*, exiliada entonces de la Academia:

¿Sabes, lector amigo, que nuestra pudorosa Academia no ha permitido que en su diccionario figure esta “sublime interjección”, la más expresiva de toda nuestra lengua? Para muchos será sorpresa saberlo. ¿Y cuáles han sido las causas para que así se la desprecie? Porque es palabra vulgar, dicen unos. ¡Desgraciado del idioma que sólo tuviera vocablos para expresarse los pisaverdes o las damas!

Otros (según Restrepo) dicen que tiene un “sentido vago” y le toca a la Academia precisar: a veces indica alegría; otras, admiración o sorpresa; casi siempre enojo o enfado. Designa al “hombre torpe o apocado”: “Es un *carajo*”. Y al que nos importuna, le decimos: “Váyase usted al *carajo*”. “Entre la gente culta”, continúa Restrepo, “se disimula un poco la palabrota diciendo *caray* o *caramba, carachas* o *caracho* (aceptadas las dos primeras por la Academia), bien que las dos últimas no dejan por eso de tener su viso de vulgaridad”. Así,

la docta y remilgada Academia ha dejado cerradas las puertas de su Diccionario a la más expresiva palabra de nuestra lengua. Pero con la venia académica o sin ella vivirá la interjección cuanto viva

¹⁹ Véase JOAN COROMINAS, *Diccionario crítico-etimológico de la lengua castellana*, Gredos, Madrid, 1954.

²⁰ *Diccionario de la lengua española*, 22ª ed., Real Academia Española, Madrid, 2001.

²¹ “El Carajo” es uno de los protagonistas de *El apando*, la novela que José Revueltas escribió en la cárcel de Lecumberri: “A *El Carajo* precisamente le faltaba el ojo derecho [...], por eso lo apodaban *El Carajo*, ya que valía un reverendo carajo para todo, no servía para un carajo, con su ojo tuerto, la pierna tullida y los temblores con que se arrastraba de aquí para allá, sin dignidad, famoso en toda la Preventiva por la costumbre que tenía de cortarse las venas cada vez que estaba en el *apando*” (JOSÉ REVUELTAS, *El apando*, ERA, México, 1969, p. 15).

²² SANTAMARÍA, *op. cit.*

el idioma castellano, que bien pudiera tener sólo este vocablo para ser ya excesivamente rico. Ponédme un hombre sobre la tierra que con distintas entonaciones sepa sólo decir *carajo*, y nada más habrá menester, pues que se sabe ya todo un idioma.²³

Caramba es, por último, una “moña que llevaban las mujeres sobre la cofia, a fines del siglo xviii”,²⁴ y ello por alusión a María Antonia Fernández, famosa “tonadillera” o “artista de cantado” española conocida como La Caramba. Nacida en Motril el año de 1751 y muerta en Madrid el 10 de junio de 1787, La Caramba “se adueñó del público, más por su belleza extraordinaria y desenvoltura excesiva en la escena que por su arte”, de acuerdo con la entrada que le brinda una vieja enciclopedia. Se especializó en tonadillas y sainetes. “El teatro en que actuaba resultó insuficiente para contener al público que acudía a admirarla”. Una curiosa estampa de la Biblioteca Nacional ofrece un retrato seductor de La Caramba:

Una tragedia amorosa, según alguno de sus biógrafos, o, según otros, las exhortaciones de un virtuoso fraile al que oyó predicar casualmente una tarde, a fines del verano de 1786, en que [...] una tormenta la hizo refugiarse en la iglesia de los Capuchinos, motivó su conversión. A partir de entonces se despojó de sus galas y atavíos y, vistiendo sólo sayales y cilicios, llevó en adelante vida de mortificación y penitencia, para morir al cabo de un año.²⁵

* * *

La primera vez que Higinio Vázquez Santa Ana publicó el corrido de La Carambada, en sus *Canciones, cantares y corridos mexicanos*, de 1926, con letra y guión musical, no señaló su procedencia y se limitó a anotar que venía de Querétaro, por los años de 1870. Se trata de la misma versión transcrita en otra obra impresa en 1931, la *Historia de la canción mexicana*:

La Carambada ya viene,
la Carambada ya va;
¡válgame san Apapucio,
nos va a llevar la... tostada!

La Carambada fue airada
a pelear a todo vuelo,
y, pecherona y bragada,
los dejó mirando el cielo.

La Carambada decía:
—Soy el terror de esta zona;
ya no tiembles, vida mía,
yo te pondré tu corona.

²³ *Apud* SANTAMARÍA, *op. cit.*

²⁴ *Diccionario de la lengua española, op. cit.*

²⁵ Véase *Enciclopedia universal ilustrada europeo-americana*, Espasa-Calpe, Madrid, 1974, s.v. “Vallejo y Fernández, María Antonia”.

Con sus pistolas al cinto,
con su puñal afilado,
la valiente Carambada
atacó hasta la Acordada.

Carambada valerosa,
mujer de gran bizarría,
el Bajío repetirá
tus hazañas a porfía.

(*Corrido de La Carambada*)²⁶

Años después, en 1953, Vázquez Santa Ana volvía a incluir a La Carambada y a su corrido en *Fiestas y costumbres mexicanas*, con una sola variante que no se puede atribuir a la tradición oral; si en la primera copla se escuchaba, en 1926: “nos va a llevar la... tostada” (con puntos suspensivos antes de la palabra *tostada*), en 1953 ya se escuchaba con claridad:

La Carambada ya viene,
la Carambada ya va;
¡válgame san Apapucio,
nos va a llevar la fregada!

(*Corrido de La carambada*)²⁷

Un párrafo de Vázquez Santa Ana ilustra el ambiente tradicional del que provienen muchos de los cantos que recoge en sus obras. Habla de “rapsodas” o trovadores que vagan “por los caminos, por los mesones, por los villorrios, por las ferias, por las verbenas de los santos patronos”, con sus instrumentos musicales. Algunos cantan por el gusto de hacerlo y porque así son bien considerados en los pueblos; otros buscan la forma de “vivir entonando canciones”. “No es raro”, decía Vázquez Santa Ana, “encontrar entre los troveros a muchos que el infortunio ha abatido cruelmente y que, faltos del sentido de la vista, se consagran a la música en cuerpo y alma”.²⁸ El Bajío –vasta llanura de la altiplanicie mexicana que se extiende principalmente en el territorio de Guanajuato, aunque alcanza a Querétaro– posee su “tonalidad inconfundible”, de aire lento y frase amplia, “a la italiana”.²⁹

Juan Diego Razo, autor de una colección inédita de *Corridos históricos del Bajío* y de un artículo titulado: “Las mujeres de mi general: corridos de la Costa Chica y del Bajío”, reproduce la versión recogida por Vázquez Santa Ana, pero no incluye otras versiones de la tradición oral, lo que significa, tal vez, que no las ha encontrado.³⁰ Y sin embargo, La Carambada posee muchos rasgos tradicionales, los suficientes para justificar la inclusión de las cinco coplas que lo componen en el *Cancionero folklórico de México*, curiosamente, en un orden distinto al de la versión copiada. La última copla del corrido aparece al principio:

²⁶ VÁZQUEZ SANTA ANA, *op. cit.*, t. III, pp. 33-34.

²⁷ HIGINIO VÁZQUEZ SANTA ANA, *Fiestas y costumbres mexicanas*, Botas, México, 1953, t. II, p. 96.

²⁸ VÁZQUEZ SANTA ANA, *op. cit.*, t. III, p. 35.

²⁹ *Ibid.*, p. 26.

³⁰ JUAN DIEGO RAZO, “Las mujeres de mi general: corridos de la Costa Chica y del Bajío”, *Revista de Literaturas populares*, II-2 (2002), pp. 91-93.

Carambada valerosa,
 mujer de gran bizzaría,
 el Bajío repetirá
 tus hazañas a porfía.

(IV-9547, *La Carambada*, s/l)³¹

Aparte de la alusión al Bajío, tierra insurgente y rebelde del siglo XIX al XX y desde la Independencia a la Guerra Cristera, la copla recrea un arquetipo del romancero popular y específicamente de los *romances de ciego*: el de la mujer valiente, arquetipo que es posible rastrear desde las *serranillas* medievales hasta el corrido de Camelia la Tejana. “Valerosa”, “bizarra” en el sentido que le daba la antigua palabra italiana *bizzarra*: “fogosa”, “iracunda”, “furiosa”, derivada a su vez de *bizza*: “ira instantánea”, “rabieta”, La Carambada responde ya en esta copla a esa pasión que gobierna, según Julio Caro Baroja, el universo de la literatura de cordel: la *hybris*, la violencia, el agravio, la afrenta cometida por alguien con el solo fin de sobresalir, causándole vergüenza o deshonra a otro.³² Y esa pasión va a desdoblarse en el *tono* empecinado del canto: “el Bajío repetirá / tus hazañas a porfía”.

La segunda copla reproducida en el *Cancionero* corresponde a la penúltima estrofa de la versión de Vázquez Santa Ana. Y si la otra caracterizaba al personaje como una figura mítica, ésta la retrata usando fórmulas tradicionales de los corridos de valientes y bandidos:

Con sus pistolas al cinto,
 con su puñal afilado,
 la valiente Carambada
 atacó hasta la Acordada.

(IV-9548, *La Carambada*, s/l)

Como lo muestra Aurelio González en un estudio titulado: “El caballo y la pistola: motivos del corrido”, el tópico de la pistola es uno de los elementos caracterizadores “tanto del héroe épico como del valiente o el bandolero social, o del machismo desbordado”. “La estructura formulística integrada en la tradición acepta variantes”, señala el especialista, y añade varios ejemplos: “con la pistola en la mano”, “cuando con pistola en mano”, “todos con pistola en mano”, “con su pistola en la mano”.³³ De hecho, este último verso, muy común en los corridos tradicionales, le da título al libro de Américo Paredes sobre Gregorio Cortez, el rebelde fronterizo: *With his pistol in his hand: A border ballad and its hero*.³⁴ Los versos de un corrido, en efecto, lo caracterizan así: “Decía Gregorio Cortez, / con su pistola en la mano”, mientras la estrofa de La Carambada –esa mujer valiente, con

³¹ Todas las coplas están tomadas de MARGIT FRENK (dir.), *Cancionero folklórico de México*, 5 vols., El Colegio de México, México, 1975-1985. En adelante solamente se indica entre paréntesis el tomo (en romanos), el número de copla (arábigos) y la canción a la que pertenece o si es una estrofa suelta, así como el lugar de proveniencia.

³² ARISTÓTELES, *Retórica*, ed. y trad. de Quintín Racionero, Gredos, Madrid, 1990, 1378a.

³³ AURELIO GONZÁLEZ, “El caballo y la pistola: motivos en el corrido”, *Revista de Literaturas Populares* I-1 (2001), p. 108.

³⁴ AMÉRICO PAREDES, *Con su pistola en la mano: un corrido fronterizo y su héroe*, trad. de Claudia Álvarez Larrauri y Antonio Félix, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 1985.

rasgos de “machismo desbordado” – la retrata así: “Con sus pistolas al cinto, / con su puñal afilado”.

En cuanto a la Acordada, hay que volver a la obra de Paul Vanderwood, en la que aparecía La Carambada “vestida de hombre”, con “la pistola en la mano”, y descubriéndose un pecho al tiempo que les gritaba a sus víctimas: “–¡Mira quién te despojó!”.³⁵ El libro se titula *Desorden y progreso. Bandidos, policías y desarrollo mexicano*, y cuenta la historia de los “rurales”. Esta institución gozó de un prestigio casi mítico durante el Porfiriato y, por lo menos en la imaginación de la gente, se remontaba al legendario y temido Tribunal de la Acordada, especie de Santa Hermandad establecida en México el año de 1710, con el fin de perseguir, juzgar y ejecutar sumariamente a los salteadores de caminos.³⁶ Dice Vanderwood que la realidad de los *rurales* pocas veces le hizo justicia a su imagen mítica, sin que ello aminorara el terror y la admiración que inspiraban en el pueblo.³⁷ Así, no extraña escuchar que, en épocas recientes, todavía se llamara *Acordadas* a estas guardias rurales encargadas de aprehender a los bandidos,³⁸ ni que, para exaltar más aún el valor de La Carambada, se cantara: “la valiente Carambada / atacó hasta la Acordada”.

El mismo tono machista y valentón, mezclado a un lenguaje familiar, se aprecia en la tercera copla reproducida en el *Cancionero*, que en la versión de Vázquez Santa Ana era la segunda. “Airada”, dominada por la ira –en una nueva alusión a la *hybris* popularizada–, La Carambada se arroja a pelear “a todo vuelo”: rauda, arriesgada, con ligereza; “pechero-na y bragada”, es decir –con una expresión familiar que ha caído en desuso y que recuerda, en cierto modo, la escena pintada por Vanderwood–: animosa, generosa, “buenaza”, y más allá de “valiente, arriesgada, resuelta” (Santamaría), con muchos “calzones”, de muchas *bragas*:

La Carambada fue airada
a pelear a todo vuelo,
y, pechero-na y bragada,
los dejó mirando el cielo.

(IV-9548, *La carambada*, s/l)

El último verso no carece, por cierto, de ironía. “Volver los ojos al cielo” era, para *Autoridades*, al margen de su sentido literal, “recurrir a Dios, pidiendo a su divina magestad favor y socorro en algún peligro o necesidad”. La Carambada, guerrillera católica que lucha contra los tiranos descreídos, alcanza irónicamente la redención de sus víctimas al ponerlas en “peligro o necesidad” –como las “damas andantes” y “mujeres valientes” de las *jácaras* compuestas por sor Juana–,³⁹ o más crudamente al matarlas: “los dejó mirando el cielo”. La penúltima copla sigue bordando, sutilmente, sobre el mismo asunto:

³⁵ VANDERWOOD, *op. cit.*, p. 25.

³⁶ Véase COLIN MACLACHLAN, *La justicia criminal del siglo XVIII en México. Un estudio sobre el Tribunal de la Acordada*, SepSetentas, México, 1976.

³⁷ VANDERWOOD, *op. cit.*, 140-141.

³⁸ Véase SANTAMARÍA, *op. cit.*

³⁹ ENRIQUE FLORES, “La Musa de la hampa. Jácaras de sor Juana”, *Literatura Mexicana*, II-1 (1991), pp. 10, 15.

La Carambada decía:
 “Soy el terror de esta zona;
 ya no tiembles, vida mía,
 yo te pondré tu corona”.

(IV-9550, *La carambada*, s/l)

Miedo, temblor y muerte van perfilándose como los atributos terribles, fantásticos, de La Carambada. Poniendo en su boca —a la manera tradicional— estas palabras ambiguas, duras y amables, difíciles de pronunciar, la copla hace surgir un terror abstracto que articula el amor y la muerte. Hay episodios del folletín de Verdeja Soussa que parecen inspirados en esta copla; ¿o hay un fondo común de leyenda, un pánico antiguo, novelado en él y cifrado en ella? Es como si aquí volviera de un pasado oculto la mirada del amante asesinado por la bandolera, la corona imperial de ese otro amante asesinado —fusilado por los liberales en el Cerro de las Campanas—, Maximiliano, transformadas en un doble círculo de hojas y flores, corona fúnebre, haciéndole cantar: “—Ya no tiembles, vida mía / yo te pondré tu corona”.

La última copla de *La Carambada* recogida en el *Cancionero folklórico de México* abre el corrido en la versión de Higinio Vázquez Santa Ana. Lo que encontramos en el *Cancionero* es, entonces, aunque no se diga, una nueva versión del corrido construida por los recopiladores, versión, es preciso decirlo, notable por sus rasgos de estilo y por su estructura dramática. Alterando radicalmente el orden de las estrofas del corrido original, la versión del *Cancionero* (que se presenta fragmentada en coplas y no como un corrido) comienza con una copla que encarna el arquetipo de la bandolera y le da una patria y una región; sigue con otra copla que retrata, valiéndose de motivos tradicionales y elementos histórico-mitológicos, a la heroína rebelde; continúa con una copla que alude, como anticipaba la anterior, en forma elíptica e irónica, a una acción criminal; llega a su clímax expresando en otra copla la *hybris* trágica, amorosa y mortal, de La Carambada, y concluye articulando ritmos y exclamaciones como *despedida*:

La Carambada ya viene,
 la Carambada ya va;
 ¡válgame san Apapucio,
 nos va a llevar la tostada!

(IV-9550, *La carambada*, s/l)

Una estructura paralelística articula los dos primeros versos de la copla. Oímos una alternancia: “ya viene”, “ya va”, y una repetición: “la Carambada”, “la Carambada”. Viene, luego, el ritmo que acentúa a las *á* en la asonancia y resonancia de los versos —sin desechar las resonancias surgidas de la copla anterior: *soy, ya, yo, ya, ya*, con una alternancia rítmica: *viene, va*. Y después ese “¡Válgame san Apapucio!” —advocación de un santo apócrifo que, aunque carezca de hagiografía, pertenece a la mitología de la lengua hablada—: expresiones como “san Apapucio bendito”, “rezarle a san Apapucio”, “bailar las jotas de san Apapucio” o “san Apapucio nos coja confesados”. San Apapucio: nuestro “santo patrón del Prepucio”.

Al final está La Carambada. Las notas del *Cancionero* hablan, como lo mencioné, de una extraña variante en las versiones (o en la única versión) que, hace un siglo, recogió en

el Bajío, Higinio Vázquez Santa Ana. En la primera se decía: “nos va a llevar la tostada”, y en la segunda se hacía una corrección: “nos va a llevar la fregada”. En una nota al pie, los editores del *Cancionero* aclaraban: “*Tostada* es eufemismo por *chingada*”. Y anotaban otra cosa más importante todavía: “Dada la rima en *á*, se pronunciaría, humorísticamente, *tostá, chingá, fregá*”. De manera que el corrido acaba diciendo así: “¡Válgame san Apapucio, nos va a llevar la chingá!”.⁴⁰ Dicho de otra manera más osada: “Nos va a llevar La Carambada”.

⁴⁰ Sobre la palabra *chingada*, véanse las consideraciones de OCTAVIO PAZ, “Los hijos de la Malinche”, en *El peregrino en su patria. Historia y política de México*, 2ª ed., Fondo de Cultura Económica, México, 1989.

RETRATOS QUE VAN Y VIENEN

RAÚL EDUARDO GONZÁLEZ

Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo

El aniversario en el 2005 del *Cancionero folklórico de México* es, sin duda, una fecha significativa, entre otras cosas porque, en un singular juego de espejos, hace treinta años que llegó a la letra impresa una obra, más que nada, llena de voces, deudora directa o indirecta de la voz y la memoria: esta maravillosa colección, que ciertamente nos ha permitido formar “una idea global de [la] poesía [folclórica mexicana] y también conocer a fondo sus características”,¹ nos pone día a día ante la necesidad de estudiarla críticamente, y nos urge a darle el uso que Margit Frenk y sus colaboradores plantearon para ella, pues si bien el primer tomo de la obra apareció hace seis lustros, fue desde 1959 que arrancó el trabajo de recopilación y organización. Los materiales provienen de colecciones de todo tipo, grabaciones de campo y fonogramas comerciales que datan, en su mayoría, de mediados del siglo pasado; algunos se remontan hasta la lejana década de los años veinte, y traen en sus cubiertas a dos precursores de este tipo de trabajos, Higinio Vázquez Santana y Rubén M. Campos, cuyas monumentales recopilaciones, hoy tan poco frecuentadas, nos hablan de un México viejo, de un folclor olvidado, y han tomado la forma de curiosidades bibliográficas; por esto, tanto como por ser un corpus exhaustivo y bien organizado de innegable valor, me parece que el trabajo con el *Cancionero* es urgente, no porque se trate de una obra en riesgo de obsolescencia, sino porque acaso pronto tendremos que referirnos a sus materiales desde una perspectiva histórica, dado que la creación en el terreno de la lírica popular sigue su curso, amén de que en los años recientes se ha ido estudiando la música y la poesía populares de regiones poco contempladas en la colección que nos ha hecho reunirnos.

Aún hasta nuestros días la copla tradicional aparece con frecuencia como la expresión de un campo en el cual el tiempo se ha detenido, la repetición de esquemas parece haber sentado sus reales en estos poemas que refieren un ambiente rural relegado, al cual se vuelve por nostalgia, por evocación, por hastío y en busca del remanso de una literatura considerada como estática, que se mantiene por generaciones prácticamente sin cambios, si atendemos a la forma en que los estudiosos se han referido a ella comúnmente. Este panorama no es ni tan cierto ni tan falso, pues si bien los recursos de los cuales echan mano el poeta y el cantor popular se han convertido con el tiempo en un sustrato bien enraizado, acaso no tan cambiante, los temas, los medios de difusión, las influencias y las expectativas estéticas del público del cancionero popular se han modificado como lo ha hecho la realidad en el siglo que recién clausuramos, el lapso que se proponía cubrir el *Cancionero folklórico de México*.

¹ MARGIT FRENK (dir.), *Cancionero folklórico de México*. I. *Coplas de amor feliz*, El Colegio de México, México, 1975, p. xv.

Y sin embargo, el dinamismo es un elemento innegable de la poesía popular, más que nada en cuanto a los medios de difusión y a las funciones sociales que dicha poesía cumple, así en el campo como en la ciudad, por los diversos rincones del país, que muchas veces ya no están tan arrinconados, y los géneros regionales de música y poesía se han visto inmersos en un juego de adaptaciones e hibridaciones, a la vez que han pasado en algunos casos por procesos de recuperación, de reafirmación regionalista y, con suerte, se han visto influenciados por el genio de compositores y poetas contemporáneos, tanto locales como de alcance nacional. Si bien esto no es nada nuevo, sí creo que las cosas han cambiado de modo importante de los tiempos de recopilación y edición del *Cancionero* para acá.

En fin, más que a otra cosa, me he de referir en estas líneas a diversas alusiones a las imágenes plásticas y los medios visuales en algunas coplas del *Cancionero folklórico de México* que los mencionan, como un mero pretexto para la argumentación, como un tópico, en un verso estereotipado, o como el asunto mismo de las estrofas; he contado un poco más de medio centenar de coplas (63 en total) en las que se encuentran presentes términos relacionados con la pintura, el dibujo, la gráfica y otros medios de representación más actuales, como el cine y la televisión, pero, sobre todo, los retratos, que constituyen sin duda un motivo de nuestra lírica folclórica.

Por principio de cuentas debo decir que en el discurso amoroso el sentido privilegiado parece ser la vista: el deseo del amante se alimenta comúnmente por la contemplación de la amada, según lo expresan muchas coplas: “En un bejuquito anteadado / mi bien, te quisiera ver [...]” (I-1623, estrofa suelta, Tabasco);² cuando no puede hablar con ella, el amante le suplica una mirada: “[...] ven a calmar mi amargura / con ese dulce mirar” (I-1147, *La huazanga*, Hidalgo), “[...] hazme una seña siquiera / con tu modo de mirar” (I-1154, *El pasajero II*, s/l), “Sal de tu casa una vara / tan sólo por un momento, / que te quiero ver la cara [...]” (I-1161, *La morena I*, Veracruz, Oaxaca, Distrito Federal; *El buscapiés*, Veracruz; *El pájaro carpintero*, Veracruz). El verse resulta, incluso, una demostración de constancia entre los amantes. Bien sabido es que Santo que nos es visto no es adorado: “No pienses que por no verte / mi amor se ha desvanecido [...]” (I-1636, estrofa suelta, Oaxaca), “[...] estaré sin verte, sí, / pero sin quererte, no” (I-1640, glosada en décimas, s/l).

En el discurso del amor y las miradas el retrato suele aparecer como la prenda que permitirá al varón sobrellevar la ausencia de la amada y contemplar su rostro. Es de suponerse aquí que la entrega amorosa se ha consumado, representando una forma de compromiso, la prueba de que ella ha aceptado la propuesta de él, que en correspondencia ofrece traer consigo la imagen que ella le ha regalado, como una reliquia, según lo establece esta quintilla de la Huasteca:

Tu retrato, prenda amada,
es imagen de lo bello,
que me diste entusiasmada;
pendiente lo traigo al cuello
como reliquia sagrada.

(I-1964, estrofa suelta, Hidalgo)

² A lo largo del texto cito de forma abreviada las referencias al *Cancionero folklórico de México*; solamente se indica entre paréntesis el tomo (en romanos), el número de copla (arabigos) y la canción a la que pertenece o si es una estrofa suelta, así como el lugar de proveniencia.

O en la siguiente estrofa, de una versión de *La Adelita*, en la que se indica que el retrato no habría de ser sólo un recuerdo sino un amuleto, prácticamente un arma para la batalla:

Ya me despido de mi querida Adela,
de ti un recuerdo quisiera llevar;
tu retrato lo llevo en mi pecho
como escudo que me haga triunfar.

(I-1248, *La Adelita I*, Durango)

Entre las prendas que el amante puede solicitar encontramos un pañuelo, una flor, un ramo, una sandía (!), un beso, una mirada y, por supuesto, un retrato; el varón lo pide como la garantía o al menos la esperanza de que ella accederá a los deseos de él; así en esta sextilla del son jarocho *El zapateado*: la voluntad del varón de que “has de ser mía” encuentra correspondencia y rima con la fotografía que solicita a su amada:

Atiéndeme, vida mía,
para vivir satisfecho;
como que has de ser mía
para bien de mi provecho,
dame esa fotografía
que traes cargando en el pecho.

(I-1247, *Zapateado*, Oaxaca)

En el caso siguiente, una sextilla también, pero de la Tierra Caliente del estado de Guerrero, cantada en *La malagueña*, el varón solicita sólo una mirada a la mujer, una mirada fija, pues del retrato él se hará cargo:

Ya me moría por llegar,
por ver a mi prenda amada.
Cuando salgas a bailar
me fijas una mirada,
que te quiero retratar
aunque no me pagues nada.³

(I-1151b, *La malagueña II*, Guerrero)

El retrato llega a aparecer incluso en los sueños del amante en otra sextilla jarocho, en este caso, de *El Siquisiri*:

En un marco retratada
antenoche te tenía;
adornada con violetas,
¡qué bonita te veías!

³ En la versión A, el último verso dice “aunque no me vales nada”.

A los rayos del cometa
parece que te reías.

(I-1951, *El Siquisiri*, Oaxaca)

El retrato es, en los casos anteriores, la prenda que se entrega o se solicita para iniciar una relación amorosa, o bien, cuando ésta comienza a afincarse, cuando abundan las promesas y reina la felicidad entre la pareja. La estrofa siguiente, de la canción *Qué te falta, mujer* (recolectada en Chavinda, Michoacán), muestra cómo la ruptura implica la devolución de la prenda; puede suponerse que el amante ya no puede ver a la que quiso, propiamente, *ni en pintura*:

Si te quise, no fue que te quise,
si te amé, fue por pasar el rato;
ahí te mando tu triste retrato,
para nunca acordarme de ti.

(II-4097, *Que te falta, mujer*, Michoacán)

El ejemplo siguiente, de voz femenina, pertenece a la canción *La vieja escalera*;⁴ en él, la mujer se hace escuchar por única vez en la serie de coplas que he revisado, y se refiere al varón en términos muy ofensivos: le mandará el retrato no de ella sino de su nuevo amante, y aprovecha para decir al anterior que el retrato que le envía es nada menos que el de *su padre*, lo que hay que entender no en sentido literal, sino como un insulto, muy desagradable, sobre todo en este caso por ser la mujer quien lo profiere:

Te voy a dar un retrato
del que ocupa tu lugar;
acuérdate que es tu padre
y lo tienes que respetar.⁵

(II-4182, *Vieja escalera*, s/l)

En la siguiente estrofa de la Costa Chica aparece lo que Stephen Reckert llama una *ecuación simbólica*: “el paralelismo hipotáctico de [...] dos términos, el simbólico y el real [...] de [una] comparación”;⁶ la imagen natural referida y retratada en este caso, un clavel sin colores

⁴ Según indican María Teresa Miaja y Jas Reuter, *La vieja escalera*, atribuida a A. Zúñiga y J. Valdés, es una “Canción ranchera moderna, del género de las llamadas ‘canciones contestadas’ del Norte, en que alternan hombre y mujer en el canto de las coplas” (“Índice descriptivo de canciones”, en FRENK, *Cancionero folklórico de México*, op. cit., t. V, p. 302). La versión completa de la canción aparece en la “Antología de canciones ‘ligadas’” (núm. 12), Apéndice del tomo V; la única mención a un retrato se encuentra en la copla que transcribo, cantada por la mujer; la de voz masculina que la antecede al final de la copla dice: “Si porque te vengo a ver / crees que te vengo a rogar, / nomás vine a conocer / al que ocupa mi lugar” (II-4277a, estrofa suelta, Sonora; IV-Ap. 12, *La vieja escalera*, s/l).

⁵ *Ser alguien el padre de alguien*: “afirmación de quien se jacta de valiente y trata de intimidar”, GUIDO GÓMEZ DE SILVA, *Diccionario breve de mexicanismos*, Academia Mexicana-Fondo de Cultura Económica, México, 2003, s.v. padre.

⁶ STEPHEN RECKERT, *Más allá de las neblinas de noviembre*, Gredos, Madrid, 2001, p. 53.

sobre un *falso papel*, puede compararse con el amor de una mujer cuyos colores, como los de la flor, se han perdido “después de tanto querer”:

Un pintor, pintando flores,
pintó un hermoso clavel,
y no le puso colores,
porque era falso el papel:
así serán tus amores
después de tanto querer.

(II-4247, estrofa suelta, Oaxaca)

Ahora bien, hay que decir que el término *retrato* designa en algunas de estas coplas no a las fotografías sino a las pinturas y los dibujos, que por cierto nunca aparecen sobre un lienzo y rara vez se encuentran sobre papel; por lo general están plasmados en otras superficies: en una flor, en un fruto, en la pared. La obra puede deberse a un pintor, por supuesto, aunque también es posible que sea Cupido, o bien, el mismo Dios quienes se encarguen del retrato:

Estaba Cupido un día
con el pincel en la mano,
pensando si copiaría
tu retrato soberano.

(I-12, estrofa suelta, Tabasco)

Con el pincel del amor
Dios dibujó tu hermosura;
pa que quedaras mejor
te puso por travesura
en cada labio una flor.

(I-13, *El sacamandú*, Hidalgo; *El caimán II*, Huasteca;
La Rosita I, s/l)

Al propio amante le parece muy complicado, cuando no imposible, retratar a su amada, según el tópico de que la belleza de ella no admite copia y que tiene como correspondiente otro según el cual el amor de él es tan grande que no hay palabras que puedan expresarlo. En la copla siguiente, una quintilla huasteca, por supuesto, el amante refiere esta idea y, asimismo, señala que en términos de la lírica tradicional una flor es buen lugar para plasmar una pintura:

En brillante aparador
yo quisiera colocarte,
y si fuera un gran pintor,
yo mismo iría a dibujarte
en el cáliz de una flor.

(I-17, estrofa suelta, Hidalgo)

Este tópico, como otros,⁷ ha sido parodiado en el ámbito escolar. En la estrofa siguiente, se habla de un pintor que no puede pintar la belleza de la mujer a la que se apostrofa, pero en este caso la imposibilidad está dada porque, de hecho, no hay tal belleza:

Del cielo cayó un pintor
para pintar tu hermosura,
pero al verte tan greñuda
se le cayó la pintura.

(II-5184, estrofa suelta, Distrito Federal)

Ahora bien, no sólo se puede o no sólo no se puede pintar a la mujer amada: en las coplas aparecen retratados lugares, animales, flores, frutos e imágenes religiosas, como la del niño Dios y la Virgen; esta última aparece retratada, según un canto titulado *A la Virgen de Guadalupe*, en la tilma de Juan Diego:

Cuando Juan llegó, llegó,
lo tomaron de insensato;
el obispo no sabía
que ahí llevaba el retrato.

(IV-8644, *A la Virgen de Guadalupe II*, Veracruz)

Según la tradición, la imagen habría sido pintada por los ángeles, pero en la estrofa siguiente, de la canción *El feo*, de E. Alarcón, es Cupido (personaje que aparece con frecuencia en las coplas del *Cancionero folklórico de México*, ya aconsejando, hablando o escribiendo) el que se encarga de realizar el retrato, a la vez que canta y se da el lujo de teorizar sobre el trabajo que parece hacer sin mucho afán que digamos:

Cupido, pintando tinta,
con la tinta pinta y canta,
y para pintar la tinta,
no se necesita tanta:
“Con poca tinta se pinta
la Virgen, que ha de ser santa”.

(IV-9882, *El feo*, s/l)

Entre las décimas que de alguna forma se colaron en el *Cancionero folklórico de México*, se encuentra la siguiente, en la que el cuadro representa una escena de lucha e implícitamente un dicho de uso corriente en México, que *el león no es como lo pintan*:

Cierto artífice pintó
una lucha en que, valiente,
un hombre solamente

⁷ En mi artículo “Del cielo caen muchas cosas. Pañuelos y otros objetos en el *Cancionero folklórico de México*” (de próxima aparición en la revista *Estudios Jaliscienses*), reviso uno de estos tópicos parodiados.

a un horrible león venció;
otro león, que el cuadro vio,
sin preguntar por su autor,
en tono despreciador
dijo: “Bien se deja ver
que es pintar como querer,
y no fue león el pintor”.

(III-8527, estrofa suelta, Jalisco)

A propósito de la estrofa anterior y de algunas que se refieren a animales, hay que decir que con frecuencia las coplas representan imágenes de forma casi plástica. Margit Frenk, en su estudio sobre *Los pájaros en la poesía folklórica mexicana* señala con mucho acierto que toda la naturaleza se pone a hablar en las coplas. Sobre esto, me atrevería a agregar que, con frecuencia, *se pone a posar* también: las coplas representan auténticos cuadros donde los animales se encuentran realizando acciones humanas; así en la siguiente, de enorme popularidad en nuestro país:

La águila, siendo animal,
se retrató en el dinero;
para subir al nopal
pidió permiso primero.⁸

(III-6043, *Guadalajara en un llano*, Distrito Federal,
Michoacán; estrofa suelta, San Luis Potosí)

Margit comenta:

Si nos detenemos a analizar esta famosa copla, debemos confesar que no entendemos nada: ¿por qué, siendo animal, el águila fue y se tomó la foto? [*sic*] ¿Por qué “se subió” al nopal, si se supone que llegó a él volando? Y sobre todo, ¿a quién o por qué tuvo que pedirle permiso? Si no tiene otro misterio por ejemplo, que ya estuviera de por medio el congreso estadounidense, detrás de esta copla adivinamos a un inventor burlón, que fabula a su arbitrio y nos lleva tras sí.⁹

En términos de esta fabulación disparatada, hay que recordar “que muchas veces con un *vi* o un *vide*..., el narrador afirma haber visto él mismo”¹⁰ escenas en las que los animales hacen y dicen cosas que se supone sólo realizan los humanos; el hecho aquí es que con esa entrada, con el *vi* o *vide* que antecede a la relación, se pone de manifiesto el carácter visual de estos poemas. En la siguiente copla, del son jarocho *La guacamaya*, el poeta se conforma con describir el colorido del ave que ha visto:

⁸ Véase una quintilla que puede considerarse variante de esta cuarteta y en la que varían los últimos tres versos: “pa sentarse en el nopal / pidió licencia primero / al Congreso General” (IV-9411, *Desde la sierra se ven*, Baja California).

⁹ MARGIT FRENK, *Charla de pájaros o Las aves en la poesía folklórica mexicana*. (Discurso de ingreso a la Academia Mexicana de la Lengua), Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1994, p. 25.

¹⁰ *Ibid.*, p. 27.

En un palomar sentada
vi una guacamaya pura,
de seis colores pintada,
de muy bonita figura,
verde, blanca y colorada,
morena, pinta y oscura.

(III-5740, *La guacamaya*, Veracruz)

Pero no son los seres humanos los únicos que se sirven de la vista para dar argumento a las coplas (“Yo soy un gabilancillo / que a mí no me entran las balas; / de que miro a las pollitas / hasta me truenan las alas”; “[...] me sucede lo del gallo / cuando las pollas diviso [...]”, etc.): en esta estrofa del son jarocho *La tuza*, se dice que es el animal el que ve su propio retrato, lo que le provoca una afección cardíaca:

A la pobre de la tuza
le dio mal de corazón,
porque vido su retrato
pintado en un carretón.

(III-6084, *La tuza*, Veracruz)

Aquí la burla o el sinsentido acaso estén cifrados en el tipo de carretón en el que la tuza se habrá visto, o bien, en el tipo de retrato en el que aparecía (acaso, un aviso de carácter judicial, un letrero de “Se busca...”). Pero no es el retrato en carretones o en dinero el único medio audiovisual al que los animales recurren: en la siguiente copla, del son huasteco *La petenera*, un pescado se sirve de la telegrafía y, de paso, también del servicio a domicilio que algunas farmacias ofrecen; como se puede observar en la copla anterior, los animales se enferman como los humanos, pero aquí se nos dice, además, que pueden curarse con los mismos medios que nosotros:

Desde Veracruz salió
y un pescado en agonía,
cuando a Tampico llegó
llegó a la telegrafía
y medicinas pidió
a las doce horas de un día.

(III-6234, *La petenera*, San Luis Potosí)

Por supuesto, aunque son pocas, se encuentran algunas coplas en que los seres humanos, como los animales, echan mano de los medios actuales de comunicación, y el *Cancionero* nos lo refiere: “Ya mi Julia ya lo sabe, / ya le puse un telegrama [...]” (IV-9296, *Julia II*, Jalisco). Con esta copla comienza la despedida de la canción Julia, recopilada a mediados de siglo en Degollado, Jalisco. Y la siguiente copla, proveniente del estado de Sonora, se refiere a la popularidad que en el último tercio del siglo comenzaba a tener el que es sin duda el medio más popular de nuestros días:

Antes, que no te hablaba,
me llenaba de pasión,

ahora que te conozco
 hasta te veo en mi televisión.

(II-5212, estrofa suelta, Sonora)

Como he señalado, la recopilación del *Cancionero folklórico de México* data, en términos generales, de mediados del siglo xx; con todo y que el cancionero lírico resulta en apariencia un espacio más cerrado a la composición que otros géneros como el corrido y la valona, podemos suponer que para nuestros días las referencias a los medios audiovisuales han ido creciendo, más aun si consideramos que es la nuestra una época que privilegia estas formas de comunicación y que, de hecho, ha habido tradicionalmente en muchos casos una amalgama de las imágenes visuales y las canciones, en géneros como la hoja suelta y los cancioneros populares del tipo del *Cancionero Picot* y sus antecesores. La copla, según he mostrado, es además un espacio poético en el que la vista resulta privilegiada, así en el tema amoroso las miradas, los retratos solicitados y entregados, la voluntad de pintar a la amada, etc., como en lo que respecta a la representación de la naturaleza, sea que ésta aparezca como un ámbito simbólico que tiene su correspondiente en el discurso amoroso, como un espacio para el disparate o como el escenario para la mera descripción de los elementos naturales.

Con estas vetas tradicionales tan desarrolladas en la lírica de nuestro país, se puede suponer que los retratos han de seguir yendo y viniendo, y ¿por qué no?, también podrán hacerlo mensajes en otros medios, como la *Internet*, que se ha convertido en un vehículo para la difusión de coplas y décimas a nivel panhispánico, e incluso para el desarrollo de controversias poéticas. Por otro lado, considero que las recopilaciones que se han hecho en regiones poco cubiertas por el *Cancionero folklórico de México*, habrán de mostrar la persistencia de los temas, las adaptaciones locales y el desarrollo de estilos regionales y aun personales en la poesía tradicional, en éste y en otros temas. Termino con este botón de muestra, del repertorio de don Martín Villano Espinosa, músico y compositor de la Tierra Caliente de Michoacán:

El papel 'ta muy escaso,
 si no, yo escribía un dibujo;
 nunca creas que me traspaso,
 sola la ausencia me trujo,
 el quererlas no es trabajo,
 ¡pero pa qué es tanto lujo!

TAMBIÉN DE DOLOR SE CANTA: LA PASIÓN COMO VIOLENCIA EN LAS COPLAS DE *LA LLORONA*

RODRIGO BAZÁN BONFIL
Universidad Autónoma del Estado de Morelos

*Los ojos, por otro lado,
no han de engañar al oído.*
GANDHUL AL FAZER BEN LEVY

Cuando elegí el tema de este texto pensé que sería más o menos sencillo localizar en el *Cancionero folklórico de México*¹ suficientes coplas donde el sufrimiento pudiera explicarse en función de la violencia, entendiendo ésta como la característica de toda acción que transgrede las expectativas de quien enuncia pero, sobre todo, de aquellos que escuchan. Craso error que intenté corregir desde entonces, procurando mostrar al final, si no el tratamiento que las coplas mexicanas dan a los motivos violentos, al menos las razones por las que no los tocan o, en cualquier caso, no lo hacen como otros *corpora* tradicionales y populares con los que podrían cotejarse: el Romancero viejo, nuevo, vulgar y de transmisión oral moderna, la antigua lírica popular hispánica de los siglos xv al xvii, y la lírica popular iberoamericana del siglo xx, por ejemplo.

Siendo poesía lírica, y no dramático-narrativa, la copla difícilmente albergará una historia en el sentido en que lo haría un romance. Y así, únicamente a través de las series que con ellas se formen es posible arriesgar la reconstrucción de una fábula en que, por ejemplo, el locutor se viera retado a demostrar su conocimiento o valía mediante un peregrinaje cuyo sentido está, primero, en afirmarlo frente al receptor y, segundo, en dejar constancia de su esfuerzo. Las siguientes cuartetas ilustran a qué me refiero:

Camino real de Colima
dicen que yo no lo sé:
¿cómo no lo he de saber,
si en el camino me crié! **reto**
(III-7208, *Camino real de Colima*, Jalisco)²

Camino real de Colima
dicen que yo no lo sé:
¿en compañía de mi chata
de rodillas lo andaré! **aceptación**
(III-7209, *Camino real de Colima*, Jalisco, Colima)

¹ MARGIT FRENK (dir.), *Cancionero Folklórico de México*, 5 vols., El Colegio de México, México, 1975-1985.

² En las coplas tomadas de FRENK, *op. cit.*, en adelante solamente se indica entre paréntesis el tomo (en romanos), el número de copla (arábigos) y la canción a la que pertenece o si es una estrofa suelta, así como el lugar de proveniencia.

Camino real de Colima,
que tienes altos y bajos;
en compañía de mi chata
ando pasando trabajos.

prueba

(III-6946, *Camino real de Colima*, Jalisco; *El gavilancillo*, Jalisco)

Tomo la pluma en la mano
para escribir y firmar
los trabajos que pasé
en ese camino real.

testimonio

(III-6945, *Camino real de Colima*, Jalisco, Colima)

Camino real de Colima,
no me quisiera acordar
los trabajos que pasé
en ese camino real.

recuerdo

(III-6944, *Camino real de Colima*, Jalisco, Colima; estrofa suelta, s/l)³

Si por un momento aceptamos que éstas podrían ser estrofas de una canción⁴ –y que, en consecuencia, podrían analizarse narrativamente– es claro por qué, escuchados en conjunto, los veinte versos anteriores sugieren la historia que propuse antes: la de alguno que mostró su dominio del camino andándolo de rodillas. Luego, como ello también permite glosarlas, asigno a cada copla un motivo que la emblematicé; de modo que, si a la primera corresponde el “reto”: “dicen que yo no lo sé: / (cómo no lo he de saber, / si en el camino me crié!”; a la siguiente tocaría la “aceptación” del mismo: “dicen que yo no lo sé: / (en compañía de mi chata / de rodillas lo andaré!”; en la tercera tendríamos la “prueba”: “en compañía de mi chata / ando pasando trabajos”; en la que sigue hallaríamos el “testimonio”: “Tomo la pluma en la mano / para escribir y firmar [...]”; y la última enunciaría un “recuerdo” que, además, resulta doloroso a un locutor que ya no se quiere acordar de los trabajos que pasó en ese camino real.

Y sin embargo, porque éste es un truco analítico al que difícilmente podré sujetar los mecanismos más abundantes de la lírica tradicional, el problema de fondo está en que, para ser *motivos*, las etiquetas recién asignadas deberían corresponder a “contenidos narrativos que, siendo estables en la fábula, pudieran enunciarse con formas sustantivadas de derivación verbal

³ Las referencias remiten a la numeración empleada en el *Cancionero* para clasificar cada copla como unidad de sentido autónomo. Ha de notarse, por tanto, que aún cuando en la lectura se establecen como una secuencia, se hallarán dispersas en los distintos volúmenes.

⁴ Entiendo por “estrofa” un grupo de versos que, unido por su rima y métrica, hace parte de un discurso más extenso, una canción, cuyo desarrollo lineal “cuenta una historia”; y la distingo de la “copla”, en tanto grupo de versos unido por métrica y rima cuya cabal comprensión no requiere, en principio, un orden fijo dentro de la serie de la que hace parte. Así, a partir de este punto habrá que tener presentes dos tipos de canciones: “estróficas” que, como el corrido, desarrollan una serie de acciones de manera lógico-causal, y “de coplas”, o series, en que la disposición de cada elemento se supone ajena a –o no necesariamente tejida con– lo que digan las que la antecedan o siguen.

como ‘salida’, ‘encuentro’, ‘engaño’”.⁵ Muy bien; éstas son, en efecto, formas sustantivadas de derivación verbal (reto, aceptación, prueba, testimonio y recuerdo), pero, ¿son contenidos *narrativos*?, ¿resultan estables dentro de una *fábula* cuya existencia no puede mostrarse? Y lo que es más importante: si aceptamos que al exigir una “forma sustantivada de derivación verbal” se remite a una *acción*, ¿se puede decir que ésta existe en la lírica tradicional mexicana?

Los efectos del camino sobre el locutor no pueden negarse: pasó trabajo y casi con seguridad le sangraron las rodillas mucho antes de que llegara a Colima; temo, sin embargo, que llamar *acciones* a lo que ha enunciado no sea la mejor opción de análisis.

Luego, el primer paso para establecer la relación entre violencia y coplas de sufrimiento en el *Cancionero folklórico de México* supone la necesidad de asumir que la lírica privilegia el efecto sufrido por el locutor sobre la acción que éste realiza o puede realizar, y que, en esa medida, no puede esperarse que desarrolle las imágenes bosquejadas, pues, por definición, los recursos poéticos del género eliden de su –llamémosla así– “intriga”,⁶ el *cómo se cuenta* que sería necesario para un análisis narratológico.

De modo que si únicamente pueden ser violentas las acciones que se realicen contra un “modo natural de proceder” supuesto en la expectativa del receptor,⁷ lo que la lírica tradicional ofrece como tal es una variada gama de *pasiones* a las que el locutor se enfrenta por decisión propia; las cuales, además, están siempre conformes al modo natural de un estado cuya definición supone la intranquilidad del locutor,⁸ pues, como se dice en el prólogo al segundo tomo del *Cancionero*, “el amor se vive ante todo como una entrega, como una vivencia positiva y básicamente gozosa, aun cuando implica sufrimiento; son las ‘coplas del *amor feliz*’”.⁹ Hemos, pues, de suponer que la siguiente cuarteta puede contarse entre ellas:

No creas que porque canto (Llorona)
tengo el corazón alegre:
también de dolor se canta (¡ay, Llorona!)
cuando llorar no se puede.¹⁰
(III-8087, *La Llorona I*, Oaxaca)

Y considerar luego, puesto que la lírica popular y la lírica tradicional se construyen en función de un código ético para el que resulta más aceptable el canto-que-niega que el llanto-que-exhibe, cuán importante es entender que el valor exaltado en cada una de estas coplas está, justamente, en lo que sufra la voz poética; en la ofrenda –o mejor: en el holocausto–, que el enunciador hace de sí mismo cuando refiere lo que ha pasado. La máxima expresión de esta

⁵ Véase AURELIO GONZÁLEZ, *El motivo como unidad narrativa a la luz del romancero tradicional*, tesis de Doctorado, El Colegio de México, México, 1990, pp. 88-90.

⁶ Identifico aquí como *intriga* al plano expresivo de un contenido fabulístico cualquiera; es decir, el ordenamiento artístico que se da a la cadena de acciones que forman la historia en cada versión de un texto tradicional. Véase RODRIGO BAZÁN BONFIL, *Hacia una estética del horror en romances violentos: De la fábula bíblica en romances tradicionales al “suceso” en pliegos de cordel*, tesis de Doctorado, El Colegio de México, México, 2003, pp. 73-78.

⁷ Al respecto, puede leerse lo siguiente: “Que se ejecuta contra el modo regular o fuera de razón y justicia”, REAL ACADEMIA DE LA LENGUA ESPAÑOLA, *Diccionario*, 21ª ed., Espasa-Calpe, Madrid, 1970, s.v. violento.

⁸ “Acción de padecer [...] 3. Lo contrario a la acción [...] 5. Cualquiera perturbación o afecto desordenado del ánimo”, *DRAE*, *op. cit.*, s.v. pasión.

⁹ MARGIT FRENK, “Prólogo”, en FRENK, *op. cit.*, t. II, p. xxvi.

¹⁰ Éstas y las cursivas siguientes son mías.

poética del sufrimiento-como-prueba-de-amor se halla, por supuesto, en zonas de la lírica popular contemporánea como el bolero o la canción ranchera:

Bésame, bésame mucho
como si fuera esta noche
la última vez.
 Bésame, bésame mucho
que tengo miedo a perderte,
 perderte después.¹¹

Estoy en el rincón de una cantina
 oyendo una canción que yo pedí;
 me están sirviendo 'orita mi tequila,
ya va mi pensamiento rumbo a ti.
Yo sé que tu recuerdo es mi desgracia
y vengo aquí nomás a recordar
 qué amargas son las cosas que nos pasan
 cuando hay una mujer que paga mal.¹²

De modo que, en consecuencia, el cotejo con estos ejemplos de *corpora* alejados o supuestamente ajenos a la canción tradicional mexicana subraya cómo, para nuestro trabajo, quizá resulte más productivo considerar que la tradición poética puede definirse en función de “un conjunto de modos de poetizar, que pertenece al ‘saber’ de una comunidad y se transmite por el espacio y por el tiempo, a veces a lo largo de muchos siglos”,¹³ que el hecho de que

la poesía popular de un país, en un momento dado, [constituya] hasta cierto punto un todo compacto [cuyas] canciones se parecen unas a otras [porque] tratan temas iguales o análogos, repiten los mismos motivos, usan clichés idénticos [*sic*], acuden a imágenes y metáforas emparentadas y estructuran la materia poética según fórmulas semejantes, vertiéndola, una y otra vez, en los mismos moldes métricos.¹⁴

Pues mientras en este caso se insiste en cortes sincrónico-geográficos con qué definir nuestros *corpora* de estudio, en el primero se hace patente cómo y por qué la lírica hispánica constituye un *continuum*¹⁵ que, siendo un objeto complejo, invita a generar más preguntas que explicaciones pero, por lo mismo, deberá enriquecer nuestras reflexiones futuras.¹⁶

¹¹ Consuelo Velázquez, *Bésame mucho*: 1941, vv. 1-6, en RODRIGO BAZÁN BONFIL, *Y si vivo cien años... Antología del Bolero en México*, Fondo de Cultura Económica, México, 2001, pp. 124-125.

¹² José Alfredo Jiménez, *Tu recuerdo y yo*, vv. 1-8, en ARMANDO JIMÉNEZ, *Cancionero mexicano*, Emusa, México, 1992, t. II, p. 1091.

¹³ FRENK, “Prólogo”, en *Cancionero folklórico de México*, *op. cit.*, t. I, p. xxii.

¹⁴ *Ibid.* p. xxi.

¹⁵ Véase BAZÁN BONFIL, *Hacia una estética del horror en romances violentos...*, *op. cit.*, pp. 29-48.

¹⁶ “No se trata de retomar la ambición del pensamiento simple de controlar y dominar lo real. Se trata de ejercitarse en un pensamiento capaz de tratar, de dialogar, de negociar, con lo real [... pues] uno de los axiomas de la complejidad es la imposibilidad, incluso teórica, de una omnisciencia”. EDGAR MORIN, *Introducción al pensamiento complejo*, Gedisa, Barcelona, 1994, pp. 22-23.

Si esto es así, creo que será interesante mostrar, en el espacio del que dispongo y por ejemplo, la cercanía semántico-estructural de la copla mexicana y la antigua lírica hispánica; su contraste con la lírica popular contemporánea en función de cómo se interpreta y representa en una y otra la violencia, incluso cuando ésta se reduce a la pasión que el locutor enuncia;¹⁷ su contraste con la lírica popular contemporánea tomando el Romancero como referente compartido por ambas; y, sobre todo, una poética del sufrimiento que subraye, en el *Cancionero folklórico de México*, las relaciones entre la voz poética y otros recursos de construcción como la reiteración y el paralelismo.

Para ello creo necesario, sin embargo, plantear un último problema que consiste en preguntar si, centrados en la copla como unidad de sentido, no corremos el riesgo de perderlo porque, a fin de cuentas, aunque se las considere independientes, el de cada una se verá modificado por los de aquellas con que el azar —o la memoria del transmisor, que a veces parecen lo mismo— la agrupe; incluso cuando la serie en cuestión varíe apenas por el cambio de una copla al interior de un conjunto donde el orden de las otras se mantiene:

Salías del templo un día (Llorona),
cuando al pasar yo te vi;
hermoso huipil llevabas (Llorona),
que la Virgen te creí.

(I-1947, *La Llorona I*, Oaxaca, Distrito Federal)

<p>Dicen que no tengo duelo (Llorona), porque no me ven llorar: hay muertos que no hacen ruido (Llorona), y es más grande su penar. (II-2795 <i>bis</i>, <i>La Llorona I</i>, Distrito Federal; estrofa suelta, Distrito Federal)</p>	<p>Todos me dicen el negro (Llorona), negro pero cariñoso; yo soy como el chile verde (Llorona): picante pero sabroso. (II-3987, <i>La Llorona I</i>, Oaxaca, Distrito Federal; <i>La Zandunga</i>, Oaxaca; estrofa suelta, Oaxaca)</p>
---	---

Si al cielo subir pudiera (Llorona),
las estrellas te bajara,
la luna a tus pies pusiera (Llorona),
con el sol te coronara.

(I-612a, *La Llorona I*, Oaxaca, Distrito Federal;
La Zandunga, Oaxaca)

Así, los ejemplos anteriores serán mucho más efectivos en tanto el lector procure escucharlos —pues “leer” un texto quiere decir convertirlo en sonidos, en voz alta o en la imaginación, sílaba por sílaba en la lectura lenta o a grandes rasgos en la rápida, acostumbrada en las culturas altamente tecnológicas¹⁸— y, aunque apócrifos,¹⁹ cifran su peso en la interpretación

¹⁷ En contraste con lo que ocurre en el Romancero, cuyo pacto de verosimilitud es más firme pues tiene la voz del narrador en tercera persona como “garante de objetividad”, la voz poética de la lírica, generalmente en primera persona, es cuestionada por “subjetiva” y “poco fiable”.

¹⁸ WALTER ONG, *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, Fondo de Cultura Económica, México, 1987, p. 17.

¹⁹ Lo son porque no corresponden a versión alguna de las veintidós registradas en el *Cancionero*, pero es importante notar que el aparato crítico del mismo no permite reconstruirlas, pues, desgajadas de los conjuntos

general que se haga de cada serie. En el primer caso podríamos pensar en *La Llorona* como una canción de amor difícil porque la copla central remite al sufrimiento callado (“hay muertos que no hacen ruido”) y, en consecuencia, la tercera es una ofrenda-ruego; en el segundo, hemos de convenir que el tratamiento pretende ser un halago a la amada (“que la Virgen te creí”) y una auto-exaltación del amante (“negro pero cariñoso”) que bien vale como ejemplo de lo que Margit Frenk señala sobre los falsos delocutores, pues “aquí el hombre, a pesar de estar hablando ‘de ellas’, está hablando de sí mismo: de su carácter y gustos, o bien de su hombría”²⁰ y de las victorias que puede haber logrado con ofrecimientos hiperbólicos que lo comprometen tan poco como el anterior, ya que “si al cielo subir pudiera / las estrellas le bajara”, pero, ¿puede?

César Real plantea al respecto que “la copla popular se acoge a un lenguaje figurado, pero su rasgo diferencial está en su carácter connotado, pues sólo adquiere pleno sentido en su contexto, y frente a una supuesta independencia de sentido, que podríamos inferir de su autonomía funcional, se caracteriza al contrario, por su dependencia contextual, por erigirse en cifra del enunciado anterior”.²¹ El problema, entonces, tiene al menos otros dos aspectos, y el primero está dado por la relación entre “la letra” y la música en una “canción”, lo que obliga a pensar si llamamos así a una melodía o a una forma poética cuyo pleno sentido está dado por su desarrollo lineal, aunque no por ello se vuelva estrictamente narrativa.

En la elaboración del *Cancionero* se optó por la primera acepción,²² y la afirmación de que “la copla es una unidad autónoma de forma y sentido derivada de su aptitud para someterse a un compás musical, pero no supeditada a una creación musical específica”,²³ subraya la dificultad de éste, el segundo aspecto del problema, porque ambas definiciones separan música y versos de manifestaciones líricas que en sus contextos de origen se presentan juntas (aunque al variar de una interpretación a otra generen versiones). Así pues, afirmar que “si en el corrido la unidad es el texto completo, en la canción lírica la unidad es casi siempre la copla”²⁴ parece de golpe una analogía peligrosa. Y lo parecerá más si tenemos presente que, en opinión de María Stella Taboada, por una analogía semejante establecida

con la literatura escrita, se concibe a la copla como un poema: como una unidad de sentido cerrada y completa en sí misma; se interpreta su coherencia textual desde parámetros de la escritura; se generalizan análisis estilísticos contruidos con base en la retórica clásica; y se clasifican temáticamente los *corpora* de acuerdo al universo conceptual y cultural del recolector, soslayando sus contextos de procedencia.²⁵

dispuestos en el orden específico y *arbitrario* con que los emisores las transmitieron (“fuera” de las canciones), se obvió la necesidad de incluir un “Índice de reconstrucción de versiones” que, por ejemplo, describiera la que se incluye en la *Antología* con la siguiente sumatoria: 3987 + 6983 + 1947 + 1322 + 2795 *bis* + 1439 (véase FRENK, *Cancionero folklórico de México*, *op. cit.*, t. V, pp. 34-35; versión recopilada en Veracruz, ca. 1959).

²⁰ FRENK, “Prólogo”, en FRENK, *op. cit.*, t. I, p. xlv.

²¹ CÉSAR REAL RAMOS, “La copla popular”, en VIRTUDES ATERO BURGOS (ed.), *El Romancero y la copla: formas de oralidad entre dos mundos, España-Argentina*, Universidad Internacional de Andalucía - Universidad de Cádiz - Universidad de Sevilla, Sevilla, 1996, p. 41.

²² “En efecto, lo que se publica son las coplas, desglosadas de las canciones con las cuales suelen cantarse; la mayoría de las cuales están formadas por estrofas autónomas que no van por fuerza ligadas a ésta música determinada”. FRENK, “Prólogo”, en *Cancionero folklórico de México*, *op. cit.*, t. II, pp. xvi-xvii.

²³ REAL, *op. cit.*, p. 41.

²⁴ FRENK, “Prólogo”, en *Cancionero folklórico de México*, *op. cit.*, t. I, p. xvii.

²⁵ MARÍA STELLA TABOADA, “La memoria de la copla y las coplas de la memoria. Panorama de la copla argentina”, en ATERO BURGOS (ed.), *op. cit.*, pp. 140-141.

De modo que para evitar una selección construida con base en materiales donde *a mí me pareciera* que el locutor sufría, analizo *La Llorona* considerando todas las variantes como elementos de una sola canción.²⁶

El *corpus* resultante incluye material disperso en los cinco tomos del *Cancionero* y cuenta con unos noventa ejemplos cuya selección, sin embargo, no fue más sencilla. Primero porque había que incluir muchas más que las doce coplas marcadas como estables en el “Índice descriptivo” y, segundo, porque había que decidir los criterios con que las agruparía.

En contraste con los adoptados por Flora Botton –quien ordenó las coplas en dos series al interior de las cuales siguió un orden temático que va de los textos en que se describe al personaje a “los que hablan más directamente del amor” para cerrar con los de tipo humorístico²⁷ la solución fue apelar a los recursos más sencillos de la lírica tradicional y, en función del paralelismo dado por los “agregados” de los versos nones (que considero como parte de las cuartetas) separar las veintiocho que siguen la fórmula “Llorona / Llorona”:

Tengo una pena tan grande (Llorona)
que casi puedo decir
que yo no tengo la pena (Llorona):
la pena me tiene a mí.

(II-3444, *La Llorona I*, Distrito Federal)²⁸

de las treinta y una en que se presenta “Llorona / ¡ay Llorona!” en alguna de sus variantes posibles:

Hay dolores que se alivian (Llorona),
pero yo de éste me muero;
y si volviera a nacer (¡ay, Llorona!),
moriría por ti de nuevo.

(I-281, *La Llorona I*, Oaxaca)

Yo no sé cuándo es de noche (¡ay, Llorona!),
yo no sé cuándo de día
porque no hay luz y no hay sombra (Llorona)
si no te veo, vida mía.

(II-3042, *La Llorona I*, Oaxaca)

y formar un tercer grupo con las otras veintiséis en que el paralelismo se da sólo entre los primeros versos, pues todas las coplas empiezan con “¡Ay de mí, Llorona! / Llorona...”:

²⁶ Hacia 1992, Flora Botton Burlá afirmaba haber reunido 121 coplas de *La Llorona* –“la mayoría de las cuales figuran en el *Cancionero Folklórico de México*, pero dispersas en sus cinco tomos”– y explicaba: “Que yo sepa, nadie ha publicado hasta ahora todo este material junto, en forma de una sola canción”. La diferencia en el número de coplas trabajadas obedece a mi necesidad de excluir aquellas “de intención claramente festiva, y algunas netamente picarescas”. FLORA BOTTON BURLÁ, “Las coplas de *La Llorona*”, en BEATRIZ GARZA CUARÓN e YVETTE JIMÉNEZ DE BÁEZ (eds.), *Estudios de folklore y literatura dedicados a Mercedes Díaz Roig*, El Colegio de México, México, 1992, p. 552.

²⁷ *Ibid.*, p. 553.

²⁸ En el *Cancionero* se comenta que la copla ha sido atribuida a Emilio Prados.

¡Ay de mí, Llorona!,
Llorona, que sí, que no;
la luz que me alumbraba (¡Ay, Llorona!)
en tinieblas me dejó

(II-3646, *La Llorona I*, Oaxaca)

Si bien es cierto que con ello no resuelvo el problema de cómo se analiza poéticamente un texto cuya variación métrica se sujeta al ritmo de la música –de modo que si los versos no se alargan en función de las quejas con que cierran, ello no supone el problema que hallaría una lectura planteada desde la poesía escrita–, la ventaja de hacerlo así está en la mayor claridad que se logra en relación con el *pathos* de las coplas, que ahora puede sustentarse en rasgos textuales.²⁹ Lo que, a su vez, permite referirse con más seguridad a suprasegmentales como el *tono* –que claramente será sufriente mientras encontremos quejas–³⁰ cuando, en cambio, es difícil de identificar e incluso causa dudas sobre la pertenencia de la copla al conjunto de *La Llorona* en ejemplos que, como los siguientes, requerirían de un contexto con el que no se cuenta:

Estando tú a tu ventana,
la luna clara salió;
al ver que no te igualaba,
entre nubes se metió.

(I-49, *La Llorona I*, Distrito Federal)

Te quiero porque te quiero,
y en mi querer nadie manda,
te quiero porque me nace
de lo más hondo del alma.

(I-270, *La Llorona I*, s/l; *Asómate a la ventana*, Oaxaca;
La Morena IV, Oaxaca; estrofa suelta, Oaxaca, Sonora)

Pues, en la realidad del canto tradicional vivo, obviamente las coplas están lejos de asociarse al azar, más bien, obedecen a necesidades poéticas, de equilibrio y variación, como muestra esta versión –cercana al texto 60 de la “Antología” del *Cancionero*, del que sólo difiere en la última estrofa–³¹ en que únicamente la copla 1323 no es parte de las doce cuartetas “estables” del *corpus*.

Todos me dicen el negro (Llorona),
negro pero cariñoso;

²⁹ Véase al respecto FRENK, “Prólogo”, en *Cancionero folklórico de México, op. cit.*, t. I, p. xxv; y MARIANA MASERA, “*Que non dormiré sola, non*”. *La voz femenina en la antigua lírica popular hispánica*, Azul, Barcelona, 2001, pp. 37-45.

³⁰ Véase MARGIT FRENK y MERCEDES DÍAZ ROIG, “Prólogo”, en FRENK, *Cancionero folklórico de México, op. cit.*, t. IV, p. xxii.

³¹ *La Llorona I* (Veracruz, ca. 1959, *Cintas Colegio*), MERCEDES DÍAZ ROIG, “Antología. Cien canciones folklóricas”, en FRENK, *Cancionero folklórico de México, op. cit.*, t. V, pp. 34-35.

yo soy como el chile verde (Llorona):
picante pero sabroso.

(II-3987, *La Llorona I*, s/l.; *La Zandunga*, Oaxaca; estrofa
suelta, Oaxaca)

¡Ay de mí!, Llorona,
Llorona de ayer y hoy;
ayer maravilla fui
y ahora ni sombra soy.

(III-6983, *La Llorona I*, Oaxaca; *La Lloroncita*, Veracruz;
La Juanita, Oaxaca)

Salías del templo un día, (Llorona)
cuando al pasar yo te vi;
hermoso huipil llevabas,
que la Virgen te creí.

(I-1947, *La Llorona I*, Oaxaca, Distrito Federal)

¡Ay, de mí!, Llorona,
Llorona, llévame al mar,
a ver a los buceadores (Llorona),
que perlas van a sacar.

(I-1322, *La Llorona I*, Oaxaca, Distrito Federal)

Dicen que no tengo duelo (Llorona),
porque no me ven llorar:
hay muertos que no hacen ruido (Llorona),
y es más grande su penar.

(II-2795 *bis*, *La Llorona I*, Distrito Federal; estrofa suelta,
Distrito Federal)

¡Ay, de mí!, Llorona,
Llorona, llévame al río,
a ver si las aguas juntan (Llorona)
tu corazón con el mío.

(I-1323, *La Llorona I*, Oaxaca)

Más allá de los ejemplos puntuales mi reflexión busca, sin embargo, los principios de una continuidad poética en el significado de sus elementos menores –en este caso las coplas– así como en formulaciones cuyos términos no puedan reemplazarse para que, por ello mismo, resistan el olvido.

Meta a la que aspira toda expresión lírica y que, pese a las enormes diferencias que entre un *corpus* y otro se encuentren, parte de una misma fórmula dada por las unidades con que se construye –los versos– pues éstos generan un discurso regido por un principio de reiteración que afecta todos sus niveles:

- el fonético, porque la rima es repetición de sonido y el ritmo se genera con una distribución acentual constante;
- el sintáctico, en tanto se reitera una estructura formal que marca la pauta de una serie completa donde cada elemento, válido en sí, remite a todos los otros; y
- el semántico porque, finalmente, la construcción de metáforas pone en juego dos términos de modo que uno sea *repetición* del otro incluso cuando éste se elide.³²

El principio de reiteración nutre, así, la raíz de la poesía, la propaganda política y la publicidad (“mejor mejora *Mejoral*”, dijo Salvador Novo), creando un juego de espejos donde cada factor remite a otros semejantes, y todos se asemejan en tanto responden al mismo fundamento de repetición-parallelismo, de insistencia que subraya un contenido y una forma que, gracias a aquella, se vuelve perceptible.

Mostrar el contraste entre lírica tradicional y lírica popular contemporánea en función del Romancero requiere, en consecuencia, que se asuma el efecto estético de una canción (estrófica o “de coplas”) como un fenómeno que únicamente puede documentarse en la reacción de los receptores;³³ la que, a su vez, generalmente depende de un *crescendo* emotivo construido por acumulación de imágenes. Por ejemplo, en el caso de los romances violentos, éstas corresponden a una gradación de acciones cuya descripción es cada vez más escabrosa:

fue donde está su marido, y el galillo le ha cortado.
 No paró aquí su maldad, ¡Jesús, que caso tan raro!
 La lengua se me enmudece ¡tan solo de pronunciarlo!
 Pues con el mismo cuchillo le abrió de arriba hasta baxo
 la barriga, y el mondongo con las tripas le ha sacado,
 y las echó en un lebrillo, que tenía puesto al lado
 [...]
 y en dos lebrillos muy grandes las carnes las fue salando,
 y con ajos, y vinagre dispuso el adobarlo;
 y a dos niños que tenía el mayor de quatro años,
 sobervia les dió la muerte, mil maldiciones echando,
 diziendo: No quede en casa rastro de aqueste malvado,
 y salandolos también con su padre los ha echado
 [...]
 con que armó una gran fritada. Y desde allí a breve rato
 tocó a la puerta el Galán y qual rayo disparado
 baxó Ana María á abrirle, y los dos regocijados
 subieron al punto arriba, y una mesa aparejando
 para almorzar, al proviso se sientan lado por lado;
 almorzaron lindamente con gran descanso, y espacio.³⁴

³² Véase FRANCISCO RICO, “Introducción”, en *Mil años de poesía española*, Planeta, Barcelona, 1996.

³³ “Si se designa la distancia entre el horizonte de expectativas dado de antemano y la aparición de una nueva obra [...] como una distancia estética, ésta se puede concretizar históricamente en el espectro de las reacciones del público”. HANS ROBERT JAUSS, “Historia de la literatura como una provocación a la ciencia literaria, en DIETRICH RALL (comp.), *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2001, p. 57.

³⁴ “Nueva relación, donde se da cuenta, y declara como una muger llamada Ana Contreras, inducida del

Y es claro que, por lo mismo, difícilmente podrá documentarse en una serie lírica cualquiera, pues la *pasión* que la voz poética llegue a transmitir puede depender de una sola copla que, por contraste con aquellas de que se acompaña, será interpretada como clímax de una historia sugerida en torno a la separación de los amantes y al sufrimiento que su recuerdo causa. Es decir, como el retrato de una pasión violenta que, como tal, justifica plenamente por qué también de dolor cantamos, pero que será difícil elegir entre las siguientes cinco:

¡Ay de mí, Llorona!,
Llorona, llévame a ver
donde de amores se olvida (Llorona)
y se empieza a padecer.
(II- 3505, *La Llorona I*, Oaxaca)

A un Santo Cristo de acero (¡ay, Llorona!)
mis penas le conté yo;
¡cuáles no serían mis penas (Llorona),
que el Santo Cristo lloró!
(II-3449, *La Llorona I*, Oaxaca, Distrito Federal)

La pena y la que no es pena
todo es penar para mí (¡ay de mí, Llorona!)
ayer penaba, penaba por verte
y hoy peno porque te vi (¡ay de mí, Llorona!)
(II-2831, *La Llorona II*, Veracruz, Oaxaca)

No quieras nunca saber (¡ay, Llorona!)
de qué tamaño es el cielo;
dos cosas hay sin medida (¡ay, Llorona!):
mi amor y mi desconsuelo.
(II-2792, *La Llorona I*, Oaxaca, Distrito Federal)

¡Ay de mí!, Llorona,
reina de mi ensoñación,
en tus dos hermosas trenzas (Llorona)
se quedó mi corazón.
(I-167, *La Llorona I*, Distrito Federal)

Por lo que toca a la poética del sufrimiento en las coplas de *La Llorona* ha de notarse que, aunque la pasión amorosa se manifiesta en torno a motivos tan diversos como la nostalgia, la identificación entre amor y sufrimiento o el llanto como cura para los males de amor:

demonio, dió muerte a su marido, y a dos hijos, y los echó en adobo; y como le dió al galán á comer del hígado, y la assadura frita: refiere, como fueron descubiertos, y ajusticiados el día 27 de julio de este presente año de 1749” (Romance de Pedro Saez, Imprenta de Pedro Escuder, calle Condal, Barcelona), en ISABEL SEGURA, *Romances horrosos. Selección de romances de ciego que dan cuenta de crímenes verídicos, atrocidades y otras miserias humanas*, Alta Fulla, Barcelona, 1984, pp. 31-34.

Ojitos aceitunados (Llorona),
 color de paño francés;
 labios de coral partido (¡ay, Llorona!)
 ¡quién los besara otra vez!
 (I-1455, *La Llorona I*, Oaxaca)

Si porque te quiero quieres (Llorona),
 quieres que te quiera más,
 ¿cómo quieres que te quiera (Llorona),
 si yo ya no sé llorar?³⁵

¡Ay de mí!, Llorona,
 Llorona, deja llorar
 a ver si llorando puede (Llorona)
 mi corazón descansar.
 (II-2799a, *La Llorona I*, Oaxaca; estribillo de *La Llorona II*,
 Veracruz; estribillo de *La Lloroncita*, Veracruz)

ello no implica la cancelación total de los espacios en que ésta puede transformarse mediante un tratamiento menos solemne en que, por ejemplo, la fidelidad se vuelve “hiperbólica” en tanto disposición a enfrentar la “deshonra” por amor a ella:

¡Ay de mí!, Llorona (Llorona),
 Llorona, dame una estrella.
 ¿*Qué importa* que digan (Llorona)
 que *tú ya no eres doncella?*³⁶
 (I-1889, *La Llorona I*, Distrito Federal)

se explica que el mal de amor sea incurable en función de su belleza:

A mi el confesor me dijo (Llorona)
 que te olvide y no te quiera;
 suspirando yo le dije (Llorona):
 “¡*Ay, padre, si usted la viera!*”
 (I-1883, *La Llorona I*, Distrito Federal)

o se declara, sin más, que el sentido vital de la voz poética está cifrado en la compañía de la amada, ya en un tono donde aún cabe algo de nostalgia:

³⁵ BOTTON, 45, Distrito Federal, ca. 1963. BOTTON BURLÁ, *op. cit.*, p. 560; distinta de la copla I-351 (*La Llorona I*, Oaxaca; *Que comienzo, que comienzo*, Oaxaca; *La Sanmarqueña*, Distrito Federal; estrofa suelta, Morelos, Sonora) cuyos últimos dos versos dicen: “te quiero más que a mi vida (Llorona) / ¿qué más quieres?, ¿quieres más?”

³⁶ Éstas y las cursivas siguientes son mías.

Cada vez que cae la tarde (Llorona)
me pongo a pensar y digo:
¿de qué me sirve la cama (¡ay, Llorona!)
si tú no duermes conmigo?

(II-3208, *La Llorona I*, Oaxaca; *La Sanmarqueña*, Distrito Federal; *La Zandunga*, Oaxaca)

ya en uno de francos celos y competencia, al verse substituido por otro:

Ay de mí, Llorona! (Llorona),
Llorona del negro potro,
aquí me tienes sufriendo (Llorona)
desde que duermes con otro.

(II-3334, *La Llorona I*, Distrito Federal)

Y en cambio sugiere la necesidad de comparar, a futuro, las diversas poéticas regionales que aparecen en el *Cancionero*, puesto que el tratamiento más “pícaro” corresponde a versiones recogidas en la Ciudad de México.

Finalmente, tanto la cercanía semántico-estructural como los contrastes que existen entre la copla mexicana, la antigua lírica hispánica y la lírica popular contemporánea pueden mostrarse con los siguientes ejemplos:

¿Para qué es, dama, tanto quererlos?
Para perderme y a vos perderos:
más me valiera no conocerlos.³⁷

No lloro, pero me acuerdo (¡ay, Llorona!)
de aquellos gustos que tuve;
me subiste y me bajaste (Llorona)
como el agua entre las nubes.

(II-3435, *La Llorona I*, Oaxaca)

¿Qué suerte me cargo yo!
Quisiera no haber nacido;
¿por qué te fui a conocer,
si eres un caso perdido?

(II-2848, *Que me lleve el diablo, s/l*)

Pero ahí nomás, ahí nomás,
toda la vida penando;

³⁷ MARGIT FRENK, *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, Universidad Nacional Autónoma de México - El Colegio de México - Fondo de Cultura Económica, México, 2003, t. I, p. 530.

acábame de matar,
que ya estoy agonizando.
(II-2858, *Los arrieros I*, s/l)

Acábame de matar
¿pa' qué me dejas herido?;
si tú ya no vuelves más
me voy a quedar herido,
por eso mejor te pido
que me acabes de matar.³⁸

Aunque se trata de una endecha, una copla de *La Llorona*, dos “del amor contrariado” (que han de considerarse juntas) y una más proveniente de una canción popular contemporánea, todas enuncian la *pasión* como un reclamo al objeto amoroso (femenino en los dos primeros, sin marcas de género en los otros); en todas tienen más peso los últimos versos, pues constituyen el reclamo en sí mismo; y, en conjunto, muestran la serie de cambios formales con que se adecuó el mensaje a los diversos contextos donde cada copla fue creada,³⁹ de modo que éste continúa siendo significativo para los receptores, sin que por ello puedan confundirse o ser tomados como parte de un mismo conjunto.

De modo que, si al final del día, su aparente sencillez estructural explica por qué la copla mexicana (en tanto poesía *tradicional*) no está vinculada a la idea de la creación lírica como embriaguez divina (o a la tendencia de ciertos poetas “cultos” a hablar de su labor en términos religiosos⁴⁰), corresponde a cada uno decidirse a cultivar el sufrimiento que asecha en algunas coplas del *Cancionero*, en vez de liberar la pasión en virtud de su efecto catártico:

¡Ay de mí, Llorona!,
Llorona del otro lado;
el que por su gusto muere (Llorona),
aunque lo entierren parado.
(III-8444, *La Llorona I*, Oaxaca)

³⁸ *Acábame de matar*, Poncho Lizárraga & Banda El Recodo, vv. 1-6.

³⁹ Sobre estas adecuaciones formales diacrónicas, véase RODRIGO BAZÁN BONFIL, “Elementos para una explicación cronológica de la evolución de las endechas”, en AURELIO GONZÁLEZ, LILLIAN VON DER WALDE y CONCEPCIÓN COMPANY (eds.), *Visiones y crónicas* medievales, Universidad Nacional Autónoma de México-Universidad Autónoma Metropolitana-El Colegio de México, México, 2002, pp. 63-80.

⁴⁰ Véase RICO, *op. cit.*, p. 15.

TRES IMÁGENES SIMBÓLICAS ERÓTICAS EN LAS COPLAS FOLCLÓRICAS MEXICANAS

GLORIA LIBERTAD JUÁREZ SAN JUAN
Universidad Nacional Autónoma de México

Sin lugar a dudas *El Cancionero folklórico de México* constituye el acervo más importante de la lírica popular mexicana actual. Margit Frenk, su directora, expresa:

Se trataba de colmar una laguna importante, de reunir en un todo compacto y organizado el rico caudal de la lírica folklórica mexicana de nuestro tiempo. El propósito era recopilar el mayor número posible de textos y sistematizarlos de tal manera, que tanto el lector común como el especialista pudieran formarse una idea global de esa poesía y también conocer a fondo sus características.¹

El *Cancionero* contiene nueve mil novecientas sesenta y dos coplas más sus variantes, en las que se encuentra plasmada una gran diversidad temática por medio de diversos recursos. Precisamente estas características lo convierten en un amplio y fértil campo de estudio.

La temática erótica está presente en una vasta cantidad de coplas, en las que se recrean motivos de una gran variación de tonalidades sensuales. El hecho de ocultar hábilmente por medio de recursos y tópicos un referente sexual directo en las canciones de la lírica tradicional mexicana, obedece a la intención de no violentar –aparentemente– la moral sexual que ha desarrollado la sociedad; sin embargo, en la recurrente recreación erótica presente en las mismas se oculta la naturaleza humana, misma que certera y llanamente transgrede, a su manera, dichas normas morales, según menciona Fuchs.² Entre los recursos que conforman la sensualidad, las imágenes son bastante frecuentes –especialmente las simbólicas y las comparaciones vegetales y animales–. Otros recursos no menos importantes son los juegos de palabras, el sentido sugerido, el doble sentido, además de una gran cantidad de eufemismos; y, en contraposición, la ausencia de tales recursos que origina coplas con lenguaje vulgar y soez.

En este estudio, como un acercamiento a la simbología en las coplas mexicanas, se presentarán tres imágenes simbólicas presentes en ellas.

En principio, para comprender el concepto de imagen simbólica recordemos las características del mensaje poético:

El lenguaje poético transgrede intencional y sistemáticamente la norma gramatical que rige al lenguaje estándar, al lenguaje referencial, común, del cual se aparta, se desvía. [...] En el nivel léxico semántico de todo discurso se encuentran los fenómenos retóricos antiguamente denominados

¹ MARGIT FRENK (dir.), *Cancionero folklórico de México*, El Colegio de México, México, 1975, t. I, p. xv.

² Véase EDUARD FUCHS, *Historia ilustrada de la moral sexual. I. Renacimiento*, Alianza, Madrid, 1996, pp. 23-31.

138 tres imágenes simbólicas eróticas en las coplas folclóricas mexicanas

tropos de palabras o *tropos de dicción*, que son las figuras que alteran el significado de las expresiones por lo que afectan el nivel semántico de la lengua ya sea por medio de palabras o de oraciones.³

Los tropos existen en toda clase de poemas, pues en ellos radica gran parte de la esencia lírica, constituyen su armazón, pues por medio de ellos el poeta puede asir –en plena libertad– el universo entero para verterlo *ad libitum* en su obra.

Carlos Magis define a los tropos: comparación, metáfora, alegoría y símbolo como “imágenes”, a las que define singularmente como “la depuración estética de la realidad que rodea al cantor”.⁴

Como expresa Mariana Masera, las imágenes más sobresalientes en las coplas sensuales del *Cancionero* son: el simbolismo, la metáfora y la comparación:

Por un lado, existen en el cancionero mexicano símbolos que provienen de la antigua lírica hispánica popular; por el otro lado; sin embargo, el cancionero se distingue por la manera en que utiliza este recurso poético e innova en otros, como en la mayor utilización de la comparación y la metáfora.⁵

Entre las imágenes sobresale el simbolismo, ancestral recurso con gran presencia ya en la antigua lírica española: “Uno de los rasgos más notables de las canciones populares de los siglos XVI y XVII, es el simbolismo”;⁶ el hecho de aludir a la vida sexual humana aunado a la antigüedad y presencia de este recurso en múltiples manifestaciones populares, además de sus estrechos vínculos con mitos y rituales sacros en todas las épocas y en un gran número de culturas,⁷ sin lugar a dudas le confieren una primordial importancia en las expresiones líricas populares que lo contienen.

Los símbolos son imágenes que transmiten un significado, y este significado no puede existir por sí solo, sino que se funde con la imagen que le da vida, de esta manera no podemos explicar el significado de una imagen sin recurrir a ella.

Para comprender determinada historia simbólica plasmada en un cantarcillo, necesitamos conocer las implicaciones de todos sus símbolos y proyectarlas sobre la imagen, la que –sin dejar de ser lo que es– se enriquece al llenarse del color y vida aportados por un significado alterno.

Margit Frenk asevera que el conjunto de símbolos que aparecen en las canciones populares en un área geográfica limitada, constituye un lenguaje con un código propio fácilmente asequible a sus usuarios. La interpretación simbólica se convierte entonces en la transmisión de un mensaje por medio de un lenguaje especial, en el que, como sucede en el lenguaje normal, los símbolos significan necesariamente lo mismo para todos los hablantes; aunque a veces suele haber una mala interpretación o ambigüedad en algunos de ellos.⁸

³ HELENA BERISTÁIN, *Análisis e interpretación del poema lírico*, Porrúa, México, 2000, pp. 29-30.

⁴ CARLOS H. MAGIS, *La lírica popular contemporánea. España, México, Argentina*, El Colegio de México, México, 1969, pp. 325-326.

⁵ MARIANA MASERA, “La fijación de símbolos en el cancionero tradicional mexicano”, *Revista de literaturas populares*, IV-I (2004), p. 134.

⁶ Véase MARGIT FRENK, “Símbolos naturales en las viejas canciones populares hispánicas”, *Lírica Popular/ Lírica Tradicional. Lecciones en homenaje a don Emilio García Gómez*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 1998, pp. 159-182.

⁷ EGLA MORALES BLOUIN, *El siervo y la fuente. Mito y folklore del agua en la lírica tradicional*, José Porrúa Turanzas, Madrid, 1981, pp. 122-124.

⁸ Véase FRENK, “Símbolos naturales...”, *op. cit.*

Los símbolos intensifican y exaltan el ámbito semántico de las más breves cancioncillas,⁹ y a pesar de que se representan en palabras comunes, imparten un significado al objeto más específico que el objeto mismo.

La poesía culta sabe poco de estos símbolos relacionados con la naturaleza, puesto que son patrimonio de la lírica popular (y también de la oriental). La lírica popular mexicana ha heredado la simbología del cancionero popular hispánico antiguo, a la que ha revestido de características especiales que, necesariamente, han ido conformándose a través del tiempo. La lírica culta y popular depositada en la Nueva España durante el virreinato, la efervescencia de textos líricos que se remonta a los primeros años de ese periodo,¹⁰ aunada al riquísimo acervo cultural indígena y a otras influencias culturales ajenas como la africana, han dado forma a una mezcla híbrida con voz propia, auténtica y sonora.

Si bien no ha perdurado la brevedad de las viejas canciones populares hispánicas, vemos cómo las nuevas formas han sido depositarias de los símbolos, en los cuales, como arguye Margit Frenk: “no hay aspecto de la vida natural que aparezca exclusivamente como tal”. De esta manera, la sensualidad se reviste de elementos naturales como agua, frutos, flores y árboles, entre otros, de una manera muy peculiar en una consistente y variada cantidad de coplas mexicanas:

Una singular ventaja expresiva del simbolismo es la libertad con que resbala casi imperceptiblemente del plano del significado simbólico al del significado literal y de nuevo al simbólico, balanceándose a veces a medio camino entre los dos. [...] Flores, hierbas, bosques, vergeles y agua son algunos de los símbolos eróticos más comunes; pero aparte de las asociaciones eróticas inherentes que puedan tener (o haber adquirido), una ladera verde, un olivar, un huerto, una rosaeda o un cañaveral junto al río son todos, en efecto, lugares sumamente apropiados para un encuentro amoroso.¹¹

Las coplas del *Cancionero* adaptan esta simbología a las condiciones naturales del entorno, pues, no existe un olivar, pero se hace presente una hiedra, limón, laurel o nopalera, por ejemplo.

Los símbolos presentes en el *Cancionero folklórico de México* que se estudiarán son: “el agua”, la acción de “aventar frutos”, y “el viento”.¹² El corpus consistió en 36 coplas, que aparecen en los tomos I-IV. Con el símbolo del “agua”, se seleccionaron quince coplas; mientras que para el de “aventar frutos” se utilizaron los ocho ejemplos existentes; en el caso de “el viento” se utilizaron las trece coplas documentadas, ocho de ellas específicamente relativas al viento y las cinco restantes con el símbolo implícito.¹³

⁹ Véase MORALES BLOUIN, *op. cit.*, pp. 6-10.

¹⁰ MARIANA MASERA, “Hacia los comienzos del cancionero popular mexicano”, en HERÓN PÉREZ MARTÍNEZ Y RAÚL EDUARDO GONZÁLEZ (eds.), *El folkllore literario en México*, El Colegio de Michoacán-Universidad Autónoma de Aguascalientes, Zamora, Mich., 2003, p. 67.

¹¹ STEPHEN RECKERT, *Más allá de las neblinas de noviembre. Perspectivas sobre la poesía occidental y oriental*, Gredos, Madrid, 2001, p. 138.

¹² Existen varios estudios acerca de las simbologías aquí presentadas. Mi objetivo es complementar esas investigaciones realizando algunas pequeñas aportaciones por medio de la inclusión de coplas que muestran el deslizamiento de dos de esos símbolos (“el agua” y el “aventar frutos”), así como estudiar al “viento” y su singular caracterización en el interior de la lírica mexicana y su posterior deslizamiento.

¹³ “Agua”, coplas: 193, 1336, 1387, 1965, 2252, 2462, 2482, 2506, 5106, 5293, 5437, 5887, 5907, 6073 y 6255. “Aventar frutos”, coplas: 239, 240, 367, 1027, 1983, 4904a, 4904b y 5063. “Viento”: coplas: 359, 1732, 1760, 4049, 4076, 5075, 6844 y 7852, deslizamiento, coplas: 2464, 3338, 4965, 5134 y 5137.

• EL AGUA •

Egla Morales Blouin¹⁴ expresa que el agua simboliza, a la vez, la vida, la sustancia primaria fuente de todo lo existente, un punto de energía, un tipo de abono para la buena siembra, un medio de purificación y un solvente. Ella propicia la fertilidad de la tierra, y en consecuencia, la fecundidad de las criaturas; este motivo aflora en la lírica de diversos países, en la que se presenta al amor y a la unión amorosa en la cercanía del agua:

Te conocí en la ribera
recostada entre las flores,
y abrazados en la arena
hubo una historia de amores.

(I-1965, *La Llorona*, Distrito Federal)¹⁵

Vemos que en los dos primeros versos se presenta el símbolo cuyo significado permanece tenuemente sugerido, mientras que en los versos posteriores se explicita su sensualidad. En los siguientes ejemplos, “el agua estará asociada a la fecundidad humana”:¹⁶

¡Ay qué le da,
y vamos a ver,
a ver cómo corre el agua:
vamos a verla correr.

(I-1336, *Mariquita, quita, quita*, Guerrero)

Yo le dije a mi mamá
que me llevara al llanito,
a ver cómo corría el agua
debajo del zacatito.

(I-193, estrofa suelta, Oaxaca)

El significado del “correr del agua” como fuente de vida aparece en primera instancia como una invitación masculina; mientras que en la segunda copla se escucha la voz de una muchacha, quien expresa su deseo amoroso. El ímpetu del correr del agua conforma una imagen totalmente sugestiva, pues “la capacidad del río para correr se identifica con la capacidad del hombre para amar”.¹⁷ Un caso similar:

¹⁴ Véase MORALES BLOUIN, *op. cit.*, pp. 35-63.

¹⁵ Todas las coplas están tomadas de MARGIT FRENK (dir.), *Cancionero folklórico de México*, 5 vols., El Colegio de México, México, 1975-1985. En adelante solamente se indica entre paréntesis el tomo (en romanos), el número de copla (arábigos) y la canción a la que pertenece o si es una estrofa suelta, así como el lugar de proveniencia.

¹⁶ MARGIT FRENK, *Entre folklore y literatura. Lírica hispánica antigua*, El Colegio de México, México, 1984, p. 68.

¹⁷ MARCO ANTONIO MOLINA, “Algunos símbolos relacionados con el río en el *Cancionero folklórico de México*”, en YVETTE JIMÉNEZ DE BÁEZ (ed.), *Varia Lingüística y Literaria. 50 años del CELL. III Literatura: Siglos XIX y XX*, El Colegio de México, México, 1997, p. 123.

Qué bonito corre el agua
debajo del zacatito
así corriera mi amor
con esa del rebocito.

(I-2252, estrofa suelta, Puebla)

Nuevamente la fuerza de la naturaleza intensifica el deseo del sujeto lírico. Es interesante observar que la carga simbólica contenida en el elemento del agua se compara con el amor físico, de hecho, muy frecuentemente encontramos una yuxtaposición de recursos en nuestras coplas, lo que les aporta un mayor atractivo. En el ejemplo siguiente, se conjugan el agua, la sombra de los árboles,¹⁸ el alba y, naturalmente, el amor:

A la orillita del río
a la sombra de un pirú
su querer fue todo mío
una mañanita azul.

(I-2462, *La mujer ladina*, s/l)

Por otra parte, el símbolo también puede manifestarse en actividades relacionadas con el agua, como lavar ropa e ir al río,¹⁹ ya que son oportunidades idóneas para un encuentro amoroso:

¡Ay, Soledad, Soledad!,
llévame al río,
a lavarme la cabeza,
y me darás lo que es mío.

(II-5297, *Chula la mañana*, s/l)

El baño, por su parte, simboliza la unión erótica de los amantes:

Le pregunté a una bonita
si quería lavarme el paño,
y contestó la maldita:
“Si usted quiere, hasta lo baño,
pero muy de mañanita,
porque tarde le hace daño”.²⁰

(I-2506, *El venadito*, Distrito Federal; *El pájaro carpintero*, s/l; *La rosita arribeña*, San Luis Potosí; estrofa suelta, Oaxaca)

Además del baño, este ejemplo contiene también el lavado del paño. Margit Frenk expresa al respecto: “relacionado con este conjunto de símbolos está el de lavar la camisa del amado, rito que

¹⁸ MARGIT FRENK cita: “Los amantes descansan ‘so ell olivar’ en la *Razón de amor* medieval, y en las canciones populares el olivar es su sitio preferido. La sombra de los árboles constituye un tópico de encuentro de los amantes” (“Símbolos naturales”, *op. cit.*, pp. 177-178).

¹⁹ *Ibid.*, p. 178.

²⁰ Copla con la misma temática: “Mariquita ya no quiere/ lavarme este pañuelito:/ ahora está lava que lava / los pañales del chiquito” (II-5106, *Mariquita IV*, s/l).

simboliza una mágica intimidad con él”.²¹ Percibimos el deslizamiento de la camisa al paño. La copla adquiere todavía mayor sensualidad en el momento en que el baño ha de realizarse al alba.²²

Existen también una variedad de coplas en las que la mujer se dirige al agua:

Cupido a solas lloraba
a un amor que ingrato fue,
y sólo le consolaba
que cuando ellas tienen sed
solitas bajan al agua
sin que nadie las arree.

(II-5437, estrofa suelta, Distrito Federal; *El Cupido*, Veracruz;
El querreque, Veracruz)

El poder que ejerce la naturaleza en la mujer se manifiesta en forma contundente en este cantar, en el que, por supuesto, la salida al agua significa dirigirse al encuentro del amado. En algunas ocasiones la muchacha muestra miedo y desasosiego:

Por la causa del caimán
no baja mi hija ahora al agua
ayer tarde que bajó
ya mero se la llevaba.

(III-5907, *La calandria II*, s/l)

No es muy frecuente esta actitud, puesto que en otros casos la joven incluso toma la iniciativa:

Pasó un domingo que iba por agua
y me dijo quedo: “Prietito lindo,
ya florecieron los arrayanes,
ahora te cumplo lo que ya sabes.”

(I-2482, *Los arrayanes*, s/l)

También, en ocasiones, quien baja al agua es un animal:

Soy un pobre venadito
que habito en la serranía;
como no soy tan mansito,
no bajo al agua de día;
de noche, poco a poquito
y a tus brazos, vida mía.

(I-1387, *El venadito*, Oaxaca; estrofa suelta, s/l)

²¹ MARGIT FRENK, *Entre folklore y literatura. Lírica hispánica antigua*, op. cit., p. 69.

²² “El alba erótica es uno de los motivos que comparte la lírica popular medieval hispánica con otras tradiciones. Expresa el momento en que los amantes se despiden después de una noche de amor (*albas*), o en el que los amantes se encuentran al amanecer (*alboradas*)”. MARIANA MASERA, “Albas y alboradas en el Cancionero tradicional”, *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, LIV-2 (1999), p. 179.

Aquí encontramos explícito el carácter sensual de la copla,²³ a la vez que se añade el tópico de la madrugada.

“En las cantigas de Pero Meogo hace intrigante acto de presencia un ciervo que frecuentemente aparece enturbiando el agua de la fuente y que sirve de excusa para la niña que vuelve tarde a su casa”.²⁴ En la única versión documentada en el *Cancionero folklórico de México*, ha desaparecido la excusa de la niña, mientras que el ciervo ha sido sustituido por un pajarillo. La permanencia del agua turbia sugiere la unión de los amantes:

¿Qué pajarillo es aquél
que ha bajado a beber agua
que con el pico la turbia
por no beberla tan clara?

(III-6073, *El pájaro cú*, Veracruz)

Es interesante el deslizamiento de este símbolo. Dejemos por ahora la frescura de las aguas y trasladémonos hacia los campos pletóricos de floridos árboles con aromáticos frutos.

• LA ACCIÓN DE “AVENTAR FRUTOS” •

El “aventar frutos”²⁵ es una representación del trueque de las prendas de amor. Mariana Masera expresa que la acción de “lanzar u ofrecer los cítricos” en las coplas del *Cancionero* es parte del juego erótico del cortejo en diferentes literaturas, especialmente de la lírica popular Peninsular, y tiene sus raíces en la antigua lírica hispánica, y agrega: “los frutos más frecuentemente relacionados con el amor, son los cítricos, sobre todo naranjas y limones. Los estudiosos han opinado que el erotismo de estos frutos puede deberse, entre otros factores, a que ‘los limones [...] se consideraban afrodisíacos y eran parte de los juegos de amor en las celebraciones primaverales’”.²⁶

Entre las supervivencias en la lírica mexicana, se encuentra la siguiente copla:

Al pasar por tu ventana
me tirastes un limón
el limón me dio en la cara
y el zumo en el corazón.

(I-1983, estrofa suelta, Puebla; *Fermina*, Zacatecas; *Limoncito*, s/l; *Mariquita*, s/l; *La morenita*, Oaxaca)

²³ MOLINA analiza esta copla y afirma: “No hay duda de que se trata de un amante que va en busca de su pareja. Como ya ha señalado Chencinsky, el venado sirve para representar al hombre o la mujer; en este caso, aunque no se define en el texto, lo más probable es que se trate de un hombre” (*op. cit.*, p. 121).

²⁴ MORALES BLOUIN añade: “Eugenio Asensio ha llamado a esta figura de ciervo «venatoria y erótica», hallándola recargada «de tantas significaciones como una imagen bíblica [...] enturbiando las aguas y sugiriendo misteriosamente una intimidad amorosa de los sexos». Stephen Reckert y más recientemente Alan Deyermond también han hecho notar el simbolismo erótico de las fuentes turbias significando que ha ocurrido una escena de amor” (*op. cit.*, pp. 109-110).

²⁵ Véase RECKERT, *op. cit.*, pp. 106-153.

²⁶ Véase MARIANA MASERA, “*Tírame una lima / tírame un limón*: Las raíces medievales de un motivo erótico en la lírica popular mexicana”, *Jornadas Filológicas* (1997), pp. 369-378.

Este ejemplo constituye una variante de una canción de cortejo del cancionero peninsular actual.²⁷ El limón arrojado por la mujer en las dos coplas simboliza el rechazo al pretendiente.

Estos elementos simbólicos también se han conservado, aunque parcialmente, en otras coplas mexicanas. En los dos ejemplos siguientes se muestran los cítricos en reposo:

Cuando naranjas, naranjas,
cuando limones, limones;
cuando te besan,
¡cómo te pones!

(I-239, estrofa suelta, Nuevo León)

Cuando naranjas, naranjas,
cuando limones, limones;
chatita, cuando te bañas,
muy tres piedras que te pones.

(I-240, *Bonito San Juan del Río*, Durango; *Ámame, bien de mi vida*, Nuevo León; *El jarabe*, s/l; *El peine*, s/l; estrofa suelta, Sonora)

La alusión sensual en los dos primeros versos se complementa con la expresión literal de los versos finales. En ambas coplas se dibuja la sensualidad, ya sea por medio de un adverbio de modo: “cómo”; o bien, de un adjetivo inusitado: “muy tres piedras”, los cuales aluden a la reacción física como resultado del beso o el baño.

Si tomamos en cuenta que “es una característica del simbolismo, [...] transmitir los atributos de un elemento a otro relacionado metafóricamente o metonímicamente con él”,²⁸ encontramos ahora el símbolo original, como lo demuestra Masera:²⁹

Tírame una lima
tírame un limón,
tírame la llave
de tu corazón.

(I-1027, *El pájaro cú*, Veracruz; *La Malagueña curreña*, Oaxaca; *¡Uy tara la la!*, Michoacán; estrofa suelta, s/l)

Nuevamente aparece el esquema: simbología→explícito, que refuerza la carga erótica contenida en la copla.

De esta manera, hemos presentado las coplas con el motivo de “arrojar frutos” presentes en el *Cancionero*. Existen también otras coplas³⁰ que refieren cítricos, en las cuales está ausente el tono sensual.

²⁷ *Ibid.*, p. 375.

²⁸ RECKERT, *op. cit.* p. 131.

²⁹ MASERA, “*Tírame una lima...*”, *op. cit.*, pp. 369-380.

³⁰ Véanse las coplas III-8241, III-8251, III-8252, III-8272, IV-8765, IV-8421, IV-8765.

• EL VIENTO •

En la lírica tradicional española el viento casi siempre simboliza el impulso sexual masculino³¹ y se manifiesta en tres formas posibles: quemando a la doncella y tornándola morena; agitando (excitando) las ramas; o bien, personificándose en el amante que acaricia juguetonamente a su amada.³²

Por su parte, en la lírica mexicana actual el símbolo del viento se presenta escasamente; en las coplas analizadas únicamente permanece una variante de su primera modalidad:

No estés triste, bella flor,
 ahí retornará tu guía;
 cuando tengas otro amor
 no digas que fuiste mía;
 si te dicen: “¿quién te hirió?”,
 fue el aire que te mecía.

(II-4049, *Rosita amarilla*, s/l)

En esta copla está implícito, además, el símbolo de “cortar la flor”, cuyo significado es la pérdida de la virginidad.³³ El contexto gira en torno a dicho motivo erótico, el cual se hace explícito en el verso cuatro, para nuevamente regresar al lenguaje simbólico en el que se refiere la fuerza viril como sujeto de la acción; aquí se da el deslizamiento del símbolo, pues el viento ya no “quema” sino “hiera” (meciendo) a la joven.

La segunda modalidad simbólica antigua aparece en este ejemplo:

La flor cuando se marchita
 pierde el gusto y desmerece,
 pierde hojita por hojita,
 y el viento la desaparece;
 sólo tu amor, princesita,
 se marchita y reverdece.

(I-1732, *María Chuchena*, Veracruz)

La imagen individualizada del viento arrastrando los pétalos de la flor contiene un gran erotismo; pero el contexto desvirtúa el tono sensual.³⁴

La tercera modalidad de nuestro símbolo está representada así:

¡Ay qué torres tan delgadas!,
 ¡cómo no las tira el aire!

³¹ FRENK, “Símbolos naturales”, *op. cit.*, p. 169.

³² *Ibid.*, p. 167.

³³ Véase AURELIO GONZÁLEZ, “Comparaciones vegetales en la lírica popular amorosa”, en CARLOS ALVAR, CRISTINA CASTILLO, MARIANA MASERA y JOSÉ MANUEL PEDROSA (eds.), *Lyra mínima oral. Los géneros breves de la literatura tradicional*, Universidad de Alcalá, Alcalá de Henares, 2001, p. 330.

³⁴ Tal vez el verbo “marchitar” en esta copla signifique la relación sexual, y el sujeto poético realiza una comparación entre las demás mujeres —que se dejan llevar por la fuerza del amor sensual y van desmejorando físicamente—, y la joven amada, quien permanece radiante, a pesar de, y/o como consecuencia de dicha relación sexual.

El que no lo quiera creer
que vaya y vuelva a la tarde.

(III-6844, *La higuera*, Distrito Federal)

En este ejemplo se percibe sutilmente el sentido sensual del piropo, éste como temática introductora a una copla bimembre. El referente puede ser el cuerpo de la mujer, o bien, sus piernas.

Entre las variantes de esta especial simbología en la lírica mexicana, encontramos al viento como cómplice de los amantes, pues propicia el ambiente para la unión amorosa:

Tu madre tiene la culpa (Llorona)
por dejar la puerta abierta,
el viento por empujarla (Llorona),
y tú por quedarte quieta.

(I-1760, *La Llorona*, Distrito Federal)

Ahora bien, por otra parte, en la lírica mexicana se ha desarrollado una modalidad simbólica directamente relacionada con el viento, aunque sin mencionarlo, y que parece ir ganando mayor presencia en el *Cancionero*: el verbo “mecer”:

Detrás de la nopalera
su columpio le ponía,
y acostadita en mis brazos,
¡con cuánto amor la mecía!

(I-2464, *La nopalera*, Distrito Federal)

Percibimos cómo el sujeto poético prescinde de la ayuda del viento y él mismo realiza la función de “mecer” por medio de un nuevo instrumento que es “el columpio”. El verbo con tonalidad simbólica también recrea circunstancias menos agradables:

Pero áhi nomás que una tarde
de mi labor regresaba
cuando en brazos de otro amante
¡qué columpiadas se daba!

(II-5134, *El cascabel*, Oaxaca)

Y por supuesto, existe un deslizamiento del “columpio”:

No le hace que se me arranquen
cuando yo me esté muriendo;
lo que siento es dejar 'maca
pa que otro se esté meciendo.³⁵

(II-5137, estrofa suelta, Oaxaca)

³⁵ Variante en esdrújulos: “para que otro se meciérica!” (II-4965, *El tagarno*, s/l).

Sin lugar a dudas el trayecto de la simbología éolica ha tomado cauces singulares en las coplas mexicanas, aportándoles así un genuino “aire” sensual de encanto y belleza.

Si bien, ya Mariana Masera ha expresado que existe una reducción de la polisemia en los símbolos presente en la lírica mexicana,³⁶ y su tendencia a la fijación, también apreciamos, que cada símbolo se va deslizando paulatinamente ya sea modificando la acción o el objeto directo de la misma, hasta convertirse en algo totalmente distinto.

Por otro lado, además, el símbolo suele estar de manera implícita en la copla, de manera tal que hay que descubrirlo; esto es lo que sucede con el deslizamiento del “viento”.

Para finalizar, apreciamos también que existe una tendencia en la lírica mexicana a recargar la figura simbólica, ya sea por medio de lo explícito; por la yuxtaposición con otros recursos, o ambas cosas, de tal suerte que encontramos coplas desbordantes de sensualidad en una barroca mezcla en la que el símbolo aporta su enigmático misterio con un exquisito y especial sabor mestizo.

³⁶ MASERA, “La fijación...”, *op. cit.*, p. 134.

RECURSOS

APROXIMACIONES A LOS RECURSOS POÉTICOS DE LAS COPLAS FOLCLÓRICAS MEXICANAS

MARGIT FRENK

Universidad Nacional Autónoma de México

El propósito de esta ponencia es discurrir un poco acerca de ciertas características interesantes de las coplas folclóricas mexicanas. Por una parte, se trata de observar en su lenguaje varios tipos o modalidades diferentes; por otra, de destacar en ellas ciertos recursos poéticos notables. Algunos de esos rasgos son comunes a toda el área hispánica; otros, en cambio, tienen marcas que podemos llamar “mexicanas”. Los materiales proceden, por supuesto, del *Cancionero folclórico de México*, al cual remiten todos los números citados entre paréntesis, comenzando por el del tomo.

En cuanto al lenguaje, yo diría que en ese conjunto existen tres tipos básicos: el lenguaje que quiere ser literario y se esmera por parecer elegante; el lenguaje llano, casi de tipo cotidiano, que llama las cosas por su nombre habitual y, finalmente, otro que, partiendo de ese lenguaje cotidiano, subraya ciertos elementos coloquiales y deriva a veces, ya hacia un lenguaje conscientemente rústico, ya hacia un lenguaje que gusta de las palabras fuertes. Claro que entre estos tres o cuatro tipos hay muchos traslapes y, dentro de ellos, multitud de matices.

En cuanto al primero, al lenguaje de pretensiones literarias, puede sorprender que aparezca en el folclor poético, pero es, de hecho, un fenómeno que se da en muchas otras tradiciones populares. Como ha dicho Carlos Magis en el único estudio de conjunto que existe por ahora sobre la lírica folclórica contemporánea en lengua española,¹ “el cantor popular ‘sabe’ que está haciendo una obra artística y cree, además, en la ‘necesidad’ de utilizar una lengua cuyo nivel estético esté a la altura de su labor”. La idea, como veremos, sólo puede aplicarse a una parte del repertorio.

En la poesía folclórica mexicana, las canciones de amor y de desamor, que, obviamente, son abundantísimas, suelen deleitarse en palabras y expresiones como *martirio*, *dulce sueño*, *tu fisonomía*, *las entrañas del alma*, vocabulario que a menudo corren el peligro de resbalar hacia lo que muchos sentimos como cursi: *en aras de un tierno amor*, *azucena inmaculada*, *perfumas mi existencia*. Los sones de la Huasteca –aunque no sólo ellos– son muy dados a este tipo de lenguaje, que también se encuentra en coplas de otros temas. De la Huasteca hidalguense es esta copla, que siento como muy auténtica:

La mujer por quien sufrí
no me quisiera acordar;
yo la amé con frenesí,

¹ CARLOS H. MAGIS, *La lírica popular contemporánea. España, México, Argentina*, El Colegio de México, México, 1969, p. 319.

pero me fue a olvidar
la hermosa flor de rubí.

(II-3776, *El gusto*, Hidalgo)²

La siguiente se canta con una canción de Pinotepa Nacional, Oaxaca, que se llama *Traicionera* y es literaria a morir:

Quisiera verte pidiendo
amor, por piedad, al mundo,
mil desdenes recibiendo,
y que pesar muy profundo
fuera tu ser consumiendo.

(II-3378, *Traicionera*, Oaxaca; estrofa suelta, Hidalgo)

Y he aquí esta descripción de un paisaje:

La tarde se va muriendo
en los brazos de la noche,
unas flores van abriendo
y otras cerrando su broche.

(IV-8569a, *El gusto, El lunarcito*, Veracruz)

Podríamos seguir citando muchas más.

Por contraste con ellas, llama la atención la simplicidad de una copla como:

Si a Tampico vas un día,
si te quieres pasear,
no dejes de preguntar
que por dónde va el tranvía
que va para Miramar.

(III-7260, *Las conchitas*, San Luis Potosí)

o, siguiendo con las coplas de viajes:

De Veracruz a Alvarado
tengo andada esta región;
se come muy buen pescado,
es muy sabroso el ostión;
también se come guisado
de jaiba y de camarón.

(III-7294a, *El Siquisirí, La Morena*, Veracruz)

² Todas las coplas están tomadas de MARGIT FRENK (dir.), *Cancionero folklórico de México*, 5 vols., El Colegio de México, México, 1975-1985. En adelante solamente se indica entre paréntesis el tomo (en romanos), el número de copla (arábigos) y la canción a la que pertenece o si es una estrofa suelta, así como el lugar de proveniencia.

Estos versos, sin dejar de serlo, están como “platicados”, y en eso, diría yo, yace parte de su atractivo; se logra en ellos, por voluntad artística, una manera normal de hablar. Casi no hay ni comparaciones o metáforas deliberadamente poéticas, ni símbolos, ni adorno retórico alguno. Si no me equivoco, es este el lenguaje que predomina en las coplas del *Cancionero folklórico de México*.

Véase la siguiente declaración de amor:

¿Qué no te acuerdas, Petrita,
que en la sombra de un laurel
se me vino a la memoria
el escribirte un papel?
(II-3384, *El laurel*, Guanajuato)

o esta lamentación, con su anacoluto final muy de lenguaje hablado:

Corazón, ¿de qué estás triste?,
deja de tanto pensar;
de aquello que me dijiste
no te debes acordar,
porque así me lo ofreciste,
no teniendo ya lugar.
(II-3494, *El jarabe loco*, s/l)

o esta canción de ausencia:

Ya los arrieros se van,
y yo que me voy con ellos;
lo que me puede es dejar
ese par de ojitos negros.
(II-3543, *El chumbale*, s/l)

o esta humorística:

Y lloraba una casada
la muerte de su marido;
lloraba y se consolaba:
que otro le quedaba vivo.
(II-5644, *La Lloroncita*, Veracruz)

aunque aquí ya interviene un elemento de contraste y sorpresa que, como veremos, es recurso poético frecuente en la poesía que nos ocupa.

Algunas veces encontramos en esas coplas rasgos de un deliberado prosaísmo, como en:

—Amada Marcelina,
¿dónde estás, que no te veo?

—Estoy en la cocina,
guisando los fideos.

(IV-9127, *El Colás*, Veracruz)

o como en la siguiente, que, en una versión yucateca impresionó a Alfonso Reyes:

A la salida de misa
te vi en la acera de enfrente:
en tu agradable sonrisa
te vi un frijol en el diente.

(II-5181, estrofa suelta, Distrito Federal)

Dice Reyes, en su maravilloso ensayo sobre las *jitanjáforas*, que es típica copla de “poeta bobo del pueblo” y que “se arrastra en un microrrealismo espeluznante”.³

Abundando en las diferencias entre el lenguaje que quiere ser exquisito y el lenguaje llano, compárense estas dos coplas, emparentadas por su tema:

En ti sólo *deliraba*
cuando *te juré* mi amor;
sólo contigo soñaba,
ángel bello encantador;
para no seguir *penando*,
dame de prenda una flor.

(I-1258, *La Morena*, Veracruz)

y, por otra parte:

No seas ingrata, chiquita
de cabello enmadejado:
regálame esa rosita
de tu jardín matizado,
y un beso de tu boquita,
que de ti ando enamorado.

(I-1256, *Áhi viene el agua*, s/l)

En esta última aparece un rasgo comunísimo en las coplas que quieren expresarse en un lenguaje llano no prosaico y sí lleno de ternura: el uso de diminutivos: *chiquita*, *rosita*, *boquita*. Nos los encontraremos por dondequiera que abramos el primer tomo del *Cancionero folklórico*, y a veces parece hasta excesivo:

¡Ah!, qué noche tan serena,
y las estrellas, ralitas.

³ ALFONSO REYES, “Las jitanjáforas”, en *La experiencia literaria, Obras completas*, Fondo de Cultura Económica, México, 1962, t. XIV, pp. 210-211.

Regálame una azucena
cortada con tus manitas,
para divertir mis penas
contándole las hojitas.

(I-1255, *La azucena*, Tamaulipas)

Decía yo antes que, partiendo del lenguaje cotidiano, hay otra modalidad expresiva que subraya los elementos coloquiales y deriva muchas veces hacia un estilo que puede llamarse rústico. No es fácil discriminar esos elementos rústicos, porque irremediamente estamos calibrando el lenguaje a partir de *nuestra* conciencia lingüística, no de la de los hablantes y cantantes mismos. No podemos saber si en la siguiente, divulgadísima, copla, quienes la cantan perciben como nosotros ese dejo muy coloquial:

En la barranca te aguardo,
a orillas de los nopales;
como que te hago una seña,
como que te chiflo y sales,
como que vas a traer leña:
tú no eres guaje, ya sabes.

(I-1369e, *El pájaro carpintero*, Veracruz; *Las barrancas*, Jalisco; *La culebra pollera*, s/l)

Desde luego, es evidente que no puede haber entre los hablantes conciencia de que las palabras *nopales*, *chiflar*, *guaje* son mexicanismos, pero podría haberla de que ese insinuante y reiterado “como que...” es coloquial y posee una muy especial expresividad.

Otro ejemplo de lenguaje marcado por lo que concebimos como coloquialismos podría ser una canción recogida en un pueblo de Zacatecas, *Qué milagro, chaparrita*; una de sus coplas dice:

—Chaparrita, pico dulce.
—¿Pos cuándo me lo probó?
—Ayer tarde en el ojo de agua (chaparrita de mi vida):
¡qué pronto se le olvidó! [...]

(I-1751, *Que milagro, chaparrita*, Zacatecas)

otra dice:

Qué milagro, chaparrita,
qué milagro que nos vemos;
mañana a las diez nos vamos:
con eso la decidemos.

(I-1372 bis, *Que milagro, chaparrita*, Zacatecas)

De Tabasco y Yucatán es ésta:

Te fuistes y me dejastes
 como la piedra en el suelo;
 y así que me la pegastes,
 me veniste a hacer el duelo:
 ingrata, ¡qué bien quedaste!

(II-3425, estrofa suelta, Tabasco, Yucatán)

Con frecuencia, el carácter rústico se concentra en una parte de la copla:

Soy como el agua del río,
 todo se me va en correr;
 como con naiden me engrío,
 con naiden siento perder.

(II-4018a, *Tus ojitos*, Coahuila; *El cuervo I*, s/l)

En todo esto, claro, hay que estar muy sobre aviso. Encontramos formas supuestamente rústicas, como *probe*, *quieres*, *quebre*, que han sido implantadas, como quien dice, desde fuera, para darles a los textos un aire rústico. Esto es muy de la llamada “canción ranchera” de las viejas películas, donde los galanes de ancho sombrero charro las cantan con todo el patetismo del caso. Por su carácter poco auténtico, en el *Cancionero folklórico de México* no recogimos, en general, esas canciones, pese a su enorme difusión, y por eso es raro encontrar en él un verso como “áhi nos quedrá cuando quiera” (II-3962, *No soy monedita de oro*, s/l), de una canción firmada por Cuco Sánchez, muy buen autor, por cierto, cercano como pocos al estilo tradicional.

Por otra parte, y en fuerte contraste con las palabras y frases exquisitas que veíamos antes, hay en muchas coplas, sobre todo, de tipo humorístico, un gusto por el empleo de ciertas palabras que pueden parecernos malsonantes (o, como se dice ahora en México, disparatadamente, “altisonantes”). Quizá aquí sí haya conciencia de que se están usando palabras “fuertes” (o semifuertes), aunque, desde luego, su apreciación podría no coincidir en absoluto con la de las clases llamadas cultas de la sociedad. He aquí unos ejemplos:

A caballo andan los hombres,
 en mula, los alcahuetes,
 en burro, los más pendejos
 y a pie, los que son ojetes.

(III-8565, estrofa suelta, Oaxaca)

Cabrona, qué mal me pagastes
 cuando yo firme te amaba [...]

(II-3434, estrofa suelta, Oaxaca)

Un chivo pegó un reparo
 y en el aire se detuvo;
 hay chivos que tienen madre,
 pero éste ni madre tuvo.

(IV-9899, *La Sanmarqueña*, Distrito Federal; estrofa suelta, San Luis Potosí)

Notamos en esta última copla un regodeo en el disparate, que es parte importante de la poesía folclórica mexicana, la cual en este punto rebasa al lenguaje común y corriente que caracteriza a tantas coplas, y ya ni se diga al lenguaje que quiere ser elegante. Es un aspecto muy interesante, al cual vale la pena dedicarle alguna atención.

Con las coplas disparatadas, que son muchas, entramos en un terreno especialmente deleitoso del folclor mexicano (aunque no exclusivo de él ni de los tiempos actuales). Cito unos ejemplos:

A orillas de una laguna
sacó la cabeza un bagre,
y gritó con valentía:
“Vuelvan mejor a la tarde”.

(III-6917, *La chinita*, Distrito Federal)

O véase el irreverente:

Los tres Reyes Magos
vienen del Oriente,
preguntando dónde
venden aguardiente.

(IV-9018, *Naranjas y limas*, Veracruz)

Para no hablar de las coplas humorísticas sobre la muerte:

Al pasar por el panteón
me salió una calavera,
y me dijo:
“Tú tocas el tambor,
y yo muevo la cadera”.

(III-8374, estrofa suelta, Distrito Federal)

Es aquí, en las coplas disparatadas, donde quizá vemos más la exuberancia imaginativa de poetas y cantantes mexicanos, su fantasía desbordada.

Salomón hizo una carta,
la cual era para Cupido,
donde le mandó decir:
“Mi muy estimado amigo,
vale más saber sentir
y no darse por sentido.”

(II-4703, estrofa suelta, Oaxaca)

La sirena se murió
en una balsa de madera,

por habérsele atorado
casi una ballena entera.

(III-6235, estrofa suelta, Hidalgo)

Las coplas se nos llenan de sirenas, de cupidos, de toda clase de animales. Son animales que hablan y se comportan como personas:

Yo tenía un perico
que se quitaba las plumas;
no, no era peladito:
es que iba al baño encueradito.

(III-6214, estrofa suelta, Distrito Federal)

Un querreque muy contento
se fue a la feria a pasear
y tuvo el atrevimiento
de enseñarse a jinetear;
se montó a un caballo muerto,
que no lo pudo tumbar.

(III-6228, *El caimán*, Hidalgo)⁴

Pero también hay personas que actúan como animales: el carbonero que le muerde la jeta a un burro, pensando que es su prieta (III-6563, *El carbonero*, Zacatecas), o aquel que “al montar en su caballo / el caballo montó en él” (III-6554, *El Balajú*, Veracruz), y aquel otro que dice:

Voy a echarme, que estoy culeco,
que por la mañana saco
un pato y un patuleco
y también un chachalaco.

(III-6253a, *La india*, s/l)

El gusto por el disparate se cruza a veces con el que causan en los trovadores y los cantantes los juegos de palabras y con palabras:

Yo quisiera ser sabanero,
pero no de la sabana:
quisiera ser sabanero
de la orilla de tu cama.

(I-833, *Al pasar por tu ventana*, s/l)

Casi, casi, me quisistes;
casi, casi, te he querido;

⁴ Véase MARGIT FRENK, *Charla de pájaros o Las aves en la poesía folklórica mexicana*. (Discurso de ingreso a la Academia Mexicana de la Lengua), Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1994.

si no fuera por el *casi*,
casi me caso contigo.

(II-4989, estrofa suelta, Oaxaca)

Hay en estos poemitas una conciencia muy viva del lenguaje, que a menudo explota las concordancias fonéticas:

Ni te compro limas,
ni te compro peras,
ni te comprometas
a lo que no puedas.

(III-8490, estrofa suelta, Distrito Federal)

Para rimar con el topónimo “Tlalecoya”, el trovador inventa: “te llevaré en canoya / y te vuelvo a regresar / en el caballo de Troya” (I-1309, *Zapateado*, Oaxaca). O bien, la siguiente del estado de Guerrero, con ese característico final inesperado y chusco, que volveremos a encontrarnos enseguida:

Mariquita, quita, quita,
quítame de amor de penas,
para ver si [se] me quitan
estos dolores de muela.

(II-4949, *Mariquita, quita, quita*, Guerrero)

Y aquí debemos recordar el placer que tienen estas canciones por la reiteración de palabras al comienzo de las coplas: “¡Ay, Soledad, Soledad! / ¡ay, Soledad de mi tierra! [...]” (III-7110, *El cascabel*, Veracruz); “Vuela, vuela, vuela, / vuela sin cesar [...]” (III-7073, *La Guacamaya*, Veracruz).

Si estas coplas juegan con el sonido de las palabras, otras se divierten con su sentido, originando antítesis y paradojas que parecen heredadas del conceptismo cortesano del Siglo de Oro español:

En el irme y el quedarme,
estoy por no despedirme:
quiero irme y quiero quedarme,
pero no quedarme ni irme.

(III-7649, *La Sanmarqueña*, Guerrero; *Negra, ¿dónde están los lazos?*, s/l)

O las famosas coplas, muy españolas, de *La Llorona*, en que se contraponen “La pena y la que no es pena”:

La pena y la que no es pena
todo es penar para mí:
ayer penaba por verte
y hoy peno porque te vi.

(II-2831, *La Llorona*, Veracruz)

o su hermana gemela:

Ni contigo ni contigo
tienen mis penas remedio:
contigo porque me matas,
sintigo porque me muero.

(II-2832, estrofa suelta, Veracruz)

Notábamos el gusto por crear un final en que se produce un quiebre del sentido que conduce hacia algo inesperado, muchas veces con efecto cómico:

Adiós, Pinotepa hermoso,
de tus encantos me alejo,
voy bastante rejodido,
y vuelvo si estoy pendejo.

(III-7434 versión B, estrofa suelta, Oaxaca)

Me gustan las abajeñas,
que saben la ley de Dios,
que dejan a su marido
para irse con otros dos.

(III-7455, *Las abajeñas*, Jalisco)

En Jalisco y Michoacán se cantaba la siguiente copla:

Ya no quiero ser borracho,
ya me voy a detener
por ventanas y paredes,
para no dejarme caer.

(IV-9246, *El borracho*, Jalisco, Michoacán)

Otra:

¡Qué linda la mañana
cuando sale el sol!
Se agacha la gallina,
y se le ve el calzón.

(III-6249, estrofa suelta, Sonora)

Cada una de estas coplas tiene un carácter distinto, pero todas quieren provocar sorpresa y risa, siguiendo la técnica de tantos chistes que dejan lo cómico para el final.

Una peculiaridad que comparte la poesía folclórica mexicana con la de España, Portugal y otros países de habla hispana y lusitana, lo mismo que con la de toda Europa, es el uso de símbolos tomados de la naturaleza, ya de los cuatro elementos, ya del mundo vegetal y animal. Algunos son muy evidentes, como:

Ariles y más ariles,
ariles, que yo quisiera
que usted se volviera anona
y que yo me la comiera.

(I, 1497a, *El Balajú*, Veracruz)

Que yo quisiera
que usted se volviera anona
y que yo me la comiera:
madurita, madurita,
que del palo se cayera.

(I-1497b, *La iguana I*, s/l)

Otros no son tan transparentes, como cuando se canta:

¡Cuánta naranja madura!,
¡cuánto limón por el suelo!,
¡cuánta muchacha bonita!,
¡cuánto catrín sin dinero!

(III-8559, *El huizache*, Jalisco; *El baulito*, Jalisco;
Que viva la rumba, Michoacán; estrofa suelta,
Hidalgo, Puebla)

donde las naranjas maduras y los limones desperdigados por el suelo *son* las muchachas bonitas (¡y maduras!) desperdiciadas por la falta de hombres que sepan o puedan quererlas. Y para que se vea lo extendido que está este símbolo, y aun esta misma copla, en el mundo ibérico, basta asomarse a la *quadra* portuguesa, recogida en Braga, que dice:

Tanto limão, tanta lima,
tanta laranja no chão!
Tanta cachopa bonita,
nenhuma na mia mão!

El campo de los símbolos en esta poesía es muy extenso, además de apasionante, como lo están mostrando los trabajos de Marco Antonio Molina. Aquí sólo podemos ver algunos ejemplos. El agua corriente –ríos, arroyos, fuentes– simboliza el amor sexual en muchas culturas. En la nuestra aparece abundantemente con ese sentido; por ejemplo:

Dicen que en la mar se juntan
aguas de todos los ríos;
¡cómo no se han de juntar
tus amores con los míos!

(I-1743, *La Sanmarqueña*, Distrito Federal, Oaxaca;
El gabilancito, Veracruz)

162 aproximaciones a los recursos poéticos de las coplas folclóricas mexicanas

La relación es aquí explícita; en otros casos, se da implícitamente por un paralelismo simbólico existente entre la primera y la segunda partes de la copla:

Por debajo de la arena
corre el agua y nacen flores.
¡Qué bonitos ojos tiene
la dueña de mis amores!

(I-2044, *A mi chata*, Tamaulipas)

O bien, en registro negativo (anunciado por la invisibilidad del agua que corre):

Por debajo de la arena
corre el agua y no la vemos:
¿por qué nos quisimos tanto,
y ahora nos aborrecemos?

(II-3438, *Bonito San Juan del Río*, Distrito Federal)

Los símbolos se van encadenando: así, el agua corriente puede ser fría, señal de desamor; si además se combina con un “limón verde”, que connota desamor y esterilidad, ya adivinamos lo que nos dirá la segunda parte de la copla:

Debajo de un limón verde
corre el agua un poco fría;
le he dado mi corazón
a quien no lo merecía.

(II-3670a, *El jarabe*, s/l)

Si el sentido de la segunda parte de la copla no nos resulta claro, basta ver cuál es el símbolo contenido en la primera parte:

En la punta de aquel cerro
está un vaso de agua fría:
ahí se lavó las manos
el amor que me quería.

(II-3749, *El ramo*, Veracruz)

la frialdad del agua apunta claramente al hecho de que el amor ha dejado de existir y de que el lavarse las manos indica indiferencia.

En la poesía folclórica mexicana abundan los animales, y muchas veces tienen connotaciones simbólicas. El toro que brama, tema frecuente, casi siempre va asociado a la libido:

Allá arriba brama un toro,
y abajo lo están oyendo;

las hijas del caporal
 ¡qué buenas se están poniendo!
 (I-2649, *La cuera*, Guerrero)

El estribillo de la canción *El torito* dice, refiriéndose al toro:

¡Lázalo, lázalo,
 lázalo que se te va!
 Échame los brazos, mi alma,
 si me tienes voluntad.
 (I-1484, estribillo de *El torito III*, Veracruz; estribillo de
El becerro, s/l; *La paloma II*, s/l)

Pero no necesariamente encontramos esos paralelismos en las coplas en que aparecen animales y plantas con claras connotaciones simbólicas; éstas suelen ocupar la estrofa entera. Así, como el limón verde, la hoja verde de un árbol frondoso puede connotar terca virginidad:

Eres como la hoja verde,
 hija de un árbol frondoso:
 que por más que lo sacuden,
 tu hermosura no la gozo.
 (II-3289, *Hojita verde*, s/l)

El simbolismo erótico connotado por el ansia de comer una fruta –lo vimos antes, en “Ariles y más ariles, / ariles, que yo quisiera / que usted se volviera anona / y que yo me la comiera, / madurita, madurona, / que del palo se cayera” (I-1497*b*, *La iguana*, s/l)– aparece en otra canción conocida:

—Pajarito manzanero,
 ¿por qué no comes manzanas?
 —¿Cómo quieres que las coma
 si no me bajas las ramas?
 (III-6117, *El pájaro cú*, Veracruz)

Puede verse que hay siempre en estos símbolos una posibilidad de amor feliz junto a otra de amor frustrado, y quizá –habría que estudiarlo– domina la vertiente negativa, de la cual he aquí otro ejemplo, impresionante por la acumulación de símbolos de frustración:

Ya ese capulín se heló,
 ya su sombra no cobija,
 ya ese nopal no da tunas
 ni en él el pájaro chifla.
 (III-6974, *Ya los pájaros cantan*, estrofa suelta, s/l)

Y otro ejemplo más, también impresionante:

Ya el águila real voló,
el nopal quedó temblando.
Ya no te quiero, ya no,
no te andes atravesando [...]

(II-4261, estrofa suelta, Oaxaca)

Se estará de acuerdo conmigo en que esta faceta de la poesía folclórica mexicana es especialmente atractiva. De hecho, muchas de las coplas simbólicas están entre las poéticamente más logradas de todo nuestro repertorio. Y, como ya he apuntado, es en este terreno donde más conexiones encontramos, no sólo con el folclor hispánico, sino también con la poesía folclórica de toda Europa. Y a la vez, parece no tratarse de calcos, sino de recreaciones originales de símbolos casi “universales”, símbolos que forman parte de una amplia y antigua tradición cultural. Si no me equivoco, y aunque parezca paradójico, este lado tan importante de nuestro folclor poético muestra de lleno la creatividad de que son capaces los creadores y cantadores mexicanos.

Hemos pasado así del lenguaje común y corriente que define la creación de una buena porción del repertorio, ya en su vertiente un tanto *snob*, ya en su vertiente deliberadamente tosca y aun grosera, ya en la aparente falta de relieve que parece caracterizar una amplia región de ese paisaje, hemos pasado, digo, a un lado más específicamente poético y por ende, más artísticamente valioso. Pero todo este conjunto, con sus rasgos diferenciados, me parece ser digno de interés y de estudio. Al menos ésa es la idea que he querido transmitir aquí.

DEL PUEBLO A LA CAPITAL:
LAS CANCIONES FOLCLÓRICAS Y LAS ROMÁNTICAS
DESDE UNA PERSPECTIVA LEXICOESTADÍSTICA

RAÚL ÁVILA
El Colegio de México

• PARA EMPEZAR A CANTAR •

Las canciones folclóricas y las románticas están –al pie de la letra y del sentido– arraigadas en los recuerdos, en la memoria colectiva de muchos lugares. Y la memoria es antigua. Hay quienes, desde niños, hemos escuchado los dos tipos de canciones, unas directamente –las folclóricas– y otras por radio –las románticas–. Más adelante, cuando –ya adultos– volvemos a escuchar los dos tipos de canciones, inevitablemente surge la comparación. Tras una reflexión mínima, notamos las diferencias. Esas diferencias, en un trabajo de investigación, se vuelven hipótesis. Para empezar, las canciones folclóricas huelen a campo y a buen humor, aunque también a amor y pasión, como en: “Se me hace y se me afigura / que tu amor es palo blanco, / ni crece ni reverdece, / no más ocupando el campo”. Las canciones románticas urbanas, en cambio, destacan el dolor y el olvido, el desengaño y la pena. Son, como dicen algunos en la República Dominicana, “canciones de amargue”. Y algo hay de cierto, pues tienen como temática fundamental el desamor o el amor frustrado, como se puede constatar en: “Es mi destino vivir así: / triste agonía vivir sin ti; / me siento perdido en este mundo / y mi último fracaso será tu amor”.

En realidad, los límites de los dos géneros no son tan claros. En cuanto a las canciones folclóricas, Margit Frenk las describe a partir de su pertenencia a una tradición popular, de varias posibles, caracterizada sobre todo por el metro, las construcciones sintácticas y las palabras. Las coplas folclóricas, además, aunque son por lo general anónimas, a veces tienen un autor conocido que, precisamente, compone dentro de esa tradición. También indica Frenk que este tipo de canciones se cantan sobre todo en el campo, en pueblos de diferentes tamaños y colores.¹ En la actualidad se pueden escuchar, aunque en forma muy limitada, por lo menos en México, a través de los medios, sobre todo por la radio.

El hecho de estar limitadas a un ámbito geográfico restringe en buena medida la difusión internacional de las canciones folclóricas, pero no la impide. Desde hace siglos ha habido una especie de vasos comunicantes que nutren de las mismas medidas y a veces de los mismos versos a países tan lejanos como México, Argentina y España.² Por eso la canción folclórica, aunque poco móvil, no deja de pertenecernos a todos los hispanohablantes, no deja de ser internacional.

¹ MARGIT FRENK (dir.), “Prólogo”, *Cancionero folklórico de México. I. Coplas del amor feliz*, El Colegio de México, México, 1975.

² Para una comparación de las canciones folclóricas en estos tres países, véase CARLOS H. MAGIS, *La lírica popular contemporánea: España, México, Argentina*, El Colegio de México, México, 1969.

En lo que respecta a las canciones urbanas, uno de sus grandes representantes es el bolero. Parece necesario incluirlo dentro de un género más amplio —el de las canciones románticas—, pues sus límites resultan aún menos seguros que los de las canciones folclóricas. Rodrigo Bazán incluye en su antología desde boleros clásicos como *Santa*, de Agustín Lara, hasta valeses como *El andariego*, de Álvaro Carrillo, de estilo peruano; y *La media vuelta*, de José Alfredo Jiménez, un bolero ranchero.³ Kuri Aldana y Mendoza⁴ también señalan los problemas de clasificación de este tipo de canciones. El bolero, dicen,

fue el género más popular durante varias décadas, a partir más o menos de los años treinta, apoyándose en músicos tan inspirados y prolíficos como Agustín Lara y Alberto Domínguez. Las primeras canciones de estos magníficos compositores se nutrieron principalmente de la música cubana, el danzón [...]. Pero otra gama de influencias nos obligó a cambiar el título [por el de canción romántica]: el fox-trot, más o menos de la misma época, fue decisivo en la creación de varios compositores.⁵

Como se advierte en la cita anterior, las canciones románticas —especialmente los boleros— por su calidad de urbanas, han viajado mucho más que las canciones folclóricas. No sólo han hecho viaje de ida y vuelta entre México y Cuba, sino que también han recorrido muchos otros países. En Argentina, se confesaron parientes de los tangos. En España los cantan incluso en ritmo flamenco, y en los Estados Unidos suenan a veces como jazz. Por eso Bazán pone en el título de su libro ...*Antología del bolero en México, y no de México*.

• LA AMARGA COPA DE LA REALIDAD •

Las diferencias entre los dos tipos de canciones se hacen ahora más evidentes. Sin embargo, para evitar las “ilusiones” resulta necesario sustentar la evidencia y acercarse a los datos empíricos, a la realidad. Con ese propósito, intenté hacer una comparación estadísticamente adecuada. Para esto fue necesario limitar el número de canciones de los dos tipos. Partí de la antología de 100 canciones folclóricas que se incluyen en el *Cancionero folklórico de México*.⁶ Para recoger las 100 canciones románticas me basé en el libro citado de Bazán.⁷

Las canciones fueron transcritas en soporte electrónico, textualmente. Sólo se evitaron las repeticiones de versos para asegurar así una comparación adecuada, sobre todo de tipo léxico, como la que hago en esta investigación. También se marcaron los nombres propios, de manera que el programa de cómputo que utilizamos y que fue diseñado *ex profeso*⁸ no los considerara

³ RODRIGO BAZÁN BONFIL, *Y si vivo cien años... Antología del bolero en México*, Fondo de Cultura Económica, México, 2001.

⁴ MARIO KURI-ALDANA y VICENTE MENDOZA MARTÍNEZ, *Cancionero popular mexicano*, 2ª ed., pról. de Juan S. Garrido, Conaculta-Océano, México, 2001.

⁵ *Ibid.*, p. 183.

⁶ MARGIT FRENK (dir.), *Cancionero folklórico de México. V. Antología, glosario, índices*, México, El Colegio de México, 1985. La antología fue hecha por Mercedes Díaz Roig.

⁷ En BAZÁN, *op. cit.*, se incluyen 104 boleros, por lo que decidí suprimir los 4 últimos para quedarme, como en el caso de las canciones folclóricas, con 100 ejemplos.

⁸ RAÚL ÁVILA (dirección y proyecto), *LEES. Lector y escritor*, El Colegio de México.

en las estadísticas. A continuación, mediante el programa de cómputo mencionado se hizo el análisis léxico. Se obtuvieron así un total de 11 392 palabras gráficas en las canciones folclóricas, y 8 426 en las románticas. A partir de esas ocurrencias recogimos los tipos léxicos –palabras diferentes– y sus correspondientes vocablos o entradas de diccionario. Los vocablos se establecieron en dos listas, con sus respectivas frecuencias de aparición: una para cada tipo de canciones. El siguiente paso consistió en seleccionar de las listas únicamente los sustantivos, clase de palabras en la que baso la comparación.⁹ Tras esto se obtuvieron los porcentajes de frecuencias u ocurrencias de cada sustantivo para cada género. Acto seguido, de nuevo mediante una rutina de cómputo, se delimitaron los sustantivos que tenían un incremento de frecuencias del cien por ciento o más en cualquiera de los dos tipos de canciones con respecto al otro.¹⁰ Dentro de este nuevo subconjunto se tomaron en cuenta únicamente los que tenían una frecuencia igual o mayor a 3, lo que correspondió, en relación con el total de frecuencias de todas las palabras de los *corpora*, al 0.04% en las canciones románticas, y al 0.03% en las folclóricas. Este mismo criterio –3 o más apariciones– se usó para considerar los sustantivos que sólo se encontraron en uno de los dos conjuntos. Se hizo así para evitar las voces que se hubieran utilizado sólo circunstancialmente, por azar, una o dos veces. Bajo esas condiciones, de un total de 791 sustantivos recogidos de las canciones folclóricas –frecuencia de 2 088– se delimitaron 108 sustantivos; y de un total de 458 –frecuencia de 1 457– se recogieron 93 en las románticas (ver anexos 1 y 2).¹¹

• DE LA ENRAMADA A LA RISUEÑA ILUSIÓN •

En una primera etapa, clasificamos de manera general los sustantivos seleccionados. Esta clasificación se basa en el hecho de que los referentes sean o no perceptibles por los sentidos, es decir, que se puedan o no se puedan ver, oír, tocar, oler o saborear. Esta primera cala muestra una clara diferencia entre los dos tipos de canciones. Las folclóricas se escuchan en los cerros y en los valles, en las playas y a la orilla de los ríos, bajo las enramadas; y se cantan normalmente frente a un grupo de personas en fiestas, bailes o bodas. Además, este tipo de canciones tiene coplas móviles, apenas prendidas en las canciones por una temática determinada. Por eso el *Cancionero folklórico de México* está organizado por coplas, y no por canciones. Las otras –las románticas urbanas– se oyen y se solicitan sobre todo en los bares. También se escuchan por la radio o en grabaciones. Sus coplas son fijas, como puede constatarse en la antología del bolero del libro ya citado *Y si vivo cien años*. En este género está prohibido inventar nuevos versos,

⁹ Más adelante será posible comparar los verbos y las demás clases de palabras, como he hecho en otras investigaciones. Puede verse el tratamiento de esta clase de palabras, por ejemplo, en mi libro *Estudios de semántica social*, El Colegio de México, México, 1999.

¹⁰ Para los análisis estadísticos conté con el apoyo de Arturo Guzmán, de El Colegio de México, a quien agradezco ahora su acuciosidad y empeño. Nos basamos para estas comparaciones en los números correspondientes a los porcentajes dentro de cada conjunto de canciones para evitar el sesgo producido por el número mayor de frecuencias que hubo en las canciones folclóricas –más extensas– en relación con las románticas urbanas, más breves, limitadas, quizá en los años de florecimiento del bolero, por los tres minutos o un poco más que cabían en un disco de acetato. Véase “La evolución del formato musical”, *Notas. Revista de la Sociedad de Autores y Compositores de Venezuela*, 10-12 (2003). Para más datos: http://www.sacven.org/ver_articulo.asp?id=46 (15 de noviembre de 2005).

¹¹ Las canciones románticas fueron más breves que las folclóricas, lo que confirma lo dicho en la nota 9.

como sucede normalmente con las canciones folclóricas, en las cuales incluso se intercambian las coplas. Los sones –como también se les conoce– apenas se diferencian, como he dicho, por una temática que no necesariamente cierra el paso a coplas y versos que la rebasan. Los espacios, las personas y las culturas urbana y rural condicionan, necesariamente, el vocabulario. A eso se debe que en las canciones folclóricas haya una mayor cantidad de voces de referente perceptible. En las románticas, en cambio, los referentes más frecuentes son los no perceptibles (tabla 1).¹²

Tabla 1. Sustantivos y referentes

Canciones	<i>Sí perceptibles</i>		<i>No perceptibles</i>		Total sustantivos
	Sustantivos	%	Sustantivos	%	
Folclóricas	95	88	13	12	108
Románticas	42	45	51	55	93

Los porcentajes no dejan lugar a dudas: en las canciones folclóricas los vocablos con referentes no perceptibles fueron 13 (es decir, el 12%); y los perceptibles, 95 (el 88%). Entre estas últimas voces aparecen *abrazo*: “¡Ay qué bonito es estar / junto de lo que uno quiere! / darle un beso si hay lugar / y un *abrazo* si se puede”; *caballo*: “Mi mujer y mi *caballo*, / los dos murieron a un tiempo; / mi mujer, Dios lo perdona, / mi *caballo* es lo que siento”; *iguana*: “Una *iguana* se cayó / de arriba de una escalera; / del porrazo que llevó / se lastimó las caderas”; o *naranja*: “A la mar fui por *naranjas*, / cosa que la mar no tiene; / el que vive en la esperanza, / la esperanza lo mantiene”.

Frente a lo anterior, las canciones románticas incluyen sólo 42 sustantivos de referente perceptible (45%), lo que corresponde porcentualmente a casi la mitad de los que se recogieron en las folclóricas; y 51 (55%) de referente no perceptible como la “risueña ilusión”. Entre los ejemplos de este último tipo están *agonía* y *fracaso*: “Es mi destino vivir así: / triste *agonía* vivir sin ti; / me siento perdido en este mundo / y mi último *fracaso* será tu amor”; *desconsuelo*: “En la eterna noche de mi *desconsuelo* / tú has sido la estrella que alumbró mi cielo”; *piedad*: “Flores negras del destino / nos apartan sin *piedad*”; *maldad*: “Por vivir en quinto patio / desprecian mis besos; / un cariño verdadero, / sin mentiras ni *maldad*”; y, por supuesto, *amor*: “Yo sé que es imposible que me quieras, / que tu *amor* para mí fue pasajero, / y que cambias tus besos por dinero, / envenenando así mi corazón”.

• EL ALMA SIEMPRE EXTRAÑA Y LA NARANJA MADURA •

Un segundo análisis nos llevó a clasificar los vocablos en campos referenciales (tabla 2). Estos campos permiten asociar las voces en subconjuntos relacionados con el ser humano y sus características (HMNO: ser humano, HAPV: ser humano atributos psicológicos y valores, HCRP: ser humano cuerpo y atributos); el entorno y sus elementos (ELAN: entorno lugares artificiales y naturales, LNAT: elementos naturales, LNAN: elementos naturales animales, LART: elementos artificiales), la sociedad (SCED: sociedad cultura y educación, SOSR: sociedad ocupaciones y servicios, SRIN: sociedad relaciones interpersonales) y el tiempo (TRTM: tiempo referencias temporales).

¹² Para otras investigaciones sobre esto, véase mi libro citado: *Estudios de semántica social*.

Tabla 2. Campos referenciales

	CANCIONES			
	Folclóricas		Románticas	
	Sustantivos	%	Sustantivos	%
ELAN	7	6.5	7	7.5
HAPV	6	5.6	41	44.1
HCRP	5	4.6	12	12.9
HMNO	6	5.6	1	1.1
LART	8	7.4	3	3.2
LNAN	18	16.7	0	0.0
LNAT	32	29.6	11	11.8
SCED	9	8.3	5	5.4
SOSR	2	1.9	1	1.1
SRIN	12	11.1	4	4.3
TRTM	3	2.8	8	8.6
Total	108	100.0	93	100.0

Conforme a los *corpora* que estudiamos, los sustantivos que más diferenciaron los dos tipos de canciones fueron, dentro de las canciones románticas, los del campo correspondiente al ser humano, sus atributos psicológicos y sus valores. En ese grupo se recogieron 41 sustantivos, equivalentes al 44% del total, frente a sólo 6 sustantivos (6%) en las folclóricas. Dentro de los sustantivos característicos de las canciones románticas están *amor, vida, corazón*,¹³ *alma* –“siempre extraña”–, *cariño, dolor, pena, ilusión, pasión, destino, razón, olvido, soledad, perdón, miedo, mentira, rencor, temor, tormento y angustia*.

Por otra parte, en las canciones folclóricas predominaron los sustantivos relacionados con elementos naturales, pues se recogieron 32 (30%), frente a sólo 11 (12%) en las canciones románticas. Entre los vocablos característicos de las canciones folclóricas aparecieron *río, lucero, azucena, plata, viento, hoja, nube, ola, piedra, rama, rosa, agua, naranja* –“madura”–, *árbol, limón, mata, tripa, arroz, clavel y pico*.

Un último análisis, basado en las frecuencias y las mayores diferencias porcentuales de los sustantivos de cada tipo de canción, muestra que en las románticas la palabra *cariño* tiene un incremento de 1,900% en relación con su frecuencia en las folclóricas (tabla 3, ver además anexos 1 y 2). A continuación aparecen *vez, alma, luz, dolor, destino, llanto, perfume, ilusión, olvido, mentira* y otras más. Por otra parte, el mayor incremento porcentual por frecuencias en las canciones folclóricas corresponde a las palabras *hombre* y *agua*, seguidas, entre otras, por *gusto, río, morena, azucena, muchacho, casa, rosa, pájaro* y *despedida*.¹⁴

¹³ En su acepción metafórica. Al respecto, sólo consideramos los valores metafóricos que aparecieron consignados en los diccionarios que consultamos, sobre todo el *Diccionario de la lengua española*, 22ª ed., Real Academia Española, Madrid, 2001; *Clave. Diccionario de uso del español actual*, Madrid, SM, 1997; y los mexicanos *Diccionario del español usual en México*, dir. de LUIS FERNANDO LARA, El Colegio de México, México, 1996; y RAÚL ÁVILA, *Dime. Diccionario inicial del español de México*, 2ª ed., Trillas, México, 2004.

¹⁴ En la segunda parte de cada tabla incluí las voces que tuvieron una frecuencia muy alta en uno de los dos grupos de canciones, aunque no se hayan presentado en el otro.

Tabla 3. Muestra de sustantivos con mayor diferencia porcentual

CANCIONES ROMÁNTICAS						CANCIONES FOLCLÓRICAS					
<i>Sustantivo</i>	<i>% Rom</i>	<i>Frc</i>	<i>% Folc</i>	<i>Frc</i>	<i>Dif %</i>	<i>Sustantivo</i>	<i>% Rom</i>	<i>Frc</i>	<i>% Folc</i>	<i>Frc</i>	<i>Dif %</i>
cariño	0.20	17	0.01	1	1 900	hombre	0.02	2	0.22	25	1 000
pena	0.15	13	0.01	1	1 400	gusto	0.01	1	0.11	12	1 000
vez	0.26	22	0.02	2	1 200	río	0.01	1	0.10	11	900
alma	0.47	40	0.05	6	840	moreno	0.01	1	0.08	9	700
luz	0.18	15	0.02	2	800	lucero	0.01	1	0.07	8	600
dolor	0.17	14	0.02	2	750	ala	0.01	1	0.05	6	400
destino	0.08	7	0.01	1	700	azucena	0.01	1	0.05	6	400
llanto	0.08	7	0.01	1	700	oro	0.01	1	0.05	6	400
perfume	0.08	7	0.01	1	700	plata	0.01	1	0.05	6	400
canción	0.08	7	0.01	1	700	celo	0.01	1	0.04	5	300
...
mundo	0.21	18	0	0	0	agua	0	0	0.22	25	0
labio	0.14	12	0	0	0	muchacho	0	0	0.20	23	0
ilusión	0.13	11	0	0	0	casa	0	0	0.17	19	0
olvido	0.08	7	0	0	0	rosa	0	0	0.16	18	0
soledad	0.08	7	0	0	0	pájaro	0	0	0.12	14	0
calor	0.08	7	0	0	0	verso	0	0	0.12	14	0
perdón	0.07	6	0	0	0	despedida	0	0	0.11	12	0
distancia	0.06	5	0	0	0	paloma	0	0	0.10	11	0
mentira	0.06	5	0	0	0	toro	0	0	0.10	11	0
rencor	0.06	5	0	0	0	orilla	0	0	0.09	10	0

• YA CON ESTA ME DESPIDO •

Las diferencias entre las canciones folclóricas y las románticas –y dentro de éstas sobre todo los boleros– se hacen evidentes en el análisis lexicoestadístico. Los espacios donde se cantan –el campo y la ciudad– y el público al cual van dirigidas condicionan, sin duda, sus contenidos y sus palabras. Las canciones del campo tienen voces que relacionan de manera inmediata al cantante y a su público. La movilidad de las coplas y la creatividad de los cantantes permiten que, incluso, se compongan coplas dedicadas a diferentes personas, o que se hagan competencias entre cantantes para decidir cuál de ellos, mediante sus versos, vence al otro. De acuerdo con el ambiente en el que se escuchan y se componen, los sones hacen hincapié en los elementos de la naturaleza, perceptibles por los sentidos. Las canciones románticas, en cambio, se alejan de lo concreto y se refieren sobre todo a aspectos psicológicos y a valores, no perceptibles. Además, son canciones cuyas coplas no se pueden mover, pues tienen derecho de autor. En todo caso, esto resulta ventajoso, pues se quedan en la memoria y permiten que cualquier persona, por cualquier motivo, cante o por lo menos tararee los boleros u otras canciones románticas.

Las dos tradiciones, afortunadamente, siguen vivas. El folclor se escucha en los pueblos y en los caseríos, lugares donde los adolescentes y los jóvenes aprenden a cantar y a tocar los instrumentos que se fabrican a veces en la misma región, por cierto. Las canciones románticas

se escuchan con frecuencia no sólo en los bares, en voces de tríos o cuartetos, sino también por la radio y por la televisión. Ahora incluso se han revitalizado gracias a las interpretaciones que han grabado nuevos cantantes, lo que les da otros sabores y colores. El bolero –de paso– dio origen en México al género de bolero ranchero, el cual ha alcanzado un gran auge, pues apela tanto a la gente del campo como a la de la ciudad.

Y ahora sí, “ya me voy, ya me despido / pero pronto doy la vuelta, / porque mucho me han engrido / los jardines de esta huerta”.

• SIGLAS •

AC:	acepción
CFM:	<i>Cancionero folklórico de México</i> , t. V
C REF:	campo referencial
CTX:	contexto
DIF:	diferencia
ELAN:	entorno lugares artificiales y naturales
FOL:	canciones folclóricas
HAPV:	(ser) humano atributos psicológicos y valores
HCRP:	(ser) humano cuerpo y atributos
HMNO:	(ser) humano
LART:	elementos artificiales
LNAN:	elementos naturales: animales
LNAT:	elementos naturales
PCB:	perceptible (N: no, S: sí)
ROM:	canciones románticas
SCED:	sociedad cultura y educación
SOSR:	sociedad ocupaciones y servicios
SRIN:	sociedad relaciones interpersonales
TRTM:	tiempo referencias temporales

• ANEXO I •

CANCIONES FOLCLÓRICAS: SUSTANTIVOS DIFERENCIALES

- abrazo** • %ROM: 0.01 • %FOL: 0.03 • DIF%: 200 AC: Apretón que se da a alguien rodeándolo con los brazos
 CTX ROM: “No sé tú, / pero yo no dejo de pensar, / ni un minuto me logro despojar / de tus besos, tus abrazos, / de lo bien que la pasamos / la otra vez.” (*No sé tú*, A. Manzanero) • CTX FOL: “¡Ay, qué bonito es estar / junto de lo que uno quiere! / Darle un beso si hay lugar / y un abrazo si se puede, / y sin darlo a maliciar, / como aquél que nada debe.” (*El abualulco*, Anónimo [CFM, 6]) PCB: S C REF: SRIN
- agua** • %ROM: 0 • %FOL: 0.22 • DIF%: 0 AC: Líquido que en estado puro no tiene sabor, color ni olor
 CTX ROM: () • CTX FOL: “De la pila sale el agua / y del agua los pescados, / de las muchachas bonitas / nacen los enamorados.” (*Cómo quieres que una luz*, Anónimo [CFM, 34]) PCB: S C REF: LNAT
- águila** • %ROM: 0 • %FOL: 0.04 • DIF%: 0 AC: Ave rapaz, muy veloz, de vista aguda y gran altura en vuelo
 CTX ROM: () • CTX FOL: “La [sic] águila siendo animal / se retrató en el dinero, / para subir al nopal / pidió permiso primero.” (*Guadalajara en un llano*, Anónimo [CFM, 49]) PCB: S C REF: LNAN
- ala** • %ROM: 0.01 • %FOL: 0.05 • DIF%: 400 AC: Parte del cuerpo de algunos organismos que sirve para que vuelen y se mantengan en el aire
 CTX ROM: “Tú puedes ir sin mí por todas partes, / gaviota de aristocrati-

co plumaje. / Yo podré mirar en la distancia azul / tus *alas* ya quebradas sobre el mar.” (*Alas quebradas*, J. Contreras) ● CTX FOL: “Soy un gavilán del norte / de las *alas* coloradas; / a mí no me vence el sueño, / ni me hacen las desveladas / por el amor de esa prieta, / aunque me den puñaladas.” (*Eres alta y delgadita*, Anónimo [CFM, 43]) PCB: S C REF: LNaN

amigo ● %ROM: 0.01 ● %FOL: 0.04 ● DIF%: 300 AC: Persona con quien se tiene amistad CTX ROM: “No sé tú, / pero yo te he comenzado a extrañar, / en mi almohada no dejo de pensar, / con las gentes, mis *amigos*, / en las calles, sin testigos.” (*No sé tú*, A. Manzanero) ● CTX FOL: “*Amigos* de mi camada, / yo les vengo a noticiar: / que la mula que ensillaba / ya no la vuelvo a ensillar.” (*La mulita*, Anónimo [CFM, 71]) PCB: N C REF: SRIN

árbol ● %ROM: 0 ● %FOL: 0.05 ● DIF%: 0 AC: Planta grande que tiene tronco ramas, hojas, da flores y frutos y vive mucho tiempo CTX ROM: () ● CTX FOL: “Ya se cayó el *arbolito* / donde dormía el pavo real, / ahora dormirá en el suelo, / como cualquier animal.” (*Guadalajara en un llano*, Anónimo [CFM, 49]) PCB: S C REF: LNat

aril ● %ROM: 0 ● %FOL: : 0.09 ● DIF%: 0 AC: prob. Criba para limpiar el grano [cf. J. Corominas, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Madrid, 1989, s. v.] CTX ROM: () ● CTX FOL: “*Ariles* y más *ariles*, / *ariles* del carrizal, / me picaron las avispas, / pero me comí el panal.” (*El balajú*, Anónimo [CFM, 13]) PCB: S C REF: LNat

arroz ● %ROM: 0 ● %FOL: 0.04 ● DIF%: 0 AC: Comida que se hace con granos pequeños y ovalados de color blanco CTX ROM: () ● CTX FOL: “Dicen que la iguana muerde, / pero yo digo que no; / yo agarré una por la cola / y me la comí en *arroz*.” (*La iguana I*, Anónimo [CFM, 55]) PCB: S C REF: LNat

azucena ● %ROM: 0.01 ● %FOL: 0.05 ● DIF%: 400 AC: Flor grande, blanca y olorosa CTX ROM: “Novia mía, novia mía, / cascabel de plata y oro, / tienes que ser mi mujer. / Novia mía, novia mía, / con tu cara de *azucena* / lo que te voy a querer.” (*Novia mía*, S. Guerrero y C. Castellanos) ● CTX FOL: “Dime qué flor te acomoda / para írtela a cortar: / *azucena* o amapola / o maravilla del mar, / para cuando tú estés sola / tengas con quién platicar.” (*María Chuchena*, Anónimo [CFM, 67]) PCB: S C REF: LNat

becerro ● %ROM: 0 ● %FOL: 0.04 ● DIF%: 0 AC: Cría de un toro y una vaca CTX ROM: () ● CTX FOL: “Si eres tan bonita / como yo te quiero, / tú serás la vaca / y yo seré el *becerro*.” (*La malagueña curreña*, Anónimo [CFM, 64]) PCB: S C REF: LNaN

caballo ● %ROM: 0 ● %FOL: 0.07 ● DIF%: 0 AC: Animal doméstico del género de lo equinos, se usa para cargar y para transportarse CTX ROM: () ● CTX FOL: “Mi mujer y mi *caballo*, / los dos murieron a un tiempo; / mi mujer, Dios lo perdona, / mi caballo es lo que siento.” (*El novillo despuntado*, Anónimo [CFM, 74]) PCB: S C REF: LNaN

cama ● %ROM: 0 ● %FOL: 0.05 ● DIF%: 0 AC: Mueble con una base y un colchón que se usa para dormir CTX ROM: () ● CTX FOL: “De noche me acuesto yo, / me pongo a pensar y digo: / ¿De qué me sirve la *cama*, / si tú no duermes conmigo?” (*La Zandunga*, Anónimo [CFM, 100]) PCB: S C REF: LART

campo ● %ROM: 0 ● %FOL: 0.04 ● DIF%: 0 AC: Terreno de gran extensión no urbanizado CTX ROM: () ● CTX FOL: “Se me hace y se me figura / que tu amor es palo blanco, / ni crece ni reverdece, / no más ocupando el *campo*.” (*Que comienzo, que comienzo*, Anónimo [CFM, 82]) PCB: S C REF: ELAN

capire ● %ROM: 0 ● %FOL: 0.04 ● DIF%: 0 AC: Nombre popular de una mata de la región mexicana del Pacífico CTX ROM: () ● CTX FOL: “¡Ay! *capire* de mi vida, / cuándo reverdecerás; / ya se fue quien te regaba, / ahora [sic] te secarás.” (*El capire*, Anónimo [CFM, 27]) PCB: S C REF: LNat

carne ● %ROM: 0 ● %FOL: 0.04 ● DIF%: 0 AC: Alimento que se obtiene de la parte blanda del cuerpo de los animales, especialmente de los músculos CTX ROM: () ● CTX FOL: “Despídanse de la *carne*, / también de la longaniza, / porque ya se está llegando / el Miércoles de Ceniza.” (*El güerito*, Anónimo [CFM, 50]) PCB: S C REF: LNat

casa ● %ROM: 0 ● %FOL: 0.17 ● DIF%: 0 AC: Construcción que sirve de habitación a una familia CTX ROM: () ● CTX FOL: “De que les sirve a los hombres / presumir de valentones, / si cuando están en su *casa* / se les caen los pantalones.” (*La calandria I*, Anónimo [CFM, 24]) PCB: S C REF: ELAN

cascabel ● %ROM: 0.01 ● %FOL: 0.04 ● DIF%: 300 AC: Esfera hueca que tiene algo adentro para que suene cuando se agita CTX ROM: “Novia mía, novia mía, / *cascabel* de plata y oro, / tienes que ser mi mujer. / Novia mía, novia mía, / con tu cara de *azucena* / lo que te voy a querer.” (*Novia mía*, S. Guerrero y C.

Castellanos) • CTX FOL: “Yo tenía mi *cascabel* / con una cinta morada, / y como era de oropel / se lo di a mi prenda amada / pa’ [sic] que jugara con él / allá por la madrugada.” (*El cascabel I*, Anónimo [CFM, 29]) PCB: S C REF: LART

celo • %ROM: 0.OI • %FOL: 0.04 • DIF%: 300 AC: Sentimiento de enojo ante la pérdida del cariño de alguien CTX ROM: “Si Dios me quita la vida / antes que a ti, / le voy a pedir ser el ángel / que cuide tus pasos, / pues si otros brazos te dan / aquel calor que te di / sería tan grande mi *celo* / que en el mismo cielo / me vuelvo a morir.” (*Si Dios me quita la vida*, L. D. Traconis) • CTX FOL: “Dicen que los *celos* matan, / pero yo digo que no; / que si los *celos* mataran, / ya me hubiera muerto yo.” (*El cariño*, Anónimo [CFM, 28]) PCB: N C REF: HAPV

clavel • %ROM: 0 • %FOL: 0.04 • DIF%: 0 AC: Flor de diferentes colores, de perfume agradable, que crece en una planta del mismo nombre CTX ROM: () • CTX FOL: “Ya salieron a bailar / la rosa con el *clavel*: / la rosa tirando flores, / y el *clavel* a recoger / la aroma de los olores.” (*El caimán I*, Anónimo [CFM, 23]) PCB: S C REF: LNAT

color • %ROM: 0 • %FOL: 0.05 • DIF%: 0 AC: Impresión que produce a la vista el reflejo de la luz sobre los objetos CTX ROM: () • CTX FOL: “De lo alto cae la nube, / eso sí, no hay que dudar; / bonitas son las muchachas / acabadas de bañar, / no pintadas ni polveadas, / con su *color* natural.” (*Eres alta y delgadita*, Anónimo [CFM, 43]) PCB: S C REF: LNAT

compañero • %ROM: 0 • %FOL: 0.04 • DIF%: 0 AC: Amigo, persona con la que se comparten actividades CTX ROM: () • CTX FOL: “La mula que yo ensillaba / la ensilla mi *compañero*; / el gusto a mí me queda / que yo la ensillé primero” (*La mulita*, Anónimo [CFM, 71]) PCB: N C REF: SRIN

corriente • %ROM: 0.OI • %FOL: 0.03 • DIF%: 200 AC: Movimiento continuo de algo como el agua CTX ROM: “No hagas caso de la gente, / sigue la *corriente* / y quiéreme más; / con eso tengo bastante, / vamos adelante / sin ver qué dirán.” (*Escándalo*, R. Cárdenas) • CTX FOL: “De la fuente nace el agua / y del agua la corriente; / de las mujeres ingratas / nacen los hombres valientes.” (*De la arena nace el agua*, Anónimo [CFM, 41]) PCB: S C REF: LNAT

crystal • %ROM: 0.OI • %FOL: 0.04 • DIF%: 300 AC: Vidrio fino y brillante, duro y transparente CTX ROM: “Quisiera ser / la golondrina que al amanecer / a tu ventana llega para ver / a través del *crystal*, / y despertarte / muy dulcemente, si aún estás dormida, / a la alborada de una nueva vida, / llena de amor.” (*Flor de azalea*, Z. Gómez) • CTX FOL: “Tengo un nicho de *crystal* / Hecho por mis propias manos, / para colocarte a ti / si seguimos como vamos; / pero si me pagas mal... / ¡pobre nicho, lo quebramos!” (*El venadito*, Anónimo [CFM, 97]) PCB: S C REF: LART

cuenta • %ROM: 0 • %FOL: 0.04 • DIF%: 0 AC: Operación aritmética y su resultado CTX ROM: () • CTX FOL: “Yo le pregunté a Cupido / que con cuántas se contenta, / y me contesto afligido: / ‘Amigo, ni con cincuenta; / son tantas las que he tenido / que hasta he perdido la *cuenta*.’” (*El cupido*, Anónimo [CFM, 40]) PCB: S C REF: SCED

cuero • %ROM: 0 • %FOL: 0.04 • DIF%: 0 AC: Piel de los animales CTX ROM: () • CTX FOL: “La vida de ser soltero / varios líos acarrea, / por eso casarme quiero / con una rica, esta idea: / para que de un mismo *cuero* / salgan huarache y correa.” (*El buscapíes*, Anónimo [CFM, 22]) PCB: S C REF: LNAT

despedida • %ROM: 0 • %FOL: 0.II • DIF%: 0 AC: Momento en que la gente se despide CTX ROM: () • CTX FOL: “Voy a echar la *despedida* / por lo redondo de un peso; / me quieran o no me quieran, / ¿qué templo se cae por eso?” (*Que comienzo, que comienzo*, Anónimo [CFM, 82]) PCB: S C REF: SRIN

dinero • %ROM: 0.O2 • %FOL: 0.07 • DIF%: 250 AC: Medio de pago y objeto que lo representa, como billetes y monedas CTX ROM: “Nada me importa que critiquen / la humildad de mi cariño: / el *dinero* no es la vida, / es tan sólo vanidad.” (*Quinto patio*, M. Molina) • CTX FOL: “De lo alto cae la nube, / eso sí, no hay que dudar; / bonitas son las muchachas / sacándolas a pasear / con *dinero*, no con señas, / ¡ay! cuán bonito es amar.” (*Eres alta y delgadita*, Anónimo [CFM, 43]) PCB: S C REF: SCED

domingo • %ROM: 0 • %FOL: 0.06 • DIF%: 0 AC: Día de la semana que está entre el sábado y el lunes CTX ROM: () • CTX FOL: “De *domingo* a *domingo* / te vengo a ver; / cuándo será *domingo* (cielito lindo) / para volver. / Yo bien quisiera / que toda la semana (cielito lindo) / *domingo* fuera.” (*Cielito lindo*, Anónimo [CFM, 30]) PCB: N C REF: TRTM

- bandango** ● %ROM: 0 ● %FOL: 0.04 ● DIF%: 0 AC: Fiesta alegre y divertida CTX ROM: () ● CTX FOL: “El bejuco’ es un huapango / que se toca en la Huasteca; / adorna cualquier *bandango* / y goza quien lo interpreta, / también quien lo está bailando.” (*El bejuquito*, Anónimo [CFM, 18]) PCB: S C REF: SCED
- gallo** ● %ROM: 0 ● %FOL: 0.05 ● DIF%: 0 AC: Macho de la gallina, tiene una cresta roja sobre la cabeza y canta cuando sale el sol CTX ROM: () ● CTX FOL: “El amor del hombre pobre / es como el del *gallo* enano, / que en estarse brinco y brinco / se le pasa todo el año.” (*Al derecho y al revés*, Anónimo [CFM, 7]) PCB: S C REF: LNaN
- gavilán** ● %ROM: 0 ● %FOL: 0.06 ● DIF%: 0 AC: Ave de unos 30 centímetros con plumas grises y rojizas que casa animales para comer CTX ROM: () ● CTX FOL: “Soy un *gavilán* del norte / de las alas coloradas; / a mí no me vence el sueño, / ni me hacen las desveladas / por el amor de esa prieta, / aunque me den puñaladas.” (*Eres alta y delgadita*, Anónimo [CFM, 43]) PCB: S C REF: LNaN
- gracia** ● %ROM: 0.01 ● %FOL: 0.03 ● DIF%: 200 AC: Capacidad para hacer algo bello, agradable CTX ROM: “¿Por qué ocultar nuestro amor? / Sería tapar con un dedo / la luz inmensa del sol, / negar la *gracia* de Dios, / decir que lo blanco es negro.” (*Triunfamos*, R. Cárdenas) ● CTX FOL: “Para cantar ‘La bamba’ / se necesita / una poca de *gracia* / y otra cosita” (*La bamba*, Anónimo [CFM, 14]) PCB: N C REF: HAPV
- guacamaya** ● %ROM: 0 ● %FOL: 0.04 ● DIF%: 0 AC: Ave parecida al papagayo, tiene plumas de colores vivos y brillantes y cola larga CTX ROM: () ● CTX FOL: “En un palomar sentada / vi una *guacamaya* pura, / de seis colores pintada, / de muy bonita figura: / verde, blanca y colorada, / morada, prieta y oscura.” (*La guacamaya*, Anónimo [CFM, 48]) PCB: S C REF: LNaN
- gusto** ● %ROM: 0.01 ● %FOL: 0.11 ● DIF%: 1000 AC: Placer que se siente por algo CTX ROM: “Yo, que sufro por mi *gusto* / este cruel martirio que me da tu amor, / no me importa lo que me hagas / si en tus besos vive toda mi ilusión...” (*Espineta*, N. Jiménez) ● CTX FOL: “Saludamos a esta casa / con mucho *gusto* y esmero, / y que nos den un pulquito / y un poco de dinero.” (*Baile de la muñeca*, Anónimo [CFM, 12]) PCB: N C REF: HAPV
- hermano** ● %ROM: 0 ● %FOLO.04 ● DIF%: 0 AC: Parentesco de las personas que tienen los mismos padres CTX ROM: () ● CTX FOL: “Para bailar el jarabe, / para eso me pinto yo; / para rezar el rosario / mi *hermano* / el que se murió, / ése sí era santuario, / no pícaro como yo.” (*El jarabe loco I*, Anónimo [CFM, 57]) PCB: N C REF: SRIN
- hijo** ● %ROM: 0 ● %FOL: 0.06 ● DIF%: 0 AC: Persona o animal en relación con su padre y madre CTX ROM: () ● CTX FOL: “Allá arriba brama un toro, / abajo lo están oyendo; / las *hijas* del caporal / qué buenas se están poniendo.” (*La cuera*, Anónimo [CFM, 38]) PCB: S C REF: SRIN
- hoja** ● %ROM: 0.01 ● %FOL: 0.04 ● DIF%: 300 AC: Órgano, generalmente verde y plano, que crece en las ramas de las plantas CTX ROM: “Varita bonita, / varita de nardo / cortada al amanecer, / quisiera tu *hojas*, / tu suave perfume, / pa’ [sic] perfumar mi querer.” (*Varita de nardo*, J. Pardavé) ● CTX FOL: “Dices que me quieres mucho, / no me subas tan arriba, / que las *hojas* en el árbol / no duran toda la vida.” (*Las copetonas*, Anónimo [CFM, 36]) PCB: S C REF: LNAT
- hombre** ● %ROM: 0.02 ● %FOL: 0.22 ● DIF%: 1000 AC: Persona de sexo masculino CTX ROM: “Amor es el pan de la vida, / amor es la copa divina, / amor es un algo sin nombre / que obsesiona a un *hombre* / por una mujer.” (*Obsesión*, P. Flores) ● CTX FOL: “El amor del *hombre* pobre / es como el del gallo enano, / en querer y no alcanzar / se la pasa todo el año.” (*Al derecho y al revés*, Anónimo [CFM, 7]) PCB: S C REF: HMNO
- iguana** ● %ROM: 0 ● %FOL: 0.04 ● DIF%: 0 AC: Especie de lagarto de hasta 2 m de largo, tiene cabeza pequeña, cuello grueso y una cresta desde la cabeza hasta la cola, que es larga CTX ROM: () ● CTX FOL: “Una *iguana* se cayó / de arriba de una escalera; / del porrazo que llevó / se lastimó las caderas.” (*La iguana I*, Anónimo [CFM, 55]) PCB: S C REF: LNaN
- jarabe** ● %ROM: 0 ● %FOL: 0.04 ● DIF%: 0 AC: Composición popular de algunas regiones en la que se dicen cosas graciosas, está hecha para ser bailada CTX ROM: () ● CTX FOL: “Éste es el *jarabe* loco / que a los muertos rescita, / salen de la sepultura / meneando la cabecita.” (*El jarabe loco I*, Anónimo [CFM, 57]) PCB: S C REF: SCED
- jilguero** ● %ROM: 0 ● %FOL: 0.04 ● DIF%: 0 AC: Pájaro de color oscuro, de alas amarillas y negras y cabeza

- blanca CTX ROM: () • CTX FOL: “Mariquita está dormida / y su amor la está arrullando, / y a su cabecera tiene / dos *jilguerillos* cantando.” (*Mariquita II*, Anónimo [CFM, 70]) PCB: S C REF: LNAN
- laurel** • %ROM: 0 • %FOL: 0.04 • DIF%: 0 AC: Árbol de hojas siempre verdes que sirve para dar sabor a la comida CTX ROM: () • CTX FOL: “¡Ay qué *laureles* tan verdes, / qué flores tan encendidas; / si piensas abandonarme, / mejor quítame la vida; / alza los ojos y dime / si no está comprometida.” (*Los laureles*, Anónimo [CFM, 58]) PCB: S C REF: LNAT
- limón** • %ROM: 0 • %FOL: 0.05 • DIF%: 0 AC: Fruto redondo de cáscara amarilla o verde y sabor agrio CTX ROM: () • CTX FOL: “¡Cuánta naranja madura, / cuánto *limón* en el suelo, / cuánta muchacha bonita, / cuánto galán sin consuelo!” (*El baulito*, Anónimo [CFM, 17]) PCB: S C REF: LNAT
- lucero** • %ROM: 0.01 • %FOL: 0.07 • DIF%: 600 AC: Astro muy brillante CTX ROM: “Esta tarde vi llover, / vi gente correr / y no estabas tú. / La otra noche vi brillar / un *lucero* azul / y no estabas tú.” (*Esta tarde vi llover*, A. Manzanero) • CTX FOL: “*Lucero* de la mañana, / préstame tu claridad / para seguirle los pasos / a esa joven que hoy se va.” (*La madrugada I*, Anónimo [CFM, 62]) PCB: S C REF: LNAT
- lugar** • %ROM: 0.01 • %FOL: 0.04 • DIF%: 300 AC: Espacio, sitio CTX ROM: “Peregrina, que dejaste tus *lugares*, / los abetos y la nieve, / y la nieve virginal, / y viniste a refugiarte en mis palmares, / bajo el cielo de mi tierra, / de mi tierra tropical.” (*Peregrina*, L. Rosado) • CTX FOL: “¡Ay, qué bonito es estar / junto de lo que uno quiere! / Darle un beso si hay *lugar* / y un abrazo si se puede, / y sin darlo a maliciar, / como aquél que nada debe.” (*El ahualulco*, Anónimo [CFM, 6]) PCB: S C REF: ELAN
- madre** • %ROM: 0.01 • %FOL: 0.04 • DIF%: 300 AC: Mujer que ha tenido hijos CTX ROM: “Vive tranquila, / no es necesario que cuando tú pases / me digas adiós. / No estoy herido / y, por mi *madre*, que no te aborrezco, / ni guardo rencor.” (*Amor perdido*, P. Flores) • CTX FOL: “¡Ay, qué torres más delgadas, / cómo no las tumba el aire! / Cuánta muchacha bonita / para el hijo de mi *madre*.” (*La higuera*, Anónimo [CFM, 52]) PCB: S C REF: SRIN
- madrugada** • %ROM: 0 • %FOL: 0.05 • DIF%: 0 AC: Parte del día que va desde la medianoche al amanecer CTX ROM: () • CTX FOL: “Era muy de *madrugada* / cuando te empecé a querer, / un beso a la media noche / y el otro al amanecer.” (*La madrugada I*, Anónimo [CFM, 62]) PCB: S C REF: TRTM
- mamá** • %ROM: 0 • %FOL: : 0.09 • DIF%: 0 AC: Forma cariñosa de llamar a la madre CTX ROM: () • CTX FOL: “Si porque me la llevé / su *mamá* se me enojó, / hora que me lleve a mí, / a ver si me enojo yo.” (*Mariquita I*, Anónimo [CFM, 69]) PCB: S C REF: SRIN
- manta** • %ROM: 0 • %FOL: 0.04 • DIF%: 0 AC: Tela burda y gruesa de algodón CTX ROM: () • CTX FOL: “Viva, viva Zacatecas, / vivan México y España, / que para usar mi camisa / no necesito bretaña, / también las uso de *manta* / y este cuero no lo extraña.” (*Los gorgoritos*, Anónimo [CFM, 47]) PCB: S C REF: LART
- maravilla** • %ROM: 0.01 • %FOL: 0.04 • DIF%: 300 AC: Suceso, persona o cosa extraordinario CTX ROM: “La divina magia de un atardecer / y la *maravilla* de la inspiración; / tienes en el ritmo de tu ser / todo el palpar de una canción, / eres la razón de mi existir, mujer.” (*Mujer*, A. Lara) • CTX FOL: “Ay de mí, (Llorona) / Llorona de ayer y hoy: / ayer *maravilla* fui (Llorona) / y ahora ni sombra soy.” (*La llorona I*, Anónimo [CFM, 60]) PCB: N C REF: HAPV
- marido** • %ROM: 0 • %FOL: 0.06 • DIF%: 0 AC: Parentesco de un hombre casado con su esposa CTX ROM: () • CTX FOL: “Anda, dile a tu *marido* / que lo quiero conocer / pa’ [sic] quitarle las de chivo / y ponerle los de buey.” (*El huizache*, Anónimo [CFM, 54]) PCB: N C REF: SRIN
- marinero** • %ROM: 0 • %FOL: 0.05 • DIF%: 0 AC: Persona que trabaja en un barco CTX ROM: () • CTX FOL: “Cuando el *marinero* mira / la borrasca por el cielo, / alza la cara y suspira, / y le dice al compañero: / -Si usted me salva la vida, / no vuelvo a ser *marinero*.” (*La petenera*, Anónimo [CFM, 80]) PCB: S C REF: SOSR
- mata** • %ROM: 0 • %FOL: 0.05 • DIF%: 0 AC: Planta con muchas ramas y tallo no muy alto CTX ROM: () • CTX FOL: “Eres *mata* de algodón / que vives en el capullo; / ¡ay!, qué tristeza me da / cuando te llenas de orgullo / de ver a mi corazón / enredado con el tuyo.” (*Los laureles*, Anónimo [CFM, 58]) PCB: S C REF: LNAT
- misa** • %ROM: 0 • %FOL: 0.04 • DIF%: 0 AC: La más importante ceremonia de la religión católica CTX ROM: () • CTX FOL: “Una panadero fue a *misa*, / no encontrando qué rezar, / le pidió a la Virgen pura / marihuana que fumar.” (*La cucaracha*, Anónimo [CFM, 37]) PCB: S C REF: SCED

- moreno** ● %ROM: 0.01 ● %FOL: 0.08 ● DIF%: 700 AC: Persona de piel un poco oscura CTX ROM: “Conocí una linda *morenita* / y la quise mucho; / por las tardes iba enamorado / y cariñoso a verla, / y al contemplar sus ojos / mi pasión crecía. / ¡Ay! *morena*, *morenita* mía, / no te olvidaré.” (*Morenita mía*, A. Villarreal) ● CTX FOL: “A las blancas hizo Dios / y a las *morenas* el cielo: / quédese Dios con las blancas, / que yo a las *morenas* quiero.” (*De la arena nace el agua*, Anónimo [CFM, 41]) PCB: S C REF: HCRP
- muchacho** ● %ROM: 0 ● %FOL: 0.20 ● DIF%: 0 AC: Persona joven o adolescente CTX ROM: () ● CTX FOL: “Pobre del que se enamora / de una *muchacha* decente: / es como la carne dura / para el que no tiene dientes.” (*La malagueña curreña*, Anónimo [CFM, 64]) PCB: S C REF: HMNO
- muerte** ● %ROM: 0.01 ● %FOL: 0.04 ● DIF%: 300 AC: Fin de la vida CTX ROM: “Yo sufro lo indecible si tú entristesces, / no quiero que la duda te haga llorar; / hemos jurado amarnos hasta la *muerte* / y, si los muertos aman, / después de muertos amarnos más.” (*Nuestro juramento*, B. de Jesús) ● CTX FOL: “No me mates con cuchillo, / que tiene acero fuerte; / mátame con un suspiro / y te perdono la *muerte*.” (*El águila real*, Anónimo [CFM, 4]) PCB: N C REF: HAPV
- muerto** ● %ROM: 0.01 ● %FOL: 0.04 ● DIF%: 300 AC: Que no tiene vida o que la ha perdido CTX ROM: “Yo sufro lo indecible si tú entristesces, / no quiero que la duda te haga llorar; / hemos jurado amarnos hasta la muerte / y, si los *muertos* aman, / después de *muertos* amarnos más.” (*Nuestro juramento*, B. de Jesús) ● CTX FOL: “Al pasar por un panteón / yo vi una mata de ruda. / ¡Qué ojos me pelara el *muerto* / si me viera con la viuda!” (*Baile de la muñeca*, Anónimo [CFM, 12]) PCB: S C REF: HMNO
- mula** ● %ROM: 0 ● %FOL: 0.07 ● DIF%: 0 AC: Bestia de carga que nace de un caballo y una burra CTX ROM: () ● CTX FOL: “Ya no quiero ser arriero / de las *mulas* de Chihuahua, / quiero ser atajador / de las que bajan al agua.” (*Las olas de la laguna*, Anónimo [CFM, 75]) PCB: S C REF: LNAN
- naranja** ● %ROM: 0 ● %FOL: 0.06 ● DIF%: 0 AC: Fruta redonda de colores que, cuando está madura, van del rojo al amarillo y es dulce CTX ROM: () ● CTX FOL: “A la mar fui por *naranjas*, / cosa que la mar no tiene; / el que vive en la esperanza, / la esperanza lo mantiene.” (*La Sanmarqueña*, Anónimo [CFM, 88]) PCB: S C REF: LNAT
- niño** ● %ROM: 0.05 ● %FOL: 0.13 ● DIF%: 160 AC: Persona que tiene pocos años CTX ROM: “Hoy vago solo en el mundo sin ti, / no sé si pueda volverte a besar, / y como un *niño* me pongo a llorar / porque ya te perdí.” (*Estoy perdido*, V. M. Mato) ● CTX FOL: “Andando en la mar pescando, / y andando en la mar pesqué, / una *niña* de quince años / y de ella me enamoré.” (*El cuervo I*, Anónimo [CFM, 39]) PCB: S C REF: HMNO
- nopal** ● %ROM: 0 ● %FOL: 0.04 ● DIF%: 0 AC: Tallo comestible aplanado, ovalado y con espinas. CTX ROM: () ● CTX FOL: “Ya se llegó la Cuaresma, / ahora todos los catrincitos / ya no tomarán carnita, / sino puros *nopalitos*.” (*Baile de la muñeca*, Anónimo [CFM, 12]) PCB: S C REF: LNAT
- nube** ● %ROM: 0.01 ● %FOL: 0.04 ● DIF%: 300 AC: Vapor de agua que forma una masa en el cielo CTX ROM: “Nuestro amor es tan grande y tan grande / que nunca termina, / y esta vida es tan corta y no basta / para nuestro idilio; / por eso yo te pido, por favor, / me esperes en el cielo, / que allí entre *nubes* de algodón / haremos nuestro nido.” (*Espérame en el cielo*, F. López) ● CTX FOL: “Las *nubes* van por el cielo, / los pescados por el agua, / el oro está bajo el suelo / y el amor en las enaguas.” (*La calandria I*, Anónimo [CFM, 24]) PCB: S C REF: LNAT
- ola** ● %ROM: 0.01 ● %FOL: 0.03 ● DIF%: 200 AC: Elevación y movimiento del agua CTX ROM: “Siento que llevan tus *olas* / vago rumor de su voz, / pero me quedo en las sombras / con mi desesperación.” (*Mar*, R. López) ● CTX FOL: “Yo fui a pedirle a las *olas* / lágrimas para llorar, / y me regresé sin nada; / se había secado la mar.” (*María del Carmen*, Anónimo [CFM, 68]) PCB: S C REF: LNAT
- oreja** ● %ROM: 0 ● %FOLO.04 ● DIF%: 0 AC: Parte externa del oído que está a los lados de la cabeza CTX ROM: () ● CTX FOL: “Quisiera ser perla fina / de tus lucidos aretes, / pa’ [sic] morderte en la *orejita* / y besarte en los cachetes. / ¡Quién te manda ser bonita / que hasta a mí me comprometes!” (*El venadito*, Anónimo [CFM, 97]) PCB: S C REF: HCRP
- orgullo** ● %ROM: 0 ● %FOL: 0.04 ● DIF%: 0 AC: Sentimiento de superioridad frente a los otros CTX ROM: () ● CTX FOL: “Corté la flor del acuyo / por saber a lo que olía; / ya no me cabe el *orgullo*, / estoy lleno de alegría / al saber que soy tuyo, / tú eres enterita mía.” (*El buscapiés*, Anónimo [CFM, 22]) PCB: N C REF: HAPV

- orilla** ● %ROM: o ● %FOL: o.09 ● DIF%: o AC: Extremo, borde CTX ROM: () ● CTX FOL: “Por la *orilla*, ay, por la *orilla* / anda la vaca amarilla, / por la *orilla* de un potrero / con su becerrito güero.” (*La rosita arribeña*, Anónimo [CFM, 86]) PCB: S C REF: ELAN
- oro** ● %ROM: o.OI ● %FOL: o.05 ● DIF%: 400 AC: Metal amarillo, brillante, de gran valor CTX ROM: “Novia mía, novia mía, / cascabel de plata y *oro*, / tienes que ser mi mujer. / Novia mía, novia mía, / con tu cara de azucena / lo que te voy a querer.” (*Novia mía*, S. Guerrero y C. Castellanos) ● CTX FOL: “Si fuera tinta, corriera, / si fuera papel, volara, / si fuera estampilla de *oro* / en ese sobre me fuera.” (*Bonito San Juan del Río*, Anónimo [CFM, 19]) PCB: S C REF: LNAT
- pájaro** ● %ROM: o ● %FOL: o.12 ● DIF%: o AC: Ave pequeña que vuela CTX ROM: () ● CTX FOL: “*Pajarito*, eres bonito, / bonito por tu color, / pero más bonito fueras / si me hicieras el favor / de llevarle un papelito / a la dueña de mi amor.” (*El pájaro cú*, Anónimo [CFM, 76]) PCB: S C REF: LNAN
- palo** ● %ROM: o ● %FOL: o.04 ● DIF%: o AC: Golpe CTX ROM: () ● CTX FOL: “Dicen que el aguardiente / sólo en botella, / a la mujer celosa, / *palo* con ella.” (*La peineta*, Anónimo [CFM, 79]) PCB: S C REF: SRIN
- paloma** ● %ROM: o ● %FOL: o.10 ● DIF%: o AC: Pájaro hembra de cabeza, patas y pico pequeños, se usa para enviar mensajes CTX ROM: () ● CTX FOL: “*Palomita*, con violencia / dile a mi amor que me aguarde, / que sufra y tenga paciencia / que he de volver, aunque tarde.” (*Bonito San Juan del Río*, Anónimo [CFM, 19]) PCB: S C REF: LNAN
- papel** ● %ROM: o.OI ● %FOL: o.04 ● DIF%: 300 AC: Documento de carácter legal CTX ROM: “Me tienes, pero de nada te vale; / soy tuyo porque lo dicta un *papel*. / Mi vida la controlan las leyes; / pero en mi corazón, / que es el que siente amor, / tan solo mando yo.” (*Mar y cielo*, J. Rodríguez) ● CTX FOL: “Cupido, antes de morir, / me dejó escrito en *papeles* / que si no quería sufrir / prisiones entre paredes, / que me fuera yo a vivir / donde no hubiera mujeres.” (*El cupido*, Anónimo [CFM, 40]) PCB: S C REF: SCED
- pescado** ● %ROM: o ● %FOL: o.06 ● DIF%: o AC: (coloquial) Animal acuático, vertebrado que tiene branquias CTX ROM: () ● CTX FOL: “La sirena está encantada, / según me supongo yo, / no más por una bañada / que el Jueves Santo se dio, / que siendo mujer honrada, / un *pescado* se volvió.” (*La petenera*, Anónimo [CFM, 80]) PCB: S C REF: LNAN
- pescuezo** ● %ROM: o ● %FOL: o.04 ● DIF%: o AC: (coloquial) Cuello CTX ROM: () ● CTX FOL: “Las muchachas de mi tierra / no saben ni dar un beso; / a fe que las de la costa / hasta estirar el *pescuezo*.” (*Por abajo corre el agua*, Anónimo [CFM, 81]) PCB: S C REF: HCRP
- pico** ● %ROM: o ● %FOL: o.04 ● DIF%: o AC: Boca de los pájaros, tiene dos partes duras terminadas en punta CTX ROM: () ● CTX FOL: “Un atrevido perico / le dijo a la guacamaya: / ‘Pa’ [sic] comerse las pitayas / tendrás que limpiarte el *pico*’; / tengo una novia en Celaya / y una querida en Tampico.” (*La guacamaya*, Anónimo [CFM, 48]) PCB: S C REF: LNAT
- piedra** ● %ROM: o.OI ● %FOL: o.03 ● DIF%: 200 AC: Roca no muy grande CTX ROM: “Tú, como *piedra preciosa*, / como divina joya / valiosa de verdad; / si mis ojos no me mienten, / si mis ojos no me engañan / tu belleza es sin igual.” (*Gema*, G. Cisneros) ● CTX FOL: “Soy como el agua del río / que corre en los arenales, / conmigo no más tres *piedras* / y también tres pedernales.” (*El cuervo I*, Anónimo [CFM, 39]) PCB: S C REF: LNAT
- pino** ● %ROM: o ● %FOL: o.04 ● DIF%: o AC: Árbol con figura de cono, siempre tiene hojas con figura de aguja larga y su fruto es una piña pequeña CTX ROM: () ● CTX FOL: “Me subí en un alto *pino* / por ver si te devisaba; / como no soy tan ladino; / con paciencia yo esperaba, / y con tanto remolino / hasta se me cae la baba.” (*El venadito*, Anónimo [CFM, 97]) PCB: S C REF: LNAT
- plata** ● %ROM: o.OI ● %FOL: o.05 ● DIF%: 400 AC: Metal blanco, brillante y de valor CTX ROM: “Novia mía, novia mía, / cascabel de *plata* y oro, / tienes que ser mi mujer. / Novia mía, novia mía, / con tu cara de azucena / lo que te voy a querer.” (*Novia mía*, S. Guerrero y C. Castellanos) ● CTX FOL: “El cuervo con ser tan negro / relumbra más que la *plata*, / así relumbrara yo / en los brazos de mi chata.” (*El cuervo I*, Anónimo [CFM, 39]) PCB: S C REF: LNAT
- pluma** ● %ROM: o ● %FOL: o.04 ● DIF%: o AC: Parte que cubre el cuerpo de las aves CTX ROM: () ● CTX FOL: “El cuervo con tanta *pluma* / no se pudo mantener; / yo, que ni huaraches traigo, / tengo querida y mujer.” (*El cuervo I*, Anónimo [CFM, 39]) PCB: S C REF: LNAT

178 del pueblo a la capital

- prenda** ● %ROM: 0 ● %FOL: 0.04 ● DIF%: 0 AC: Persona a la que se ama intensamente (DRAE) CTX ROM: () ● CTX FOL: “Por tu calle voy pasando, / hermosa *prenda* querida, / si te despierto cantando, / vuélvete a quedar dormida, / por tus puertas voy pasando / dándole gusto a la vida.” (*El conejo I*, Anónimo [CFM, 35]) PCB: N C REF: SRIN
- pueblo** ● %ROM: 0 ● %FOL: 0.04 ● DIF%: 0 AC: Lugar con pocos habitantes CTX ROM: () ● CTX FOL: “Las campanas de mi *pueblo* / doblando están por un muerto: / es verdad, yo ya no existo, / porque no vivo en tu huerto.” (*De la arena nace el agua*, Anónimo [CFM, 41]) PCB: S C REF: ELAN
- puente** ● %ROM: 0 ● %FOL: 0.05 ● DIF%: 0 AC: Construcción elevada para atravesar sobre un río, una barranca, una calle CTX ROM: () ● CTX FOL: “Úrsula se fue a bañar / y allá abajito del *puente* / para que no la viera, / que no la viera la gente” (*Úrsula*, Anónimo [CFM, 96]) PCB: S C REF: ELAN
- puerta** ● %ROM: 0 ● %FOL: 0.06 ● DIF%: 0 AC: Espacio abierto en una pared que sirve para entrar o salir CTX ROM: () ● CTX FOL: “En la *puerta* de tu casa / voy a poner un letrero / con las palabras que digan: / ‘Por aquí yo subo al cielo.’” (*El águila real*, Anónimo [CFM, 4]) PCB: S C REF: LART
- rama** ● %ROM: 0 ● %FOL: 0.08 ● DIF%: 0 AC: Cada parte que sale del tronco de un árbol o de una planta CTX ROM: () ● CTX FOL: “En las *ramas* de un vergel / cantaban dos tortolitas, / y les respondió el gorrión: / ‘Ya no lloren, mamacitas, / porque la mancha del amor / con otro nuevo se quita.’” (*Al pasar por tu ventana*, Anónimo [CFM, 8]) PCB: S C REF: LNAT
- ratón** ● %ROM: 0 ● %FOL: 0.04 ● DIF%: 0 AC: Animal parecido a la rata, pero más pequeño CTX ROM: () ● CTX FOL: “Las mujeres y los gatos /son de la misma opinión: / que teniendo carne en casa / salen a buscar *ratón*.” (*El huizache*, Anónimo [CFM, 54]) PCB: S C REF: LNaN
- río** ● %ROM: 0.01 ● %FOL: 0.10 ● DIF%: 900 AC: Corriente de agua que corre por la tierra y desemboca en un lago o en el mar CTX ROM: “Como espuma / que, inerte, lleva el caudaloso *río*, / flor de azalea, / la vida en su avalancha te arrastró; / pero, al salvarte, / hallar pudiste protección y abrigo / donde curar tu corazón herido / por el dolor.” (*Flor de azalea*, Z. Gómez) ● CTX FOL: “Soy caimán altamireño / del *río* de Tanto-yuquita, / cuando miro una sin dueño / no más le hago una señita / y se me arrima con empeño.” (*El caimán*, Anónimo [CFM, 23]) PCB: S C REF: LNAT
- risa** ● %ROM: 0.01 ● %FOL: 0.04 ● DIF%: 300 AC: Gesto y sonidos que se hacen con la boca y la cara cuando se está feliz CTX ROM: “Se impregnó mi romance con tu *risa*; / mi inspiración se fue cuando te fuiste, / te llevaste mi vida con tu prisa / y me dejaste inmensamente triste.” (*Temor*, G. Curiel) ● CTX FOL: “El palomo y la paloma / se fueron un día a misa, / la paloma reza y reza / y el palomo *risa* y *risa*.” (*El palomo I*, Anónimo [CFM, 77]) PCB: S C REF: HCRP
- rosa** ● %ROM: 0 ● %FOL: 0.16 ● DIF%: 0 AC: Flor del rosal, tiene muchos pétalos y aroma agradable CTX ROM: () ● CTX FOL: “Una perfumada *rosa* / conversó con la azucena, / y también dijo otra cosa: / Que toda mujer morena / es simpática y hermosa.” (*La azucena*, Anónimo [CFM, 11]) PCB: S C REF: LNAT
- semana** ● %ROM: 0.01 ● %FOL: 0.03 ● DIF%: 200 AC: Serie de siete días CTX ROM: “Aprendí / que la *semana* tiene más de siete días, / a hacer mayores mis contadas alegrías / y a ser dichoso yo contigo lo aprendí.” (*Contigo aprendí*, A. Manzanero) ● CTX FOL: “La vida de los borrachos / es una vida muy sana: / comienzan con el domingo / y salen con la *semana*.” (*El borracho*, Anónimo [CFM, 20]) PCB: S C REF: TRTM
- seña** ● %ROM: 0 ● %FOL: 0.04 ● DIF%: 0 AC: Gesto que sirve para comunicar algo CTX ROM: () ● CTX FOL: “Ya me vengo a despedir / a todos condescendiendo. / Si no me puedes hablar, / también a *señas* entiendo.” (*La rosa I*, Anónimo [CFM, 85]) PCB: S C REF: SCED
- señor** ● %ROM: 0.01 ● %FOL: 0.04 ● DIF%: 300 AC: Persona que ya no es joven CTX ROM: “Señora del pecado, / luna de mi canción, / mírame arrodillado / junto a tu corazón.” (*Virgen de media noche*, P. Galindo) ● CTX FOL: “Esta canción de la niña / tiene versos de virtud / y a los *señores* que la oyen / se las canto a su salud.” (*Baile de la muñeca*, Anónimo [CFM, 12]) PCB: S C REF: HMNO
- sirena** ● %ROM: 0 ● %FOL: 0.04 ● DIF%: 0 AC: Ser imaginario con torso y cabeza de mujer y cola de pez CTX ROM: () ● CTX FOL: “La *sirena* de la mar / es una joven bonita, / yo la quiero encontrar / y besarle su boquita, / pero como es animal, / no se puede naditita.” (*La petenera*, Anónimo [CFM, 80]) PCB: S C REF: SCED
- soldado** ● %ROM: 0 ● %FOL: 0.05 ● DIF%: 0 AC: Persona que está en el ejército CTX ROM: () ● CTX FOL:

- “Aguadores, qué sed traigo, / dijo un infeliz *soldado*; / vale más ser apacible / y no ser apasionado.” (*El aguanieve*, Anónimo [CFM, 3]) PCB: S C REF: SOSR
- sombrero** ● %ROM: ○ ● %FOL: 0.04 ● DIF%: ○ AC: Prenda que se pone sobre la cabeza, tiene un ala alrededor para proteger del clima CTX ROM: () ● CTX FOL: “Alabando a Dios, / quítese el *sombrero*, / porque en esta casa / vive un caballero.” (*Naranjas y limas*, Anónimo [CFM, 72]) PCB: S C REF: LART
- suegro** ● %ROM: ○ ● %FOL: 0.04 ● DIF%: ○ AC: Padre o madre del esposo o la esposa CTX ROM: () ● CTX FOL: “De los huesos de mi *suegra* / voy a hacer una escalera, / para meterme al sepulcro / y escupir la calavera.” (*El novillo despuntado*, Anónimo [CFM, 74]) PCB: N C REF: SRIN
- suelo** ● %ROM: ○ ● %FOL: 0.04 ● DIF%: ○ AC: Lugar plano sobre el que se camina CTX ROM: () ● CTX FOL: “Es tanto lo que te quiero / y lo que te quiero es tanto, / que por ti duermo en el *suelo* / y de cabecera un banco.” (*El baulito*, Anónimo [CFM, 17]) PCB: S C REF: ELAN
- tacón** ● %ROM: ○ ● %FOL: 0.04 ● DIF%: ○ AC: Parte del zapato que va debajo del talón CTX ROM: () ● CTX FOL: “*Taconcito*, *taconcito*, / *taconcito* de charol, / qué bonito sonecito / para cantarle a mi amor / cuando lo encuentre solito.” (*El taconcito I*, Anónimo [CFM, 92]) PCB: S C REF: LART
- techo** ● %ROM: ○ ● %FOL: 0.04 ● DIF%: ○ AC: Superficie que tapa y cubre por arriba una construcción o vehículo CTX ROM: () ● CTX FOL: “María Chuchena se fue a bañar / a orillas del río frente al mar; / María Chuchena se estaba bañando / y el pescador la estaba mirando / y le decía: María, María, / ni *techo* tu casa ni *techo* la mía, / ni *techo* tu casa ni *techo* la ajena, / ni *techo* la casa” (*María Chuchena*, Anónimo [CFM, 67]) PCB: S C REF: LART
- tecolote** ● %ROM: ○ ● %FOL: 0.04 ● DIF%: ○ AC: Ave parecida al búho CTX ROM: () ● CTX FOL: “–*Tecolote*, ¿qué haces ahí [sic] / sentado en esa pared? / –Esperando a mi fiel esposa / que me traiga de comer.” (*El tecolote*, Anónimo [CFM, 93]) PCB: S C REF: LNaN
- toro** ● %ROM: ○ ● %FOL: 0.10 ● DIF%: ○ AC: Macho de la vaca CTX ROM: () ● CTX FOL: “Por ahí [sic] viene el caporal / cayéndose de borracho, / diciéndoles a los vaqueros: / “Lácneme ese *toro* gacho.”” (*El toro*, Anónimo [CFM, 95]) PCB: S C REF: LNaN
- tripa** ● %ROM: ○ ● %FOL: 0.05 ● DIF%: ○ AC: Intestino o parte de él CTX ROM: () ● CTX FOL: “A la *tripa*, *tripa*, re *tripa*, / *tripa* de mapache. / Mi mamá no quiere, Canelo, / que yo me emborrache, / y si acaso tomo, Canelo, / que sea con tepache.” (*El canelo*, Anónimo [CFM, 25]) PCB: S C REF: LNat
- vaca** ● %ROM: ○ ● %FOL: 0.05 ● DIF%: ○ AC: Hembra del toro, se usan su carne y su leche como alimentos CTX ROM: () ● CTX FOL: “Si eres tan bonita / como yo te quiero, / tú serás la *vaca* / y yo seré el becerro.” (*La malagueña curreña*, Anónimo [CFM, 64]) PCB: S C REF: LNaN
- venado** ● %ROM: ○ ● %FOL: 0.04 ● DIF%: ○ AC: Mámifero de cola pequeña, piel café y patas largas; el macho tiene cuernos largos en forma de ramas CTX ROM: () ● CTX FOL: “Soy un pobre *venadito* / que habita en la serranía. / Como no soy tan mansito / no bajo al agua de día. / de noche, poco a poquito, / y en tus brazos, vida mía.” (*El venadito*, Anónimo [CFM, 97]) PCB: S C REF: LNaN
- verso** ● %ROM: ○ ● %FOL: 0.12 ● DIF%: ○ AC: Renglón de un poema o de una canción CTX ROM: () ● CTX FOL: “Echan versos sobre *versos*, / y versos no han de faltar; / traigo una cajita llena / y una que voy a empezar.” (*Al pasar por tu ventana*, Anónimo [CFM, 8]) PCB: S C REF: SCED
- viejo** ● %ROM: ○ ● %FOL: 0.05 ● DIF%: ○ AC: Que tiene muchos años CTX ROM: () ● CTX FOL: “Voy a hacer una barata / y una gran realización: / las *viejitas* a cuartilla, / las muchachas a tostón, / los yernos a seis centavos / y las suegras de pilón.” (*El venadito*, Anónimo [CFM, 97]) PCB: S C REF: HMNO
- viento** ● %ROM: ○ ● %FOL: 0.04 ● DIF%: 300 AC: Aire en movimiento CTX ROM: “Rival de mi cariño el *viento* que te besa; / rival de mi tristeza mi propia soledad. / No quiero que te vayas, me duele que te alejes; / no quiero que me dejes, que ya no vuelvas más.” (*Rival*, A. Lara) ● CTX FOL: “La sirena se embarcó / en un buque de madera, / como el *viento* le faltó, / no pudo salir a tierra; / a medio mar se quedó, / cantando ‘La petenera’.” (*La petenera*, Anónimo [CFM, 80]) PCB: S C REF: LNat
- vuelta** ● %ROM: ○ ● %FOL: 0.03 ● DIF%: 200 AC: Movimiento sobre sí mismo o alrededor de un lugar CTX ROM: “Si encuentras un amor que te comprenda, / y sientas que te quiera más que a nadie, / entonces yo daré la media *vuelta* / y me iré con el sol cuando muera la tarde.” (*La media vuelta*, J. A. Jiménez) ● CTX FOL: “Ya con ésta me despido, / pero pronto doy la *vuelta*. / No más que nos libre Dios / de una niña

180 del pueblo a la capital

mosca muerta, / de esas que “¡ay, no, no, por Dios!” / y hasta salen a la puerta.” (*El venadito*, Anónimo [CFM, 97]) PCB: S C REF: HCRP

zacate • %ROM: 0 • %FOL: 0.04 • DIF%: 0 AC: Pasto, planta que se usa para alimentar al ganado CTX ROM: () • CTX FOL: “Yo me casara contigo, / pero ¿con qué te mantengo? / Sólo que comas *zacate* / como una burra que tengo.” (*El novillo despuntado*, Anónimo [CFM, 74]) PCB: S C REF: LNAT

• ANEXO 2 •

CANCIONES ROMÁNTICAS: SUSTANTIVOS DIFERENCIALES

agonía • %ROM: 0.04 • %FOL: 0 • DIF%: 0 AC: Estado en el que se encuentra alguien que está muriendo CTX ROM: “Es mi destino vivir así: / triste *agonía* vivir sin ti; / me siento perdido en este mundo / y mi último fracaso será tu amor.” (*Mi último fracaso*, A. Gil) • CTX FOL: () PCB: N C REF: HAPV

alivio • %ROM: 0.04 • %FOL: 0 • DIF%: 0 AC: Atenuación de un malestar CTX ROM: “Página blanca fue mi corazón, / donde escribimos una historia de amor, / tu nombre fue dulce *alivio* para mi dolor, / y yo sé que ya nunca jamás / te olvidaré.” (*Página blanca*, M. K. Aldana) • CTX FOL: () PCB: N C REF: HAPV

alma • %ROM: 0.47 • %FOL: 0.05 • DIF%: 840 AC: Esencia del ser humano, donde radican sus sentimientos CTX ROM: “Si tú mueres primero yo te prometo / que escribiré la historia de nuestro amor / con toda el *alma* llena de sentimiento, / la escribiré con sangre, / con tinta sangre del corazón.” (*Nuestro juramento*, B. de Jesús) • CTX FOL: “Si está cayendo, que caiga, / y asómate a la ventana, / morena mía, / dueña de mi *alma*.” (*Los barandales*, Anónimo [CFM, 16]) PCB: N C REF: HAPV

altar • %ROM: 0.04 • %FOL: 0 • DIF%: 0 AC: Lugar de la iglesia donde se celebra la misa CTX ROM: “Te puedo yo jurar ante un altar / mi amor sincero, / y a todo el mundo le puedes contar / que sí te quiero.” (*Contigo*, C. Estrada) • CTX FOL: () PCB: S C REF: ELAN

amargura • %ROM: 0.04 • %FOL: 0 • DIF%: 0 AC: Pena, disgusto CTX ROM: “Te vi sin que me vieras, / te hablé sin que me oyeras, / y toda mi *amargura* / se ahogó dentro de mí.” (*Cien años*, A. Cervantes) • CTX FOL: () PCB: N C REF: HAPV

amor • %ROM: 1.59 • %FOL: 0.06 • DIF%: 165 AC: Sentimiento muy intenso de cariño CTX ROM: “Yo sé que es imposible que me quieras, / que tu *amor* para mí fue pasajero, / y que cambias tus besos por dinero, / envenenando así mi corazón.” (*Imposible*, A. Lara) • CTX FOL: “El *amor* de las mujeres / es como del alacrán, / cuando ven al hombre pobre / no más pican y se van.” (*Al derecho y al revés*, Anónimo [CFM, 7]) PCB: N C REF: HAPV

angustia • %ROM: 0.05 • %FOL: 0 • DIF%: 0 AC: Temor sin causa precisa CTX ROM: “No puedo verte triste porque me mata / tu carita de pena, mi dulce amor; / me duele tanto el llanto que tú derramas / que se llena de *angustia* mi corazón.” (*Nuestro juramento*, B. de Jesús) • CTX FOL: () PCB: N C REF: HAPV

anhelo • %ROM: 0.05 • %FOL: 0 • DIF%: 0 AC: Deseo muy fuerte CTX ROM: “Esperanza inútil, / flor de desconsuelo, / ¿por qué me persigues en mi soledad? / ¿Por qué no me dejas / ahogar mis *anhelos* / en la amarga copa / de la realidad?” (*Esperanza inútil*, P. Flores) • CTX FOL: () PCB: N C REF: HAPV

beso • %ROM: 0.28 • %FOL: 0.11 • DIF%: 155 AC: Caricia que se hace con los labios CTX ROM: “Dos gardenias para ti, / que tendrán todo el calor de un *beso*, / de esos *besos* que te di / y que jamás encontrarás / en el calor de otro querer.” (*Dos gardenias*, I. Carrillo) • CTX FOL: “Es bonita ‘La azucena’, / ‘La rosa’ y ‘El fandanguito’; / no he sentido cosa buena / como los dulces *besitos* / que me diera esa morena.” (*La azucena*, Anónimo [CFM, 11]) PCB: S C REF: SRIN

boca • %ROM: 0.15 • %FOL: 0.05 • DIF%: 200 AC: Parte de la cara por donde se habla y se come CTX ROM: “Quiero arrancar a tus ojos / aunque sea una mirada, / a tu *boca* un suspiro, / suspiro de amor.” (*Canción sin nombre*, J. Martínez) • CTX FOL: “Eres alta y delgadita, / tu hermosura me provoca; / mira qué nariz, qué *boca*, / qué talle, qué cinturita; / no te cambiaría por otra / ni aunque sea la más bonita.” (*Eres alta y delgadita*, Anónimo [CFM, 43]) PCB: S C REF: HCRP

calor • %ROM: 0.08 • %FOL: 0 • DIF%: 0 AC: Temperatura alta CTX ROM: “Siempre fuiste la razón de mi

- existir, / adorarte para mí fue religión, / y en tus besos yo encontraba / el amor que me brindaba / el *calor* de tu pasión.” (*Historia de un amor*, C. Eleta) • CTX FOL: () PCB: S C REF: LNAT
- camino** • %ROM: 0.09 • %FOL: 0.04 • DIF%: 125 AC: Lugar por donde se va para llegar a otro sitio CTX ROM: “Estoy perdido y no sé qué *camino* / me trajo hasta aquí. / Estoy vencido y será mi destino / sufrir hasta el fin.” (*Estoy perdido*, V. M. Mato) • CTX FOL: “Yo quisiera cantar alto, / pero mi pecho no aguanta: / con el polvo del *camino* / se me secó la garganta.” (*La garza*, Anónimo [CFM 45]) PCB: S C REF: ELAN
- canción** • %ROM: 0.08 • %FOL: 0.01 • DIF%: 700 AC: Composición musical hecha para ser cantada CTX ROM: “En la brisa que viene del mar / se oye el rumor de una *canción*, / *canción* de amor y de piedad.” (*Vereda tropical*, G. Curiel) • CTX FOL: “Esta *canción* de la niña / tiene versos de virtud / y a los señores que la oyen / se las canto a su salud.” (*Baile de la muñeca*, Anónimo [CFM, 12]) PCB: S C REF: SCED
- cariño** • %ROM: 0.20 • %FOL: 0.01 • DIF%: 1900 AC: Afecto que se siente hacia alguien o algo CTX ROM: “Y aunque ahora no me quiere, / yo sé que algún día / me dará con su *cariño* / toda la felicidad.” (*Quinto patio*, M. Molina) • CTX FOL: “Cúbranse los cascarrones / con amor y con *cariño*, / que en estas carnestolendas [sic] / soy yo quien anda de niño.” (*Papaquis I*, Anónimo [CFM, 78]) PCB: N C REF: HAPV
- cerezo** • %ROM: 0.06 • %FOL: 0 • DIF%: 0 AC: Arbol de tronco liso, flores blancas y fruto comestible CTX ROM: “En el jardín de los *cerezos* / cortaste, niña, aquella flor; / la perfumaste con tus besos / y tu candor; / pero te fuiste de mi vera / y ya no sé si volverás. / Flor de *cerezo* en primavera, / ¿en dónde estás?” (*Cerezo rosa*, J. Larue) • CTX FOL: () PCB: S C REF: LNAT
- copa** • %ROM: 0.05 • %FOL: 0.02 • DIF%: 150 AC: Vaso generalmente ancho de arriba y angosto de abajo / Líquido que cabe en uno de estos vasos CTX ROM: “Esperanza inútil, / flor de desconsuelo, / ¿por qué me persigues en mi soledad? / ¿Por qué no me dejas / ahogar mis anhelos / en la amarga *copa* / de la realidad?” (*Esperanza inútil*, P. Flores) • CTX FOL: “—¿Dónde vas, Isabel? / —Al Café de la Unión, / a tomar una *copa* / por la Constitución.” (¿Dónde vas, Isabel?, Anónimo [CFM, 42]) PCB: S C REF: LART
- corazón** • %ROM: 0.57 • %FOL: 0.23 • DIF%: 148 AC: Parte del ser humano en donde se considera que están los sentimientos CTX ROM: “Me tienes, pero de nada te vale; / soy tuyo porque lo dicta un papel. / Mi vida la controlan las leyes; / pero en mi *corazón*, / que es el que siente amor, / tan solo mando yo.” (*Mar y cielo*, J. Rodríguez) • CTX FOL: “Un pájaro me contó / que otro amante te pretende / si hay otro mejor que yo, / de tu *corazón* depende / el que me digas que no; / la gente hablando se entiende.” (*El balajú*, Anónimo [CFM, 13]) PCB: N C REF: HAPV
- desconsuelo** • %ROM: 0.04 • %FOL: 0 • DIF%: 0 AC: Angustia provocada por falta de consuelo CTX ROM: “En la eterna noche de mi *desconsuelo* / tú has sido la estrella que alumbró mi cielo, / y yo he adivinado tu rara hermosura, / y has iluminado toda mi negrura.” (*Santa*, A. Lara) • CTX FOL: () PCB: N C REF: HAPV
- desesperación** • %ROM: 0.05 • %FOL: 0 • DIF%: 0 AC: Sentimiento de pérdida de la esperanza CTX ROM: “Tu sonrisa / refleja el paso de las horas negras; / tu mirada, / la más amarga *desesperación*; / hoy para siempre / quiero que olvides tus pasadas penas / y que tan sólo tenga horas serenas / tu corazón.” (*Flor de azalea*, Z. Gómez) • CTX FOL: () PCB: N C REF: HAPV
- destino** • %ROM: 0.08 • %FOL: 0.01 • DIF%: 700 AC: Situación a la que se puede llegar / lugar a donde se dirige uno CTX ROM: “Yo estoy obsesionado contigo, / el mundo es testigo / de mi frenesí. / Por más que se ponga el *destino* / serás para mí.” (*Obsesión*, P. Flores) • CTX FOL: “Cuando salí de Tampico / con *destino* a Miramar, / allí encontré a mi amorcito...” (*El bejuquito*, Anónimo [CFM, 18]) PCB: N C REF: HAPV
- distancia** • %ROM: 0.06 • %FOL: 0 • DIF%: 0 AC: Separación espacial entre las cosas CTX ROM: “Tú puedes ir sin mí por todas partes, / gaviota de aristocrático plumaje. / Yo podré mirar en la *distancia* azul / tus alas ya quebradas sobre el mar.” (*Alas quebradas*, J. Contreras) • CTX FOL: () PCB: S C REF: ELAN
- dolor** • %ROM: 0.17 • %FOL: 0.02 • DIF%: 750 AC: Sensación molesta que produce sufrimiento CTX ROM: “Como espuma / que, inerte, lleva el caudaloso río, / flor de azalea, / la vida en su avalancha te arrastró; / pero, al salvarte, / hallar pudiste protección y abrigo / donde curar tu corazón herido / por el *dolor*.” (*Flor de azalea*, Z. Gómez) • CTX FOL: “Debajo del árbol canta / el pájaro cuando llueve; / también de *dolor* se canta / cuando llorar no se puede.” (*Ahora acabo de llegar*, Anónimo [CFM, 5]) PCB: N C REF: HAPV

182 del pueblo a la capital

- error** • %ROM: 0.04 • %FOL: 0 • DIF%: 0 AC: Idea o acción equivocada CTX ROM: “Ya me convencí / que seguir los dos es imposible; / ¿qué le voy a hacer / si al buscar tu amor me equivoqué? / Debes de saber / que ni tú ni yo nos comprendemos, / y este es el *error* que ahora con dolor / pagamos los dos.” (*Somos diferentes*, G. Luna) • CTX FOL: () PCB: N C REF: SCED
- estrella** • %ROM: 0.07 • %FOL: 0.01 • DIF%: 600 AC: Astro que brilla con luz propia CTX ROM: “Si yo pudiera algún día / remontarme a las *estrellas*, / conmigo te llevaría / a donde nadie nos viera.” (*Escándalo*, R. Cárdenas) • CTX FOL: “De las *estrellas* del cielo / yo te diré las que quieres: / las Tres Marías, los Tres Reyes, / las Cabrillas y el lucero.” (*La banda*, Anónimo [CFM, 15]) PCB: S C REF: LNAT
- eternidad** • %ROM: 0.04 • %FOL: 0 • DIF%: 0 AC: Todo el tiempo, sin principio ni fin CTX ROM: “Pasarán más de mil años, muchos más. / Yo no sé si tenga amor la *eternidad*, / pero allá, tal como aquí, / en la boca llevarás sabor a mí.” (*Sabor a mí*, A. Carrillo) • CTX FOL: () PCB: N C REF: TRTM
- existencia** • %ROM: 0.04 • %FOL: 0 • DIF%: 0 AC: Hecho de existir CTX ROM: “Santa, santa mía, / mujer que brilla en mi *existencia*; / Santa, sé mi guía / en el triste calvario del vivir; / aparta de mi senda todas las espinas, / caliente con tus besos mi desilusión.” (*Santa*, A. Lara) • CTX FOL: () PCB: N C REF: HAPV
- fe** • %ROM: 0.05 • %FOL: 0.02 • DIF%: 150 AC: Confianza plena en alguien CTX ROM: “Al fin que ya te di / mi cariño, mi *fe*, mi vida entera; / y si no te los llevas, ¿qué me importa? / ¡Que se queden afuera!” (*Un poco más*, A. Carrillo) • CTX FOL: “Las muchachas de mi tierra / no saben ni dar un beso; / a *fe* que las de la costa / hasta estirar el pescuezo.” (*Por abajo corre el agua*, Anónimo [CFM, 81]) PCB: N C REF: HAPV
- felicidad** • %ROM: 0.04 • %FOL: 0 • DIF%: 0 AC: Satisfacción, alegría, bienestar CTX ROM: “Y aunque ahora no me quiere, / yo sé que algún día / me dará con su cariño / toda la *felicidad*.” (*Quinto patio*, M. Molina) • CTX FOL: () PCB: N C REF: HAPV
- fin** • %ROM: 0.08 • %FOL: 0.01 • DIF%: 700 AC: Momento en el que se acaba algo CTX ROM: “Estoy perdido y no sé qué camino / me trajo hasta aquí. / Estoy vencido y será mi destino / sufrir hasta el *fin*.” (*Estoy perdido*, V. M. Mato) • CTX FOL: “Cuando me arrimo al violín / me fijo en tu hermosura, / a esto no le encuentro *fin*, / hermosísima criatura, / pareces un serafín.” (*El fandanguito I*, Anónimo [CFM, 44]) PCB: S C REF: TRTM
- fondo** • %ROM: 0.04 • %FOL: 0 • DIF%: 0 AC: Parte más profunda de algo CTX ROM: “Si vieras qué terribles / resultan las gentes demasiado buenas; / como no comprenden, parece que perdonan, / pero en el *fondo* siempre nos condenan.” (*Como un lunar*, A. Carrillo) • CTX FOL: () PCB: S C REF: ELAN
- forma** • %ROM: 0.05 • %FOL: 0 • DIF%: 0 AC: Modo de hacer algo CTX ROM: “Llévame, si quieres, / hasta el fondo del dolor, / hazlo como quieras, / por maldad o por amor; / pero esta vez / quiero entregarme a ti / en una *forma* total, / no con un beso nada más; / quiero ser tuyo, / sea por bien o sea por mal.” (*Entrega total*, A. Pulido) • CTX FOL: () PCB: N C REF: HAPV
- fracaso** • %ROM: 0.05 • %FOL: 0 • DIF%: 0 AC: Resultado desfavorable de algo CTX ROM: “Tú serás mi último *fracaso*; / no podré querer a nadie más. / Ya te perdoné / porque lográste hacer feliz mi corazón, / y aunque no vuelvas a brindarme tu calor / tuyo es mi amor.” (*Mi último fracaso*, A. Gil) • CTX FOL: () PCB: N C REF: HAPV
- frenesí** • %ROM: 0.04 • %FOL: 0 • DIF%: 0 AC: Pasión muy intensa CTX ROM: “Hallarás mil aventuras, / mi amor, / pero al final de todas / sólo tendrás dolor. / Te darán de los placeres / *frenesí*, / mas no ilusión sincera / como la que te di.” (*Lo dudo*, J. Navarro) • CTX FOL: () PCB: N C REF: HAPV
- fuerza** • %ROM: 0.06 • %FOL: 0 • DIF%: 0 AC: Lo que hace que un cuerpo se mueva CTX ROM: “Amor, nada nos pudo separar, / luchamos contra toda incompreensión; / del cuento ya no hay nada que contar, / triunfamos por la *fuerza* del amor.” (*Triunfamos*, R. Cárdenas) • CTX FOL: () PCB: S C REF: LNAT
- gardenia** • %ROM: 0.05 • %FOL: 0 • DIF%: 0 AC: Flor de color blanco, pétalos gruesos y aroma intenso y agradable CTX ROM: “Pero si un atardecer / las *gardenias* de mi amor se mueren, / es porque han adivinado / que tu amor me ha traicionado / porque existe otro querer.” (*Dos gardenias*, I. Carrillo) • CTX FOL: () PCB: S C REF: LNAT
- herida** • %ROM: 0.06 • %FOL: 0 • DIF%: 0 AC: Corte o raspón en la piel CTX ROM: “Dos almas en el mundo / había unido Dios; / dos almas que se amaban, / eso éramos tú y yo. / Por la sangrante *herida* / de nuestro inmenso amor / gozábamos la vida / como jamás se vio.” (*Dos almas*, D. Faviano) • CTX FOL: () PCB: S C REF: HCRP

- historia** ● %ROM: 0.04 ● %FOL: 0 ● DIF%: 0 AC: Conjunto de lo que ha pasado CTX ROM: “Es la *historia* de un amor / como no habrá otro igual, / que me hizo comprender / todo el bien, todo el mal, / que le dio luz a mi vida / apagándola después.” (*Historia de un amor*, C. Eleta) ● CTX FOL: () PCB: N C REF: SCED
- hora** ● %ROM: 0.08 ● %FOL: 0.03 ● DIF%: 167 AC: Medida de tiempo, hay veinticuatro en un día CTX ROM: “No me platiques más / lo que debió pasar / antes de conocernos; / sé que has tenido / *horas* felices / aún sin estar conmigo.” (*No me platiques más*, V. Garrido) ● CTX FOL: “Mira una nube encumbrada / cómo se la lleva el viento, / así es la mujer casada / cuando tiene sentimiento, / que no la divierte nada / ni tiene *horas* de contento.” (*El buscapiés*, Anónimo [CFM, 22]) PCB: S C REF: TRTM
- ilusión** ● %ROM: 0.13 ● %FOL: 0 ● DIF%: 0 AC: Esperanza o deseo de algo que traiga alegría CTX ROM: “Estoy convencido que para vivir / es un estorbo el corazón; / hay que mentir y hacer sufrir / porque fingir es lo mejor; / que el que tirar la vida a romance / se queda solito sin una *ilusión*.” (*Alma vanidosa*, T. Fergo) ● CTX FOL: () PCB: N C REF: HAPV
- jardín** ● %ROM: 0.04 ● %FOL: 0.01 ● DIF%: 300 AC: Terreno donde se cultivan plantas, flores y árboles CTX ROM: “Aquella tarde probé / de las cerezas la miel, / en la quietud del *jardín* / de los cerezos en flor, / y prometiste volver / a mi florido vergel.” (*Cerezo rosa*, J. Larue) ● CTX FOL: “Entré al *jardín* de Cupido / a cortar de sus rosales, / y allí mi chata me puso / el maíz a veinte reales / y me dijo que no fiaba / ni prestaba los costales.” (*El venadito*, Anónimo [CFM, 97]) PCB: S C REF: ELAN
- labio** ● %ROM: 0.14 ● %FOL: 0 ● DIF%: 0 AC: Cada una de las dos partes que forman el exterior de la boca CTX ROM: “Nuestros *labios* guardan flama / de un beso voraz / que no olvidarás mañana.” (*Flores negras*, S. de Karlo) ● CTX FOL: () PCB: S C REF: HCRP
- lágrima** ● %ROM: 0.06 ● %FOL: 0.02 ● DIF%: 200 AC: Gota que sale de los ojos al llorar CTX ROM: “Pude ser feliz / y estoy en vida muriendo, / y entre *lágrimas* viviendo / el pasaje más horrendo / de este drama sin final.” (*Sombras*, J. M. Contursi) ● CTX FOL: “Pavo real que eres correo, / tú que vas al Real del Oro, / si te preguntan qué hago, / pavo real, diles que lloro / *lagrimitas* de mis ojos / por un ángel que yo adoro.” (*El conejo I*, Anónimo [CFM, 35]) PCB: S C REF: HCRP
- llanto** ● %ROM: 0.08 ● %FOL: 0.01 ● DIF%: 700 AC: Salida de lágrimas CTX ROM: “No puedo verte triste porque me mata / tu carita de pena, mi dulce amor; / me duele tanto el *llanto* que tú derramas / que se llena de angustia mi corazón.” (*Nuestro juramento*, B. de Jesús) ● CTX FOL: “Date gusto, vida mía, / que yo me daré otro tanto, no vaya a ser que algún día / el gusto se vuelva *llanto*.” (*El gusto*, Anónimo [CFM, 51]) PCB: S C REF: HCRP
- locura** ● %ROM: 0.04 ● %FOL: 0 ● DIF%: 0 AC: Perdida o falta de razón en alguien CTX ROM: “Eso es sólo un pensamiento, / pues en tus momentos de *locuras* / me confiesas / que cuando me besas eres tan mía / como la playa del mar.” (*Si Dios me quita la vida*, L. D. Traconis) ● CTX FOL: () PCB: N C REF: HAPV
- luna** ● %ROM: 0.11 ● %FOL: 0.05 ● DIF%: 120 AC: Satélite de la Tierra CTX ROM: “Como un rayito de *luna* / entre la selva dormida, / así la luz de tus ojos / ha iluminado mi pobre vida.” (*Rayito de luna*, J. Navarro) ● CTX FOL: “La *luna* viene saliendo / y el lucero la acompaña; / qué triste se queda el hombre / cuando la mujer lo engaña.” (*El súchil*, Anónimo [CFM, 91]) PCB: S C REF: LNAT
- luz** ● %ROM: 0.18 ● %FOL: 0.02 ● DIF%: 800 AC: Energía que permite ver los objetos sobre los que se refleja CTX ROM: “¿Por qué ocultar nuestro amor? / Sería tapar con un dedo / la *luz* inmensa del sol, / negar la gracia de Dios, / decir que lo blanco es negro.” (*Triunfamos*, R. Cárdenas) ● CTX FOL: “De todas a ti te quiero. / De las demás a ninguna / chinita mía, / *luz* de la luna.” (*Los barandales*, Anónimo [CFM, 16]) PCB: S C REF: LNAT
- maldad** ● %ROM: 0.05 ● %FOL: 0 ● DIF%: 0 AC: Acción mala CTX ROM: “Por vivir en quinto patio / desprecian mis besos; / un cariño verdadero, / sin mentiras ni *maldad*.” (*Quinto patio*, M. Molina) ● CTX FOL: () PCB: N C REF: HAPV
- mentira** ● %ROM: 0.06 ● %FOL: 0 ● DIF%: 0 AC: Engaño, algo que no es verdad CTX ROM: “No volverás a mí con la *mentira* / por la que yo sentí perder la vida, / hay tormentas negras en el alma / donde muere el amor cuando le falta la verdad.” (*Alas quebradas*, J. Contreras) ● CTX FOL: () PCB: N C REF: HAPV
- miedo** ● %ROM: 0.06 ● %FOL: 0.01 ● DIF%: 500 AC: Sentimiento que se experimenta ante algo que se cree peligroso CTX ROM: “La medrosa emoción de conquistarte / despertó mi temor de acariciarte, / un angus-

- tioso *miedo* de perderte / y de no ser capaz de olvidarte.” (*Temor*, G. Curiel) ● CTX FOL: “Baja tu butaquito / y siéntate un rato, / que si tú tienes *miedo* / yo estoy temblando.” (*Cielito lindo (El butaquito)*, Anónimo [CFM, 31]) PCB: N C REF: HAPV
- mirada** ● %ROM: 0.04 ● %FOL: 0 ● DIF%: 0 AC: Modo de mirar CTX ROM: “Tu sonrisa / refleja el paso de las horas negras; / tu *mirada*, / la más amarga desesperación; / hoy para siempre / quiero que olvides tus pasadas penas / y que tan sólo tenga horas serenas / tu corazón.” (*Flor de azalea*, Z. Gómez) ● CTX FOL: () PCB: S C REF: HCRP
- momento** ● %ROM: 0.05 ● %FOL: 0.01 ● DIF%: 400 AC: Tiempo muy breve CTX ROM: “No existe un *momento* del día / en que pueda apartarme de ti, / el mundo parece distinto / cuando no estás junto a mí.” (*Contigo en la distancia*, C. Portillo) ● CTX FOL: “Sal de tu casa una vara / nada más por un *momento* / para verte bien la cara / y decirte que lo siento, / porque un papel no declara / todito mi sentimiento.” (*El buscapiés*, Anónimo [CFM, 22]) PCB: S C REF: TRTM
- mundo** ● %ROM: 0.21 ● %FOL: 0 ● DIF%: 0 AC: Planeta Tierra CTX ROM: “Por alto esté el cielo en el *mundo*, / por hondo que sea el mar profundo, / no habrá una barrera en el *mundo* / que mi amor profundo / no rompa por ti.” (*Obsesión*, P. Flores) ● CTX FOL: () PCB: S C REF: ELAN
- noche** ● %ROM: 0.36 ● %FOL: 0.06 ● DIF%: 500 AC: Tiempo de oscuridad entre la puesta del sol y el amanecer CTX ROM: “Supiste esclarecer mis pensamientos, / me diste la verdad que yo soñé; / ahuyentaste de mí los sufrimientos / en la primera *noche* que te amé.” (*La barca*, R. Cantoral) ● CTX FOL: “Soy un pobre venadito / que habita en la serranía. / Como no soy tan mansito / no bajo al agua de día. / De *noche*, poco a poquito, / y en tus brazos, vida mía.” (*El venadito*, Anónimo [CFM, 97]) PCB: S C REF: LNAT
- novio** ● %ROM: 0.05 ● %FOL: 0.02 ● DIF%: 150 AC: Respecto de una persona, otra que tiene relaciones amorosas con ella CTX ROM: “Esta *novia* mía / va a ser mi tormento, / de noche y de día / no sé lo que siento; / cara tan bonita, / cara tan bonita va a ser mi tormento.” (Novia mía, S. Guerrero y C. Castellanos) ● CTX FOL: “Un atrevido perico / le dijo a la guacamaya: / –‘Pa’ [sic] comerse las pitayas / tendrás que limpiarte el pico; / tengo una *novia* en Celaya / y una querida en Tampico.” (*La guacamaya*, Anónimo [CFM, 48]) PCB: S C REF: SRIN
- odio** ● %ROM: 0.04 ● %FOL: 0 ● DIF%: 0 AC: Sentimiento de aversión hacia algo o alguien a quien se le desea mal CTX ROM: “Ella, la que hubiera amado tanto, / la que hechizó de música mi alma / me pide con ternura que la olvide, / que la olvide sin *odio* y sin llanto.” (*Ella*, O. Bazil) ● CTX FOL: () PCB: N C REF: HAPV
- ojo** ● %ROM: 0.25 ● %FOL: 0.10 ● DIF%: 150 AC: Órgano de la vista CTX ROM: “Pasaste a mi lado / con gran indiferencia; / tus *ojos* ni siquiera / voltearon hacia mí.” (*Cien años*, A. Cervantes) ● CTX FOL: “Amarillo es el oro, / blanca es la plata / y negros los *ojitos* / que a mí me matan.” (*El pájaro cú*, Anónimo [CFM, 76]) PCB: S C REF: HCRP
- olvido** ● %ROM: 0.08 ● %FOL: 0 ● DIF%: 0 AC: Lo que pasa cuando no se recuerda CTX ROM: “Ódiame, por piedad, yo te lo pido; / Ódiame sin medida ni clemencia; / Odio quiero más que indiferencia, / porque el rencor duele menos que el *olvido*.” (*Ódiame*, R. Otero) ● CTX FOL: () PCB: N C REF: HAPV
- parte** ● %ROM: 0.05 ● %FOL: 0.01 ● DIF%: 400 AC: Segmento de algo mayor / Lugar que está en otro más grande CTX ROM: “No hay bella melodía / en que no surjas tú, / ni yo quiero escucharla / si no la escuchas tú; / es que te has convertido / en *parte* de mi alma, / ya nada me consuela / si no estás tú también.” (*Contigo en la distancia*, C. Portillo) ● CTX FOL: “Un zapatero fue a misa, / no encontrando qué rezar, / andaba por todas *partes*: / ‘¡Zapatos que remendar!’” (*La cucaracha*, Anónimo [CFM, 37]) PCB: S C REF: LART
- pasado** ● %ROM: 0.06 ● %FOL: 0 ● DIF%: 0 AC: Tiempo anterior al de ahora CTX ROM: “Di si encontraste en mi *pasado* / una razón para quererme o para olvidarme; / pides cariño, pides olvido, / si te conviene: / no llames ‘corazón’ lo que tú tienes.” (*Mucho corazón*, E. E. Valdelamar) ● CTX FOL: () PCB: N C REF: TRTM
- pasión** ● %ROM: 0.11 ● %FOL: 0.04 ● DIF%: 175 AC: Sentimiento o deseo muy intenso CTX ROM: “Conocí una linda morenita / y la quise mucho; / por las tardes iba enamorado / y cariñoso a verla, / y al contemplar sus ojos mi *pasión* crecía. / ¡Ay! morena, morenita mía, / no te olvidaré.” (*Morenita mía*, A. Villarreal)

- CTX FOL: “Ya cantan los pajarillos, / linda de mi corazón, / acércate aquí conmigo / y alívame esta *pasión*.” (*Papaquis I*, Anónimo [CFM, 78]) PCB: N C REF: HAPV
- paz** ● %ROM: 0.04 ● %FOL: 0 ● DIF%: 0 AC: Calma, tranquilidad CTX ROM: “Para contar mis besos / te ofrezco las estrellas, / y para tus desmayos / crepúsculos de *paz*, / auroras de mi sangre / para encender tus venas; / dicen que soy pobre / que no te puedo amar.” (*Ofrenda*, B. Sancristóbal) ● CTX FOL: () PCB: N C REF: HAPV
- pecado** ● %ROM: 0.05 ● %FOL: 0 ● DIF%: 0 AC: Acción que está en contra de lo indicado por una religión CTX ROM: “Une tu voz a mi voz / para gritar que vencimos; / y, si es *pecado* el amor, / que el cielo de explicación, / porque es mandato divino.” (*Triunfamos*, R. Cárdenas) ● CTX FOL: () PCB: N C REF: SCED
- pecho** ● %ROM: 0.06 ● %FOL: 0.01 ● DIF%: 500 AC: Parte superior del torso CTX ROM: “Estoy vencido y será mi destino / sufrir hasta el fin. / Siento aquí en mi *pecho* el remordimiento / de mi proceder, / pues me duele el alma, vivo con la angustia / de mi padecer.” (*Estoy perdido*, V. M. Mato) ● CTX FOL: “Yo quisiera cantar alto, / pero mi *pecho* no aguanta: / con el polvo del camino / se me secó la garganta.” (*La garza*, Anónimo [CFM 45]) PCB: S C REF: HCRP
- pedazo** ● %ROM: 0.05 ● %FOL: 0 ● DIF%: 0 AC: Parte de algo CTX ROM: “¿Para qué la quiero / para qué la espero, / si nomás se me hace / *pedazos* el alma / de esperar?” (*Caminos de ayer*, G. Curiel) ● CTX FOL: () PCB: S C REF: LART
- pena** ● %ROM: 0.15 ● %FOL: 0.01 ● DIF%: 1400 AC: Tristeza CTX ROM: “Me cansé de rogarle, / me cansé de decirle / que yo sin ella / de *pena* muero.” (*Ella*, J. A. Jiménez) ● CTX FOL: “Adiós, que me voy llorando / la *pena* y la dicha mía, / pero me voy acordando / que te he de ver algún día, / aunque sea de cuando en cuando.” (*El balajú*, Anónimo [CFM, 13]) PCB: N C REF: HAPV
- pensamiento** ● %ROM: 0.04 ● %FOL: 0.01 ● DIF%: 300 AC: Capacidad y resultado de tener ideas y razonar CTX ROM: “Quisiera preguntarle a la distancia / si tienes para mí un *pensamiento*; / si mi nombre se envuelve en la fragancia / inolvidable y dulce de tu aliento.” (*Quisiera*, R. López) ● CTX FOL: “Para saber si me quieres / yo te leeré el *pensamiento*, / me has de escribir en el agua, / tú has de firmar en el viento.” (*La malagueña curreña*, Anónimo [CFM, 64]) PCB: N C REF: HAPV
- perdón** ● %ROM: 0.07 ● %FOL: 0 ● DIF%: 0 AC: Acción de perdonar CTX ROM: “Sabía que ibas a volver / a postrarte a mis pies arrepentida, / implorando *perdón*, palabra vana / si ya tienes el alma corrompida.” (*No pidas más perdón*, R. Márquez) ● CTX FOL: () PCB: N C REF: HAPV
- peregrino** ● %ROM: 0.04 ● %FOL: 0 ● DIF%: 0 AC: Persona que va de viaje a un lugar sagrado CTX ROM: “*Peregrina* de ojos claros y divinos / y mejillas encendidas de arbol; / mujercita de los labios purpúricos / y radiante cabellera como el sol.” (*Peregrina*, L. Rosado) ● CTX FOL: () PCB: S C REF: SOSR
- perfume** ● %ROM: 0.08 ● %FOL: 0.01 ● DIF%: 700 AC: Olor agradable CTX ROM: “Voy por la vereda tropical; / la noche plena de quietud / con su *perfume* de humedad.” (*Vereda tropical*, G. Curiel) ● CTX FOL: “Ya con ésta me despido / entre *perfumes* y azahares, / aquí se acaban / ‘Los barandales.’” (*Los barandales*, Anónimo [CFM, 16]) PCB: S C REF: LNAT
- piedad** ● %ROM: 0.04 ● %FOL: 0 ● DIF%: 0 AC: Sentimiento de pena y simpatía por alguien que sufre CTX ROM: “Flores negras del destino / nos apartan sin *piedad*, / pero el día vendrá / en que seas para mí nomás, / nomás...” (*Flores negras*, S. de Karlo) ● CTX FOL: () PCB: N C REF: HAPV
- presencia** ● %ROM: 0.04 ● %FOL: 0 ● DIF%: 0 AC: Hecho de estar en un lugar determinado CTX ROM: “Qué breve fue tu *presencia* en mi hastío. / Qué tibias fueron tus manos, tu voz. / Como luciérnaga llegó / tu luz y dispó / las sombras de mi rincón.” (*Sombras*, J. M. Contursi) ● CTX FOL: () PCB: S C REF: HMNO
- quietud** ● %ROM: 0.04 ● %FOL: 0 ● DIF%: 0 AC: Falta de movimiento CTX ROM: “Aquella tarde probé / de las cerezas la miel, / en la *quietud* del jardín / de los cerezos en flor, / y prometiste volver / a mi florido vergel. / Cerezo rosa, sin ti, / no quiero amor.” (*Cerezo rosa*, J. Larue) ● CTX FOL: () PCB: S C REF: ELAN
- rayo** ● %ROM: 0.05 ● %FOL: 0.01 ● DIF%: 400 AC: Línea de luz / Luz brillante que se produce durante las tormentas CTX ROM: “Y creo en ti, en ti, en ti, / como una cosa santa / que se lleva en el alma / como un *rayo* de luz.” (*Te quiero así*, B. Sancristóbal) ● CTX FOL: “En la medianía del mar / le dijo Cupido a Venus: / ‘De un *rayo* te escaparás, / pero de mí lo veremos.’” (*Ahora acabo de llegar*, Anónimo [CFM, 5]) PCB: S C REF: LNAT

- razón** • %ROM: 0.08 • %FOL: 0.03 • DIF%: 167 AC: Causa, motivo CTX ROM: “Sin un amor, / el alma muere destrozada, / desesperada en el dolor, / sacrificada sin *razón*, / sin un amor no hay salvación.” (*Sin un amor*, A. Gil) • CTX FOL: “El amor que te profeso / me nace del corazón, / por eso me encuentro preso, / preso sin haber *razón*, / oye, negra, dame un beso.” (*El gusto*, Anónimo [CFM, 51]) PCB: N C REF: HAPV
- rencor** • %ROM: 0.06 • %FOL: 0 • DIF%: 0 AC: Resentimiento CTX ROM: “No creas que tus infamias de perjura / incitan mi *rencor* para olvidarte; / te quiero mucho más en vez de odiarte / y tu castigo se lo dejo a Dios.” (*Imposible*, A. Lara) • CTX FOL: () PCB: N C REF: HAPV
- rival** • %ROM: 0.04 • %FOL: 0 • DIF%: 0 AC: Persona que se enfrenta o compite con otra CTX ROM: “Mi *rival* es mi propio corazón / por traicionero; / yo no sé cómo puedo aborrecerte / si tanto te quiero.” (*Rival*, A. Lara) • CTX FOL: () PCB: N C REF: SRIN
- romance** • %ROM: 0.05 • %FOL: 0 • DIF%: 0 AC: Relación de amor entre dos personas CTX ROM: “Se impregnó mi *romance* con tu risa; / mi inspiración se fue cuando te fuiste, / te llevaste mi vida con tu prisa / y me dejaste inmensamente triste.” (*Temor*, G. Curiel) • CTX FOL: () PCB: N C REF: SRIN
- sabor** • %ROM: 0.05 • %FOL: 0 • DIF%: 0 AC: Lo que se siente a través del órgano del gusto CTX ROM: “Pasarán más de mil años, muchos más. / Yo no sé si tenga amor la eternidad, / pero allá, tal como aquí, / en la boca llevarás *sabor* a mí.” (*Sabor a mí*, A. Carrillo) • CTX FOL: () PCB: S C REF: HCRP
- sangre** • %ROM: 0.07 • %FOL: 0.02 • DIF%: 250 AC: Líquido que circula por las arterias y las venas CTX ROM: “Quisiera abrir lentamente mis venas, / mi *sangre* toda verterla a tus pies, / para poderte demostrar / que más no puedo amar / y entonces morir después.” (*Sombras*, J. M. Contursi) • CTX FOL: “Dicen que no me quieres (cielito lindo) / por una duda, / colorada es mi *sangre* (cielito lindo) / como la tuya.” (*Cielito lindo* (*El butaquito*), Anónimo [CFM, 31]) PCB: S C REF: HCRP
- sol** • %ROM: 0.11 • %FOL: 0.04 • DIF%: 175 AC: Astro que da calor y luz CTX ROM: “¿Por qué ocultar nuestro amor? / Sería tapar con un dedo / la luz inmensa del *sol*, / negar la gracia de Dios, / decir que lo blanco es negro.” (*Triunfamos*, R. Cárdenas) • CTX FOL: “Para pasar por tu calle / no necesito faroles: / tus ojos son dos luceros / que relumbran más que *soles*.” (*El águila real*, Anónimo [CFM, 4]) PCB: S C REF: LNAT
- soledad** • %ROM: 0.08 • %FOL: 0 • DIF%: 0 AC: Falta de compañía CTX ROM: “Deja que mis manos no sientan el frío, / el frío terrible de la *soledad*; / quéname los ojos si es preciso, vida, / pero nunca digas que no volverás.” (*Quéname los ojos*, N. Navarro) • CTX FOL: () PCB: N C REF: HAPV
- suerte** • %ROM: 0.05 • %FOL: 0.02 • DIF%: 150 AC: Fortuna CTX ROM: “Fue un juego y yo perdí, / esa es mi *suerte*, / y pago porque soy buen jugador. / Tú vives más feliz, / ésa es tu *suerte*, / ¿qué más puede decirte un trovador?” (*Amor perdido*, P. Flores) • CTX FOL: “Me dicen enamorado, / pero de eso nada tengo; / por ahí [sic] me dicen El Negro, / El Negro, pero con *suerte*, / porque si me salta un gallo / no me le rajo a la muerte.” (*El sinaloense*, Anónimo [CFM, 89]) PCB: N C REF: HAPV
- tarde** • %ROM: 0.06 • %FOL: 0.02 • DIF%: 200 AC: Parte del día que va desde el mediodía hasta que anochece CTX ROM: “Aquella *tarde* probé / de las cerezas la miel, / en la quietud del jardín / de los cerezos en flor, / y prometiste volver / a mi florido vergel. / Cerezo rosa, sin ti, / no quiero amor.” (*Cerezo rosa*, J. Larue) • CTX FOL: “Soldados valientes, / no se acobarde su carrera, / que el martes en la *tarde* / estamos en la guerra.” (*Baile de la muñeca*, Anónimo [CFM, 12]) PCB: S C REF: TRTM
- temor** • %ROM: 0.06 • %FOL: 0 • DIF%: 0 AC: Sentimiento producido por pensar en un peligro CTX ROM: “*Temor* de ser feliz a tu lado, / miedo de acostumbrarme a tu calor. / *Temor* de fantasía, *temor* de enamorado / que no me deja saborear tu amor.” (*Temor*, G. Curiel) • CTX FOL: () PCB: N C REF: HAPV
- ternura** • %ROM: 0.04 • %FOL: 0 • DIF%: 0 AC: Sentimiento de cariño CTX ROM: “Quisiera preguntarle a los ocasos / si no fue tu *ternura* una falsía / para tornar a ti y entre mis brazos / sentir, ebrio de amor, que ya eres mía.” (*Quisiera*, R. López) • CTX FOL: () PCB: N C REF: HAPV
- tiempo** • %ROM: 0.09 • %FOL: 0.04 • DIF%: 125 AC: Época, etapa CTX ROM: “Hay ausencias que triunfan / y la nuestra triunfó; / amémonos ahora con la paz / que en otro *tiempo* nos faltó.” (*El andariego*, A. Carrillo) • CTX FOL: “Las muchachas de este *tiempo* / son como la piña madura: / luego que les dan un beso / les sube la calentura.” (*El novillo despuntado*, Anónimo [CFM, 74]) PCB: N C REF: TRTM

- tormento** ● %ROM: 0.05 ● %FOL: 0.01 ● DIF%: 400 AC: Sufrimiento muy intenso CTX ROM: “No volverás a mí, yo lo presiento. / Todo tiene su fin pasando el tiempo. / Tú podrás reír de mi *tormento* / y no serás feliz aunque te encuentres otro amor.” (*Alas quebradas*, J. Contreras) ● CTX FOL: “Los pajarillos y yo / nos levantamos a un tiempo, / ellos a cantarle al alba / y yo a llorar mi *tormento*.” (*María del Carmen*, Anónimo [CFM, 68]) PCB: N C REF: HAPV
- tristeza** ● %ROM: 0.05 ● %FOL: 0.01 ● DIF%: 400 AC: Sentimiento de pena o sufrimiento CTX ROM: “Rival de mi cariño el viento que te besa; / rival de mi *tristeza* mi propia soledad. / No quiero que te vayas, me duele que te alejes; / no quiero que me dejes, que ya no vuelvas más.” (*Rival*, A. Lara) ● CTX FOL: “Eres mata de algodón / que vives en el capullo; / ¡ay!, qué *tristeza* me da / cuando te llenas de orgullo / de ver a mi corazón / enredado con el tuyo.” (*Los laureles*, Anónimo [CFM, 58]) PCB: N C REF: HAPV
- verdad** ● %ROM: 0.09 ● %FOL: 0.02 ● DIF%: 350 AC: Correspondencia del juicio con la realidad CTX ROM: “Tenemos que olvidarnos de este amor, / porque un amor así no puede ser; / si somos diferentes, ya lo ves, / esta *verdad* destroza el corazón.” (*Somos diferentes*, G. Luna) ● CTX FOL: “Eres rosa de Castilla / que sólo en mayo se ve; / quisiera hacerte un envite, / pero la *verdad* no sé; / si tienes quién te lo evite, / mejor me separaré.” (*Los laureles*, Anónimo [CFM, 58]) PCB: N C REF: SCED
- vez** ● %ROM: 0.26 ● %FOL: 0.02 ● DIF%: 1200 AC: Ocasión en que sucede o se repite algo CTX ROM: “Tuve una *vez* la ilusión / de tener un amor / que me hiciera valer... / luego que te vi, mujer, / yo te pude querer / con toditita mi alma.” (*Gema*, G. Cisneros) ● CTX FOL: “Esta es la primera *vez* / que yo en esta casa canto: / gloria al Padre, gloria al Hijo, / gloria al Espíritu Santo.” (*La garza*, Anónimo [CFM 45]) PCB: N C REF: TRTM
- vida** ● %ROM: 0.76 ● %FOL: 0.34 ● DIF%: 124 AC: Estado de actividad de los seres orgánicos CTX ROM: “Quiero fundirme en tu *vida* / y llevarte prendida, / aunque se abra una herida / que sangre por ti.” (*Canción sin nombre*, J. Martínez) ● CTX FOL: “Yo soy el diablo tunante / de la hacienda más lucida; / he de ser su fiel amante / aunque me cueste la *vida*.” (*Al pasar por tu ventana*, Anónimo [CFM, 8]) PCB: N C REF: HAPV
- voz** ● %ROM: 0.08 ● %FOL: 0.02 ● DIF%: 300 AC: Sonido que se produce al hablar CTX ROM: “Une tu *voz* a mi *voz* / para gritar que triunfamos: / el mundo ya se cansó / y aquí seguimos los dos / sin renunciar ni ocultarnos.” (*Triunfamos*, R. Cárdenas) ● CTX FOL: “Yo no canto porque sé / ni porque mi *voz* sea buena; / canto porque tengo gusto / en mi tierra y en la ajena.” (*El quelite*, Anónimo [CFM, 83]) PCB: S C REF: HCRP

LOS RECURSOS DE LA COPLA: SIMBOLISMO Y PARALELISMO

MARIANA MASERA

Universidad Nacional Autónoma de México

El cancionero popular que se canta en México se puede decir que es viejo y es nuevo. Por un lado, es viejo porque toma algunos elementos poéticos que vienen del cancionero antiguo popular hispánico –sobre todo de aquel que comenzó a fines del siglo XVII– como se observa en algunos de los rasgos formales y temáticos del cancionero actual. Por otro lado, el cancionero mexicano es nuevo porque ha variado, adaptándose a realidades distintas, de acuerdo a las diferentes escuelas poéticas cuya función innovadora queda explícita en la diversidad de las canciones. En otras palabras, el cancionero tradicional mexicano engloba las dos tendencias comunes a toda la poesía oral: tradición y cambio.

Lo anterior se puede estudiar en dos recursos poéticos esenciales de la antigua lírica tradicional que perduran en las coplas del cancionero de México: el simbolismo y el paralelismo. En este artículo se realiza una comparación del uso de estos recursos entre los dos cancioneros, destacando los rasgos distintivos de las coplas mexicanas cuando se combinan.

• EL VIAJE DE LA COPLA O DE CÓMO LLEGÓ A SERLO •

El cancionero medieval se distingue por su variedad rítmica y métrica que se manifiesta en la versificación irregular o fluctuante.¹ El villancico se define como “un decir poético, cuya forma no solamente no es fija, pero muchas veces ni siquiera fijable”.² Los estribillos se caracterizan también por su brevedad –dos, tres o hasta cuatro versos–. Estos generalmente se combinan con una glosa. La relación entre ambas partes del cantar contempla una amplia gama de posibilidades desde las canciones donde la glosa es totalmente dependiente del estribillo, hasta aquellos cantares donde no existe relación alguna con él.³ En cuanto a los recursos poéticos

¹ PEDRO HENRÍQUEZ UREÑA, *La versificación irregular en la poesía castellana*, 2ª ed., Centro de Estudios Históricos, Madrid, 1933, p. 8. Asimismo, Henríquez Ureña comenta que “el isosilabismo no podía ser el punto de partida, sino la meta, para el verso español primitivo”, *Ibid.*, p. 7.

² ANTONIO SÁNCHEZ ROMERALO, *El villancico (Estudios sobre la lírica popular en los siglos XV y XVI)*, Gredos, Madrid, 1969, p. 144.

³ Este tema ha sido estudiado por Margit Frenk, quien realiza la clasificación de las glosas acorde a su vinculación con el estribillo: Las glosas de tipo popular pueden dividirse en dos grandes grupos: 1] las que constituyen una versión ampliada del villancico, y 2] las que constituyen frente a éste una entidad aparte. Lo que llamo “versión ampliada del villancico” surge, ya por un despliegue de éste, cuyos elementos se repiten y amplían, uno tras otro, ya por un desarrollo que parte por lo general del primer verso del villancico. En ambos casos la glosa nace por un crecimiento orgánico del cantar-núcleo. Puede hablarse, en cambio, de “entidad aparte” cuando se rompe el cordón umbilical, o sea la dependencia textual. La glosa suele colocarse en el mismo nivel del villancico y complementarlo

fundamentales de los estribillos, se pueden mencionar dos: el paralelismo y el simbolismo arcaico que predomina en el discurso de la voz femenina.

Durante el siglo xvii, la lírica tradicional se transforma tanto en la temática como en la estructura, debido, en gran parte, a la intensa convivencia entre la lírica tradicional y culta, como ha señalado Margit Frenk: “la poesía popular española pasa a ser elemento básico, o mejor dicho, punto de arranque de la nueva poesía”.⁴ Esta poesía inunda todos los ámbitos de lo oral y lo impreso, como consecuencia deja de pertenecer a una élite y se “dirige conscientemente hacia una burguesía urbana que cada día cobra más vitalidad [...] Es una poesía que combina lo conocido con lo desconocido, los moldes viejos –el romance, la seguidilla, el villancico– con temas inéditos”.⁵

La poesía popular se difunde de todas las maneras posibles: desde las complejas estructuras teatrales hasta los pliegos sueltos que hicieron accesible para una mayoría un gran caudal poético. Todo ello propició la convivencia estrecha entre la lírica arcaica medieval y las formas poéticas cultas contemporáneas, de manera que:

[...] para la segunda mitad del siglo xvii, los habitantes de las ciudades habían enriquecido de manera notable su repertorio de canciones populares. En ese repertorio parecen haber convivido canciones que eran ya reliquias en vías de desaparición con otras de creación más o menos reciente, algunas de las cuales se anticipan a las coplas folclóricas de nuestros días. Como que en ese periodo existe ya un nuevo folclor poético, que las fuentes de la etapa anterior no permitían adivinar; y a la vez, como que los talentosos autores del teatro breve –entre ellos, Moreto y Calderón–, lo mismo que muchos villanciqueros igualmente talentosos, desarrollaron una sensibilidad especial para captar, utilizar y recrear en sus obras esas canciones que ahora proliferaban en los ambientes populares urbanos.⁶

Y ya para 1700, la estrofa de cuatro versos, tanto copla (cuarteta octosilábica) como seguidilla regularizada (7-5-7-5), son el nuevo eje de la lírica popular.⁷ Durante este período no sólo cambiaron las formas sino también el tono y la temática. Un ejemplo de ello son las hibridaciones que surgieron de la estrecha relación entre la lírica culta y la popular, y de la lírica rural y la nueva lírica urbana. Un ejemplo de ello son las seguidillas en voz femenina netamente sexuales como:

prologándolo o “dialogando” con él, o bien puede enfrentar al villancico una narración que lo explique. MARGIT FRENK, “Glosas de tipo popular en la antigua lírica”, en *Estudios sobre lírica antigua*, Castalia, Madrid, 1978, pp. 267-308, pp. 274-275.

⁴ MARGIT FRENK, *Entre folklore y literatura*, El Colegio de México, México, 1971, p. 35.

⁵ *Idem*.

⁶ MARGIT FRENK, *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, 2 vols., Universidad Nacional Autónoma de México-El Colegio de México-Fondo de Cultura Económica, México, 2003, t. I, pp. 18-19.

⁷ Recordemos que desde el siglo xvi “la adopción de la canción tradicional fue una de las corrientes predominantes, de hecho, el adoptar la lírica popular como material poético fue un acto de libertad y un reconocimiento de que la poesía podía ser algo muy distinto de lo que entonces se tenía por tal. En cierto sentido, esa corriente significó una revolución comparable a la que provocó el petrarquismo en España, y no es un azar que ambas ocurrieran al mismo tiempo. Eran proyecciones, en dos direcciones distintas, de una urgente necesidad de renovar la poesía, aunque, desde luego, la corriente italianizante constituyó un cambio más radical”, MARGIT FRENK, *Entre folklore y literatura*, El Colegio de México, México, 1971, p. 13.

Como ia no se usan
los virgos, madre,
uno que tenía
dile de valde.

(*Nuevo Corpus*, 2504)⁸

Tono que no está nada lejos de las coplas que se cantan en México durante el siglo XVIII en los diferentes bailes perseguidos por la Inquisición, como ésta muy conocida del *Chuchumbé*:

Me casé con un soldado
lo hicieron cabo de escuadra
y todas las noches quiere
su merced montar en guardia.⁹

La urbanización de la lírica y el contagio de las formas cultas ayudaron al desplazamiento del estribillo variable por la estabilidad de la seguidilla y la copla. Ambas estrofas autónomas se cantaban unas seguidas de otras sin aparente ligazón. Una explicación interesante es la que brinda Margit Frenk al referirse a la evolución de la canción tradicional a lo largo de estos siglos:

[...] existió en la España medieval un tipo de canciones folklóricas que consistían en un villancico duplicado o multiplicado por el paralelismo, o bien prolongado por el encadenamiento de sus versos (los trovadores gallego-portugueses combinaron ambos procedimientos en sus cantigas d'amigo). En cierto momento comenzaron a sumarse a estas canciones grupos de estrofas procedentes de otra o de otras canciones métricamente parecidas. Una vez rota la unidad original, pudieron incorporarse a la misma canción una o más estrofas sueltas, ya no duplicadas o paralelísticamente. Surgió así un tipo de canción mixta, heteroestrófica.¹⁰

Este tipo de canción ha sido el predominante hasta ahora. Esta se caracteriza por estar compuesta “de estrofas más o menos independientes unas de otras, que se asocian muchas veces al azar, que se suelen cantar con melodías de canciones diferentes y que, aun cuando sólo pertenecen a una canción determinada, no quedan sujetas a un orden definido”.¹¹

Las estrofas sueltas tendieron a llamarse coplas, un término antiguo, ya para el siglo XVII. Sebastián de Covarrubias define a la copla como:

Cierto verso castellano, que llamamos redondilla, quasi copula, porque va copulando o juntando unos pies con otros para medida y unos consonantes con otros por las cadencias. También se

⁸ Todos los textos antiguos están tomados de FRENK, *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, op. cit. En adelante solamente indico entre paréntesis *Nuevo Corpus* y el número correspondiente.

⁹ GEORGES BAUDOT y MARÍA ÁGUEDA MÉNDEZ, *Amores prohibidos: la palabra condenada en el México de los virreyes (Antología de coplas y versos censurados por la Inquisición en México)*, pról. de Elías Trabulse, Siglo XXI, México, 1997, p. 35.

¹⁰ MARGIT FRENK, *Estudios sobre lírica antigua*, Castalia, Madrid, 1978, p. 266.

¹¹ MARGIT FRENK (dir.), “Prólogo”, en FRENK, *Cancionero folklórico de México*, 5 vols., El Colegio de México, México, 1975, t. I, p. xvii.

usaron coplas de arte mayor, en cuyo lugar sucedió el verso italiano, de que están compuestos los versos y las canciones. [Además anota un comentario sobre el dicho] “El que te dize la copla, esse te la haze”; nunca se ha de decir a nadie lo que le puede lastimar, con sombra que otro la dicho dél, y assi los que refieren linbelos infamatorios, suelen ser castigados, aunque conste no los aver hecho ellos.¹²

Aunque sabemos que éste es un término de larga trayectoria en la poesía y que designó tanto a estrofas cultas como populares, ha sido el preferido por los estudiosos para designar a las estrofas de la poesía popular folclórica. En términos generales se entiende a la copla como un “complejo temático-formal que tiene el carácter de unidad poética”.¹³ Y por ello, al reunirse los cancioneros, se ha optado, en general, por realizar una colección de coplas, como se puede apreciar desde las primeras antologías de cantares españoles como la de Rodríguez Marín (*Cantos populares españoles*, 1882-1883); Cejador y Frauca (*La verdadera poesía castellana: floresta de la antigua lírica popular*, 1921-1930); y Córdova y Oña (*Cancionero popular de la provincia de Santander*, 1948-1955). Sin embargo, existe una gran distancia entre el *Cancionero folklórico de México* y las anteriores antologías, pues en este último se ha logrado una organización sistemática y rigurosa que permite una mejor comprensión de las estrofas. Como fue explicado por Margit Frenk “los materiales [...] recogidos se publican aquí en su integridad, con todos los datos pertinentes a cada versión y estructurados según un esquema mucho más complejo, que revelará mejor las afinidades entre grupos y subgrupos de coplas”.¹⁴

La copla como la conocemos ha pasado por el tamiz de la poesía culta cuya impronta se observa en la regularización de las formas, en los tópicos y en el predominio de la voz masculina. A continuación estudiaremos cómo estos cambios afectaron al simbolismo de la copla.

¹² SEBASTIÁN DE COVARRUBIAS, *Tesoro de la lengua castellana o española [1611]*, ed. de Martín de Riquer, Alta Fulla, Barcelona, 1998, s.v. copla.

¹³ CARLOS H. MAGIS, *La lírica popular contemporánea. España, México, Argentina*, El Colegio de México, México, 1969, p. 27. La antigüedad de la copla ha sido destacada por varios autores. Entre ellos Stephen Reckert que muestra su vigencia tanto en la tradición persa como china y japonesa (*Más allá de las neblinas de noviembre*, Gredos, Madrid, 2001). En esta misma línea de pensamiento anotamos la definición de estrofas de cuatro versos del *Manual de Métrica española*: “Las estrofas de cuatro versos aparecen desde los orígenes mismos de la poesía como una de las formas clásicas y espontáneas de organizar el poema, casi siempre con versos de arte menor y rimas asonantes sencillas (abcb), que se fueron complicando hasta realizarse como rimas consonantes cruzadas (abab), primero, o abrazadas (abba), algo más tarde en el siglo XVI; y que poco después alcanzaron a los versos de arte mayor. Es posible, a su vez, que esta forma sencilla de la cuarteta (la copla) sea el resultado de disponer pareados (por ejemplo, los pies de romance) como cuatro secuencias breves en vez de dos largas. Confluyeron todas estas formas, sin duda con los primitivos esquemas de las canciones populares” (ELENA VARELA MERINO, PABLO MOÍNO SÁNCHEZ y PABLO JAURALDE POU, *Manual de Métrica española*, Castalia, Madrid, 2006, p. 297). El vocablo copla en la lírica tradicional también fue estudiado, entre otros, por Francisco Rodríguez Marín, aunque las explicaciones del paso del antiguo estribillo a la cuarteta no son convincentes (*La copla: bosquejo de un estudio folk-lórico*, Revista de Archivos, Madrid, 1910). También MERCEDES DÍAZ ROIG define a la copla “suelta” como: “aquella que se puede cantar sola (jota, soleá, etc.) o en serie con otras coplas con las que tiene poca o ninguna relación”. Existen otras coplas a las que denomina la investigadora como “pareja (o grupo) de coplas”: que son aquellas que están “estrechamente unidas por repeticiones textuales, paralelismos, etc., que se comportan como coplas sueltas” (*El Romancero y la lírica popular moderna*, El Colegio de México, México, 1976, pp. 11-12).

¹⁴ FRENK, *Cancionero folklórico de México*, op. cit., t. I, p. xix.

• EL SIMBOLISMO Y EL VALOR EXPRESIVO DE LA LÍRICA •

La lírica tradicional se puede definir como una poesía no narrativa cuya ejecución es generalmente acompañada del canto. Asimismo esta poesía es:

un modo de poetizar, o más exactamente, un conjunto de modos de poetizar, que pertenece al saber de una comunidad y se transmite por el espacio y por el tiempo a lo largo de muchos siglos: Estos tres aspectos –un caudal de recursos poéticos, que es conocido y empleado por muchos y que se transmite durante largo tiempo– pueden resumirse en el término tradición poética popular o escuela poética popular.¹⁵

Otro rasgo que distingue la poesía lírica de la poesía narrativa es la preponderancia del valor expresivo en el discurso de la primera, que muchas veces se basa en el simbolismo, uno de los recursos poéticos más antiguos y eficaces para enfatizar la expresividad.

¿Cómo funciona el símbolo en el entramado de la poesía tradicional? Sin tratar de llegar a una respuesta definitiva, el concepto de “bordado” que Mercedes Díaz Roig utilizó para el Romancero me sirve de punto de partida para esclarecer la función de este recurso poético en la lírica folclórica. De acuerdo con dicha estudiosa, la narración ancilar muchas veces tiene un valor expresivo¹⁶ que sirve en el Romancero para dar relieve al relato:

La narración romanesca tiene un hilo conductor central que va desarrollando el argumento (narración argumental); al mismo tiempo avanza sinuosamente abandonando momentáneamente ese hilo central para ampliar, describir o detallar (narración ancilar); y lo vuelve a tomar para continuar la historia: Muchas veces esta narración ancilar, amén de su valor significativo al servicio de la historia (caracterización de los personajes, pasajes de transición con valor estructural, etc.), tiene un valor expresivo, también al servicio del poema, cuya función, es principalmente, dar relieve al relato: Tan importante es esta función que, algunas veces, la narración ancilar ni siquiera posee ese valor significativo al servicio del argumento: su valor es puramente expresivo, con la consiguiente importancia estilística.¹⁷

Asimismo, Díaz Roig añade que el uso de figuras y recursos es similar a la narración ancilar, pues puede servir a la trama o sólo tener un valor expresivo, pero es igualmente esencial al poema. Y continúa con la definición de bordado como:

A estos dos elementos (narración ancilar, y figuras y recursos) con valor expresivo, en sus dos manifestaciones: al servicio del argumento o al servicio del relato, es a lo que he dado el nombre de *bordado*, este término, pues no debe tomarse con el sentido de “adorno superfluo” sino con el elemento característico del estilo romanesco.¹⁸

¹⁵ *Ibid.*, p. xxiii.

¹⁶ Aquí retomo la definición de valor expresivo expuesta por Mercedes Díaz Roig: “El valor superpuesto al sentido de la palabra o palabras, que produce en el lector u oyente emoción estética o afectiva” (*El Romancero y la lírica popular moderna, op. cit.*, p. 15).

¹⁷ *Ibid.*, p. 18.

¹⁸ *Idem.*

El bordado puede manifestarse de muy distintos modos, a través de los motivos, figuras o recursos siempre dentro, por supuesto, del estilo popular. Dicho de otra manera, el bordado se entiende como un rasgo de la poesía tradicional. La “dosis y variedad, sobre todo en lo que se refiere al uso de figuras y recursos” distingue a los géneros tradicionales entre sí (épica-Romancero-lírica). El Romancero y la lírica comparten el bordado, en tanto que lo que las distingue es el carácter narrativo del primero frente al valor expresivo de la segunda.¹⁹

De acuerdo con las definiciones dadas por la investigadora, se puede decir que en la lírica el bordado lo es todo, ya que más que narración ancilar se puede hablar de un núcleo temático que se funde con los símbolos, que a su vez son los elementos poéticos donde reside la expresividad del poema.

El simbolismo más característico de la lírica es aquel asociado a los elementos naturales de connotación erótica, donde más que ser un adorno son esenciales a la trama de los poemas, como sucede en toda la lírica paneuropea.²⁰ En esta poesía, *lyra minima*, el símbolo funciona eficazmente por su valor polisémico, ya que la brevedad de la estrofa promueve que cada palabra se densifique poéticamente.²¹

Un símbolo expresa “the essential nature of something which is otherwise beyond the reach of ordinary descriptive words because they cannot convey its unique individuality” y, además, el símbolo “illuminates an occasion by relating it to something vaster outside itself, to which in some way it belongs”.²² El simbolismo en la lírica tradicional funciona de acuerdo con Stephen Reckert de la siguiente manera:

las palabras individuales del poema independientemente de su función sintáctica, adquieren una funcionalidad simétrica adicional extraordinariamente eficaz y económica, al mismo tiempo denotativa y connotativa, y el poema mismo gana una mayor densidad y profundidad. Y no sólo de esta manera: una vez utilizadas, tales palabras pueden, con el tiempo, transformarse en símbolos tradicionales y libremente transferibles.²³

Entre estas palabras o frases existen aquellas a las que Reckert ha denominado “pivotes”, “que son aquellas palabras con dos significados diferentes pero simultáneamente válidos”.²⁴

¹⁹ *Ibid.*, p. 19.

²⁰ Esto ha sido destacado por MARGIT FRENK, *Symbolism in old Spanish folk songs*, Queen Mary and Westfield College, London, 1993 (The Kate Elder Lecture, 4) y “Símbolos naturales en las viejas canciones populares hispánicas”, en PEDRO PIÑERO (ed.), *Lírica popular/lírica tradicional. Lecciones en homenaje a don Emilio García Gómez*, Universidad de Sevilla-Fundación Machado, Sevilla, 1998, pp. 159-182 y MARIANA MASERA, *Symbolism and some other aspects of traditional Hispanic lyrics: A comparative study of late medieval lyric and modern popular song*, tesis de doctorado, Queen Mary and Westfield College, London University, London, 1995, y “El simbolismo en la lírica tradicional hispánica: un recurso poético”, en ANDREW M. BERESFORD (ed.), “*Quien hubiese tal ventura*”. *Medieval Hispanic studies in honour of Alan Deyermond*, Queen Mary and Westfield College, London, 1997, pp. 387-397.

²¹ En cuanto a la función del símbolo en la lírica popular hispánica, además de los arriba mencionados véanse: STEPHEN RECKERT, *Más allá de las neblinas de noviembre*, Gredos, Madrid, 2001; RAÚL DORRA, *Los extremos del lenguaje en la poesía española*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1981 y MASERA “El simbolismo en la lírica tradicional hispánica: un recurso poético”, *op. cit.*

²² CECIL M. BOWRA, *Primitive Song*, Weidenfeld & Nicolson, London, 1962, pp. 251 y 260.

²³ RECKERT, *op. cit.*, p. 71.

²⁴ *Idem.*

En la lírica tradicional la palabra “pivote” podría ser la puerta, la fuente, la luna, el río, las flores. Estas palabras “pivotes” se asocian con ciertas acciones como cruzar el río, ir a la fuente, traer el cántaro roto, y crean verdaderas redes simbólicas donde cada símbolo contagia al otro surgiendo como resultado una breve estrofa de alto contenido erótico. Un ejemplo frecuente en los trabajos por su belleza enigmática como resultado de una amplia conjunción de símbolos es el siguiente cantar:

A mi puerta nace una fonte:
¿por dó saliré que no me moje?

A mi puerta la garrida
nace una fonte frida,
donde lavo la mi camisa
y la de aquel que yo más quería.
¿Por dó saliré que no me moje?

(*Nuevo Corpus*, 321)

En el poema anterior, como he comentado en otra parte, se conjugan el lirismo esencial de la antigua lírica tradicional medieval en el estribillo con el simbolismo más ampliado en la glosa de despliegue parcial.²⁵ En esta última el simbolismo de atravesar la puerta y la fuente se combina con otro simbolismo más elaborado de la tradición trovadoresca galaico-portuguesa: la niña lavandera. Por un lado, en la glosa se utiliza el despliegue del primer verso del estribillo al cual se le añaden dos adjetivos –*garrida* y *fría*– a las palabras “pivotes” –*puerta* y *fuente*– logrando un pareado. La imagen se completa con la típica niña lavandera enamorada de las cantigas de amigo que lava las prendas íntimas de los amantes.

La palabra esencial que permite la yuxtaposición de las imágenes del estribillo y la glosa es “fuente”, disminuyendo el distanciamiento entre ambas estrofas. El cambio no sólo es la existencia de una acumulación de símbolos, una intertextualidad poética, una ampliación, sino una tendencia a usar el símbolo de diferente modo. Es decir, en la primera parte del poema el simbolismo está constreñido a dos palabras “pivotes”, la cancioncita en un mínimo ha dicho un máximo. Las palabras “pivotes” funcionan por superposición, como el movimiento de una piedra que se arroja al agua y cada onda añade una nueva densidad poética. El simbolismo arcaico como el de este otro cantar muy conocido: “Hilo de oro mana de la fontana, hilo de oro mana”, funcionaría en un eje paradigmático, hacia una profundidad semántica, en tanto que el otro simbolismo de despliegue trabaja en un eje sintagmático, donde se tiende a la ampliación del símbolo. Tendríamos dos modelos: a) concéntrico y b) símbolo ampliado.

Si atendemos a lo expuesto, el simbolismo funciona de dos modos en la antigua lírica popular, el segundo, el más cercano a la ampliación y el uso de imágenes elaboradas proveniente de una poesía culta. En tanto que el arcaico, al que he llamado concéntrico, funciona más bien por contagio de una suma de elementos, y provendría de una poesía más elemental, más cercana al ritual, más rural. Además, en las canciones anteriores los símbolos constituyen toda

²⁵ Véase MARGIT FRENK, “Glosas de tipo popular en la antigua lírica”, *Estudios sobre lírica antigua*, Castalia, Madrid, 1978, p. 281.

la canción, lo que permitiría ver cómo en el entramado del texto lírico el bordado lo es todo. Notemos también que existe un simbolismo más explícito que tiende incluso al doble sentido. Veamos el siguiente cantar donde la glosa explicativa funciona como una entidad aparte.²⁶

Buscad, buen amor,
con qué me falaguedes,
¡que mal enojada me tenedes!

Anoche, amor,
os estuve aguardando,
la puerta abierta,
candelas quemando,
y vos, buen amor,
con otra holgando.
¡Que mal enojada me tenedes!

(*Nuevo Corpus*, 661)

En la antigua lírica tradicional, el simbolismo que tiende al doble sentido ocurre con mayor frecuencia en la voz masculina, en tanto que el arcaico es preferido por el discurso femenino. Notemos que en el siguiente pícaro cantar aparece el símbolo de la puerta, pero ahora incluido en el tópico del amante que pide a la amada que abra la puerta con una excusa de símbolo erótico:

Ábreme, casada
que es la noche oscura
y que no perderás nada
por el abertura.

(*Nuevo Corpus*, 1710)

El significado de la puerta queda explícito en la segunda parte de la copla. Este hecho sugiere que el símbolo, cuando está dentro de un tópico, a pesar de conservar su polisemia, ésta es acotada.

Una vez entendidas algunas de las diferentes formas de funcionar del símbolo en la lírica antigua, veamos qué sucede en el cancionero moderno. La lírica tradicional mexicana hereda un estilo cuya coherencia interna se manifiesta igualmente en el recurso frecuente a cierto tipo de comparaciones (“pareces”, “eres como”), de metáforas y de elementos que adquieren valor de símbolos hasta cierto punto fijos (la flor cortada, la fruta picada son símbolo de la virginidad perdida). En particular,

la lírica mexicana [...] ha desarrollado notablemente las metáforas vegetales y animales que expresan el dominio erótico del hombre sobre la mujer —“me he de comer esa tuna / aunque me espine la mano”, “la polla que no me como / la dejo cacaraqueando.”²⁷

²⁶ *Ibid.*, p. 307.

²⁷ FRENK (dir.), *Cancionero folklórico de México*, op. cit. t. I, p. xxiv.

Debemos recordar aquí que existe en este cancionero, como es común a la lírica tradicional panhispánica en general, la reducción de la voz femenina al mínimo; por lo tanto, la perspectiva que prevalece en las coplas amorosas es la masculina.

En cuanto a la estructura de los cantares, la mayor parte de las coplas son cuartetos octosilábicos bimembres en el *Cancionero folklórico de México*:

[...] los dos primeros versos forman una unidad y los dos últimos versos, otra: “Se me hace, se me afigura / que tu amor es palo blanco: / ni crece ni reverdece, / no más ocupando el campo”. Entre ambas partes pueden existir relaciones de muy diversos tipos, desde el lazo estrecho que vemos en la copla citada hasta la inconexión total pasando por múltiples modalidades intermedias. Muy a menudo los dos versos iniciales constituyen un cliché, y la verdadera “sustancia” de la estrofa se concentra en los versos 3 y 4; la primera parte suele referirse a la naturaleza y la segunda al amor, y entonces suele haber entre ambas una correspondencia, abierta o velada; o bien se expresa en la primera parte la opinión de la gente (“Dicen que...”), para rebatirla en la segunda; o el amante declara al principio una añoranza (“Quisiera ser...”) y después su finalidad (“para...”), etc.²⁸

En esta extensa cita queda explícita la diversidad de relaciones entre ambas partes de la estrofa, variedad que recuerda a las relaciones entre el estribillo y la glosa de la antigua lírica.²⁹ La ordenación binaria de la cuarteta afecta también al simbolismo, ya que son los versos iniciales donde la mayor parte de los símbolos ocurre:

Matita de yerbabuena
onde mi amor se enredó, [...]
(I-360, estrofa suelta, San Luis Potosí)³⁰

Me gusta la flor del café
por lo bonito que huele [...]
(I-385a, estrofa suelta, s/l)

Corté la flor del arroz
por lo bonito que huele [...]
(I-385c, *El carpintero*, s/l; *El buscapíes*, Veracruz; estrofa suelta, s/l)

Quise cortar un clavel
antes que le diera el viento [...]
(I-359, *El cascabel*, Veracruz)

²⁸ *Idem.*

²⁹ Véase la nota 2.

³⁰ Todas las coplas están tomadas de MARGIT FRENK (dir.), *Cancionero folklórico de México*, 5 vols., El Colegio de México, México, 1975-1985. En adelante solamente se indica entre paréntesis el tomo (en romanos), el número de copla (arábigos) y la canción a la que pertenece o si es una estrofa suelta, así como el lugar de proveniencia.

Eres una azucenita,
una perla y un diamante [...]
(I-35, *El fandanguito*, Veracruz)

Eres clavel, eres rosa (¡ay, Llorona!),
eres nardo, eres jazmín [...]
(I-84, *La Llorona*, Oaxaca)

La ocurrencia de símbolos funciona como marca enunciativa del discurso lírico amoroso —como los embragues de Jakobson o Greimas—, ya que permite el paso del lenguaje literal de la enunciación al lenguaje poético del enunciado.³¹ En tanto que en la segunda parte de la estrofa binaria generalmente se complementa, amplía o despliega, lo dicho en los primeros dos versos:

¡Cuántas vueltas dará el río
para llegar a la mar!
¡Cuántas vueltas daré yo
para poderte olvidar!
(I-397, *La Sanmarqueña*, Distrito Federal)

En la medianía del mar
corté una flor moradita:
¿cómo no te he de querer
si tú eres mi morenita?
(I-402, estrofa suelta, Oaxaca)

Agua de piña,
agua de coco,
si no me quieres,
me importa poco.
(II-4135, estrofa suelta, Sonora)

Este simbolismo ampliado que existe hoy en las coplas se destaca también por haberse fijado su significado: el lenguaje erótico se aleja del simbolismo y tiende hacia el doble sentido, dando como resultado una acotación del símbolo al contenido sexual como el tópico de “cortar la flor o el fruto”, o el “comer”. Esto lo vemos en las siguientes estrofas, donde en la descripción de la amada el personaje revela un gusto por los olores y sabores propios de un *gourmet*.³²

¡Ah!, qué aroma de esa flor,
de esa rosita amarilla;

³¹ Para Jakobson y Greimas véase: HELENA BERISTÁIN, *Diccionario de retórica y poética*, Porrúa, México, 1997, s.v. conector. En los corridos los versos de la despedida que contienen elementos naturales suele ser el segundo que resulta ser el más lírico y el que menos información aporta a la copla. Véase el estudio de PACIENCIA ONTAÑÓN, “La despedida en los corridos y las canciones de México”, *Filosofía y Letras*, 66/69 (1958), pp. 245-253.

³² Véase el trabajo de AURELIO GONZÁLEZ, “Comparaciones vegetales en la lírica popular amorosa”, en CARLOS ALVAR, CRISTINA CASTILLO, MARIANA MASERA y JOSÉ MANUEL PEDROSA (eds.), *Lyra minima oral: los géneros breves de la literatura tradicional*, Universidad de Alcalá, Alcalá de Henares, pp. 323-332.

el trabajo que me dio
para verle la semilla;
pero no se me escapó:
le corté hasta la ramilla.

(I-2416, *Rosita amarilla*, s/l)

Eres amarillita
como la cera;
mantequilla de placer,
¡quién te comiera!

(I-1500, *La bamba*, Veracruz)

Hermosísima sandía
para mi sed fresca y grata,
yo te he [de] cortar la guía
sin que lo sienta la mata:
a ver si la dicha es mía,
o la suerte me es ingrata.

(I-1515*b*, estrofa suelta, Distrito Federal)

Las flores de tu jardín
se empiezan a marchitar:
¿quieres darme el trabajo
de que las vaya a regar?

(II-5310, estrofa suelta, Distrito Federal)

Otro cambio importante en el cancionero moderno es la casi desaparición de la voz femenina frente a la masculina, y como consecuencia de ello los motivos y tópicos son adoptados y adaptados a la voz masculina cambiando de tono. En este cancionero el personaje femenino tiene presencia a través de las canciones puestas en boca de hombre; depende de que esa voz masculina la mencione y la describa:

Dame la mano, morena,
para subir a tu nido;
no duermas sola,
duerme conmigo.

(I-1576, *Los barandales*, Zacatecas,
Distrito Federal)

Por el contrario, se preservan numerosos tópicos del cancionero antiguo que están puestos en boca de hombre, como el del amante que pide a la amada que abra la puerta, dando una excusa generalmente simbólica, como se observa en las siguientes coplas:

Los barandales del puente
se estremecen cuando paso;

chinita mía,
dame un abrazo.

(I-1469, *Los barandales*, Zacatecas, Durango,
Distrito Federal)

Desde lejos tierras vengo,
de pelear con la sirena;
ahora que vengo rendido
dame tus brazos, morena.

(I-1480, *Desde lejos tierras vengo*, Coahuila)

Al menos hemos señalado dos cambios dentro de la poesía tradicional lírica que son contundentes: la regularización de las formas y versos y el predominio de la voz masculina; ambos repercutieron en el simbolismo. Por un lado, la copla como forma estable facilita el simbolismo del simple reemplazo, el que se desdobra. Y por otro lado, la voz masculina ha orillado al arcaico símbolo femenino hacia una “fijación del significado”.³³

Además, debo incluir en esta argumentación que el metalenguaje de la poesía tradicional está estrechamente asociado a una poética tradicional de la recepción, donde cada elemento forma parte de una red de significado más amplia. Como lo ha dicho John Miles Foley, “la poesía oral es más que un lenguaje” y hay que tener en cuenta la referencialidad tradicional.³⁴ Es decir, la gran historia subyacente en toda la poesía lírica es el encuentro de los amantes, y la variedad de tópicos nos muestra la variedad de matices en esos encuentros, ya que el fin último es el logro del amor y cantar para que se realice o cantar la queja de que no pudo realizarse.

El simbolismo en las coplas también se asocia con otro gran recurso de la poética tradicional universal: el paralelismo. A continuación expondré algunos aspectos del paralelismo como principio estructurador de las estrofas del cancionero mexicano y su combinación con el uso de símbolos.

• PARALELISMO Y SIMBOLISMO •

La correspondencia entre versos o paralelismo es un recurso universal de la poesía cuyos orígenes se relacionan con las funciones práctico-mágicas —como conjuros, invocaciones litúrgicas, coros para disciplinar el trabajo colectivo— y con las manifestaciones lúdicas, como el canto y la danza.³⁵

³³ Véase para este tema mi artículo sobre “La fijación de símbolos en el cancionero mexicano”, *Revista de Literaturas Populares*, IV-1 (2004), pp. 134-156.

³⁴ Véase JOHN MILES FOLEY, “South Slavic oral epic and the homeric question”, *Acta Poética*, 26-1/2 (2005), pp. 51-68. En un modo similar refiere MICHELLE DEBAX en su artículo “Lo maravilloso en el Romancero tradicional”, *Draco*, 3-4 (1991-1992), p. 158, que “Las fórmulas son el lenguaje figurativo del Romancero, se caracterizan por su repetibilidad y su adaptación a contextos e historias diversas. Sirven para situar en un espacio-tiempo, para caracterizar un personaje, para describir una acción, para servir de transición en dos momentos. Más allá del significado literal o denotativo funcionan como un lenguaje connotativo, remitiendo a un significado segundo conocido y reconocido por los transmisores y oyentes”.

³⁵ Existe una amplia bibliografía sobre el paralelismo en la antigua lírica hispánica y sus correspondencias en el cancionero actual español que pueden consultarse en mis trabajos sobre el paralelismo en el *Cancionero folklórico de México* citado más abajo. Sobre el paralelismo en la lírica popular se han realizado varios trabajos que han

Helena Beristáin describe al paralelismo como “un recurso constructivo que suele determinar, en una o más de sus variantes, la organización de los elementos de un texto literario en sus diferentes niveles, de manera que se correspondan”.³⁶ Asimismo, Eugenio Asensio comenta que “el paralelismo es un sistema expresivo que pone al descubierto los dos polos del arte —repetición y variación—, y en el que domina la repetición, elevada a principio estructurador”.³⁷

El paralelismo en la lírica tradicional contemporánea ha sido estudiado por Carlos H. Magis, quien ofrece una de las clasificaciones más claras. Existen tres tipos de paralelismo según el nivel de la lengua al que afecte: a) el *paralelismo conceptual*, que es la iteración de un núcleo significativo con alguna limitada coincidencia en el modo de expresión; b) el *paralelismo estructural*, que debería ser llamado esquemático, ya que es la repetición de un esquema; c) el *paralelismo literal* que consiste en la reiteración de un texto variando el verso “rimante”, y consecuentemente, el verso “rimado”, cambio que en ocasiones afecta sólo a la palabra final, y otras veces a toda la línea. Los dos últimos tipos son muy frecuentes en el *Cancionero folklórico de México*. Generalmente se combinan el “paralelismo estructural” con el “paralelismo literal” en las estrofas.

Otra clasificación del paralelismo se realiza de acuerdo a cómo afectan a la copla el paralelismo *interestrófico* y el paralelismo *intraestrófico*: el primero es aquel que abarca una serie de estrofas y constituye un esquema alrededor del cual se ordena la canción; en tanto que el segundo sirve para dar énfasis al contenido de una estrofa, o a veces, también para ser el núcleo generador de la misma. La versificación no clara puede generar problemas para la determinación del paralelismo inter o intra estrófico.³⁸ De acuerdo con mi estudio sobre el paralelismo, éste es muy vigente en el cancionero mexicano como un recurso para ligar estrofas y como principio básico de la construcción de la copla. El corpus analizado fueron todas las coplas de amor (5 716) y todas las canciones paralelísticas (52 textos) sin encadenamiento reunidas en el *Cancionero folklórico de México*.

Se desprende del análisis hecho que en el cancionero mexicano contemporáneo existe un uso recurrente del paralelismo, aún cuando no presenta la estructura más arcaica es decir aquella asociada con las cantigas galaico portuguesas. Este recurso poético se presenta en casi un 10% de las canciones amorosas (553 cantares intra y 57 inter de un total de 5629). De las cuales la mayoría son cuartetas, después siguen las sextillas, en tercer lugar se encuentran las quintillas. Las otras estrofas son muy escasas Asimismo se observó el predominio del dístico —(443 textos)— y en especial del dístico inicial en las estrofas (238 textos) hecho que señala la preferencia por la bimembración de la copla y sugiere que es en el comienzo de esta el lugar núcleo de generación de la copla. No debe

destacado aspectos generales como los de ANGELINA MUÑOZ, “El paralelismo en la lírica popular”, *Anuario de Letras*, 1 (1961), pp. 149-170; CARLOS H. MAGIS, quien dedica sus observaciones en especial al paralelismo interestrófico en *La lírica popular contemporánea. España, México, Argentina*, El Colegio de México, México, 1969, pp. 595-605; y MARGIT FRENK en el “Prólogo” al *Cancionero folklórico de México*. Y en estos últimos años véase mi trabajo “Que si hablan de mí muchachita / que si hablan de mí, no has de hablar”. Aspectos del paralelismo en el cancionero tradicional mexicano”, en HELENA BERISTÁIN y GERARDO RAMÍREZ VIDAL (eds.), *La dimensión retórica del texto literario*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2003, pp. 357-381, donde estudio minuciosamente el paralelismo intraestrófico en las coplas de amor del *Cancionero* y las canciones paralelísticas sin encadenamiento. Y entre los más recientes está el trabajo de Rosa Virginia Sánchez sobre los sones paralelísticos huastecos (en prensa).

³⁶ BERISTÁIN, *Diccionario de retórica y poética*, op. cit., p. 389.

³⁷ EUGENIO ASENSIO, *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*, Gredos, Madrid, 1957, p. 84.

³⁸ MAGIS, op. cit., p. 389.

202 los recursos de la copla: simbolismo y paralelismo

olvidarse, que el inicio es donde existe una mayor concentración de lenguaje poético. El predominio de las rimas alternas en los dísticos paralelísticos de la lírica tradicional mexicana distingue a esta última frente al cancionero antiguo donde se prefiere el dístico monorrimo.³⁹

La función principal del paralelismo *intraestrófico* es la intensificación de una idea que se logra, frecuentemente, por la combinación con otras figuras, como la enumeración, la antítesis y, en general, con todas las figuras de repetición y aglutinación. Si el paralelismo comprende parte de la estrofa se llama *parcial*, que generalmente es un dístico, y si comprende la estrofa completa se denomina *total*. En el primer caso, frecuentemente, el paralelismo se combina con la antítesis, en tanto que, en todos los demás, la figura que ocurre con mayor frecuencia es la enumeración.

El paralelismo se considera inicial, intermedio o final de acuerdo a la posición del dístico en al copla.⁴⁰ La cohesión del dístico llega a formar casi una unidad independiente que viaja de estrofa en estrofa, como lo he señalado (todas las cursivas son mías):

*Si me arrimo, te retiras,
si me retiro, te enojas
el caso es que para mí
todititas son congojas.*

(II-3151b, estrofa suelta, Hidalgo)

En una mesa te puse
un verde limón con hojas;
*si me acerco, te retiras,
si me retiro, te enojas.*

(II-3151a, *La Sanmarqueña*, Oaxaca; *La Zandunga*, Oaxaca;
estrofa suelta, Oaxaca)

En una mesa te puse
un par de limón con hojas.
*Si me retiro, te enojas,
si me acerco, te retiras:
indita, no seas ansina,
no me traigas en congojas.*

(II-3151c, *El sombrero*, San Luis Potosí)

La combinación del paralelismo *intraestrófico* parcial en los versos iniciales de la copla con el simbolismo, da como resultado una intensificación de este último. Notemos la gran expresividad lograda en los siguientes fragmentos:

Eres clavo y eres rosa,
eres clavo de comer [...]

(I-83a, *La rosa*, Puebla)

³⁹ MASERA, “Que si hablan de mí muchachita...”, *op. cit.*, p. 379.

⁴⁰ ASENSIO, *op. cit.*, p. 79.

Guayabita, guayabita
 guayabita sabanera
 (I-245bis, *La guayabita*, s/l)

Soy peñasco, soy risco
 soy dura piedra. [...]
 (I-278, estrofa suelta, s/l)

El paralelismo ayuda a la sintaxis de la yuxtaposición en la copla dejando que el ritmo y la rima sean los que logren la articulación semántica:⁴¹ Esto se puede observar en la siguiente copla donde la ausencia de conectores para realizar la comparación se torna innecesaria:

A la guayaba madura
 se le quita la pepita;
 el hombre cuando es celoso,
 no busca mujer bonita.
 (II-4424, *La Sanmarqueña*, Oaxaca)

En un breve recorrido qué nos queda por decir. Por una parte es necesario comprender que la estabilidad de los versos o el isosilabismo fueron cambios de estructuras que repercutieron en los recursos expresivos como el simbolismo, prevaleciendo un simbolismo por ampliación. Además, otro cambio que afectó a las coplas fue el cambio del predominio de la voz de la femenina a la masculina, afirmando una tendencia del símbolo a su fijación de significados.⁴²

Por otra parte, el paralelismo que se usa en la estructuración de un gran porcentaje de las coplas amorosas hunde sus raíces en los comienzos de la lírica hispánica, aunque son muy escasas las similitudes de éste con el paralelismo de los trovadores gallego portugueses. Asimismo, vemos que cuando se combinan el paralelismo y el simbolismo se intensifica el valor expresivo del inicio de la copla, que también sirve como marcador del discurso lírico.

Todo lo anterior demuestra que el *Cancionero folklórico de México* tiene una poética muy rica y su estudio revela los aspectos compartidos como originales. La publicación hace 30 años del *Cancionero* es una invitación al estudio de la copla mexicana y no hay mejor celebración que estudiarla.

⁴¹ *Ibid.*, p. 101. Véase para las comparaciones vegetales el artículo de AURELIO GONZÁLEZ, "Comparaciones vegetales en la lírica popular amorosa", *op. cit.*

⁴² Aquí no he querido extenderme en analizar lo que he denominado un travestismo poético, que ha afectado tanto a la voz masculina como a la femenina, sobre todo esta última, pues en algunas estrofas el tono es tan agresivo como el masculino. Véase MARIANA MASERA, "Albas y Alboradas en el cancionero tradicional mexicano", *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 54-2 (1999), pp. 177-195.

ESTRUCTURA DE LA COPLA Y LOS NIVELES DE LECTURA SIMBÓLICO Y REFERENCIAL

MARCO ANTONIO MOLINA

Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco

En el estudio de la lírica tradicional existe siempre una dificultad para identificar símbolos. Por lo general, la práctica y el conocimiento del corpus nos van ayudando a entenderlo, pero la historia del estudio de la lírica antigua, por ejemplo, nos indica que este proceso puede durar varios años. Es en algún momento, cuando comenzamos a relacionar los textos entre sí, que, citando a Margit Frenk, unos a otros se van iluminando hasta formar una constelación de símbolos. El propósito de estas páginas es analizar de qué manera la estructura de la copla incide en los niveles de lectura en la lírica tradicional mexicana. Esto es, de qué manera la construcción léxica y sintáctica de los versos interviene para crear coplas referenciales, metafóricas o simbólicas.

En la copla puede haber dos niveles de lectura. El primero es el referencial (R). En algunas coplas es el nivel que predomina y no hay elementos metafóricos o simbólicos; por ejemplo:

Si en tu dulce sueño, Juana,
escuchas mi dulce arrullo,
duerme, duerme y sólo piensa
que mi corazón es tuyo

(I-755, *La Juanita*, Oaxaca)¹

Un segundo nivel es el de los tropos, en el que se encontrarían las metáforas y los símbolos (S), que pueden ser variados, pero siempre están relacionados con elementos de la naturaleza.² Un ejemplo de una copla plenamente simbólica puede ser el siguiente:

Yo soy un gavilancillo
que ando por aquí volando,
la polla que no me llevo
la dejo cacaraqueando.

(I-2726, *El gavilancillo*, Jalisco; *La Sanmarqueña*, Guerrero;
El toro I, Nayarit; estrofa suelta, s/l)

¹ Todas las coplas están tomadas de MARGIT FRENK (dir.), *Cancionero folklórico de México*, 5 vols., El Colegio de México, México, 1975-1985. En adelante solamente se indica entre paréntesis el tomo (en romanos), el número de copla (arábigos) y la canción a la que pertenece o si es una estrofa suelta, así como el lugar de proveniencia.

² Puede consultarse el capítulo 3 de la tesis doctoral de MARIANA MASERA, *Symbolism and some other Aspects of Traditional Hispanic Lyrics. A comparative Study of Late Medieval Lyric and Modern popular Song*, Queen Mary and Westfield College, London, 1995.

En esta copla los elementos pertenecen a un sólo campo semántico y, a partir del conocimiento del acervo de esta lírica, sabemos que la copla se refiere a algo más; es un alarde de conquistador. La voz lírica masculina enuncia ser un gavilancillo y la mujer ha sido sustituida por “la polla”. Los verbos, del mismo campo semántico, son “volar” y “cacaraquear”, pero se refieren a actividades relacionadas con lo amoroso.

Las coplas que son totalmente referenciales o totalmente simbólicas son en realidad un número reducido en el *Cancionero folklórico de México*; lo más común es que se combinen ambos niveles en la misma estrofa. Dicha combinación la observamos de manera más clara en las coplas bimembres. La estructura más recurrente, bastante conocida, es la de la copla que incluye un primer grupo de versos con un posible valor simbólico que pertenecen a un campo semántico generalmente relacionado con elementos de la naturaleza y que aparentemente pueden ser independientes o no tienen relación con el resto de la copla;³ seguido por otro grupo de versos, con carácter referencial, en el que se expone una relación en el plano humano, que normalmente tiene que ver con cualquiera de las facetas de la relación amorosa: una declaración, un requerimiento, una queja, un mensaje para los rivales, etc. Cito un ejemplo:

Al pasar por una huerta
me corté una hermosa caña.
No soy blanca ni bonita,
soy como la rosa España;
mi color es trigueñito,
pero sin ninguna maña.

(1-248, estrofa suelta, Oaxaca)

Este ejemplo responde a la estructura que he mencionado: valor simbólico más un plano referencial (S + R); los dos primeros versos son aparentemente independientes y podrían, en una primera lectura, no tener relación con el resto de la copla; pero sabemos que no es así, hay que buscar la relación con el segundo grupo de versos. La peculiaridad de esta copla, que no por eso deja de responder al modelo que menciono, es que es de voz femenina, cuyo número es menor frente a la abrumadora mayoría de coplas con voz masculina en el *Cancionero*.⁴ Cito dos ejemplos más, el primero en voz masculina:

En la sombra de un pirul
me gusta porque ventea.
Si me correspondes tú,
es lo que mi alma desea;

³ Los estudios que pueden consultarse sobre la estructura de la copla son, principalmente, los de MERCEDES DÍAZ ROIG, “Panorama de la lírica popular mexicana”, *Caravelle*, 48 (1987), pp. 27-36; ANGELINA MUÑOZ, “El paralelismo en la lírica popular mexicana”, *Anuario de Letras*, I (1961), pp. 149-169; STEPHEN RECKERT, *Lyra Minima. Structure and Symbol in Iberian Traditional Verse*, King’s College, London, 1970.

⁴ Mariana Masera tiene distintas publicaciones sobre voz femenina y masculina en la lírica tradicional, entre ellas “Las nanas: ¿una canción femenina?”, *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 49-1 (1994), pp. 199-220 y *Que non dormiré sola, non: la voz femenina en la antigua lírica popular hispánica*, Azul, Barcelona, 2001.

mi vida, de no ser tú,
¿quién otra quieres que sea!

(I-1599, *La huazanga*, San Luis Potosí; *El bejuquito*, Veracruz)

Rosa de Castilla en rama,
priende y se vuelve a secar;
dende aquí te estoy mirando;
¿cómo te he de abandonar!

(I-1625, *Rosa de Castilla*, Jalisco)

En estos dos ejemplos, el primer par de versos sólo se refiere a elementos relacionados con la naturaleza, no se menciona nada que tenga que ver con el amor de pareja: “En la sombra de un pirul / me gusta porque ventea” y “Rosa de Castilla en rama, / priende y se vuelve a secar”. Son los siguientes versos los que nos aclaran que el sentido de los primeros tiene que ver con el amor. La relación se debe buscar a partir de la correspondencia entre sustantivos (“caña”, sustituto del hombre; “pirul” como posible sustituto de uno de los amantes) o entre los verbos (“ventear” – “corresponder”; “prender”, “secar” – “abandonar”).

Otra estructura posible para estas coplas bimembres, aunque mucho menos frecuente, es que el primer grupo de versos se refiera al plano amoroso y el segundo grupo contenga los elementos relacionados con la naturaleza, en un nivel simbólico (R + S). Es decir, en estos casos se invierte el orden en el que aparecen los dos miembros de la copla, respecto al modelo anterior (S + R contra R + S). Cito un ejemplo:

Indita, indita,
indita del verde llano,
si tu cariño es el huerto,
mi amor será el hortelano;
una rosa de Castilla
se me deshizo en la mano.

(I-1741, *La indita III*, Veracruz)

Sabemos ya que la relación entre ambos miembros de la copla es de paralelismo semántico, sin importar el orden en el que aparezcan ambos miembros de la estrofa. Lo que una de las partes expresa en el ámbito amoroso de manera más o menos clara, la otra lo dice en un plano simbólico que no se entendería si tuviéramos sólo estos versos aislados. La razón por la que esta organización de la copla, donde los versos con valor simbólico aparecen al final, es tan poco frecuente, me parece, se debe a que lo común es que los últimos versos den la conclusión o explicación de lo que se quiere decir. Citaré un ejemplo que ilustra esto:

Tus ojitos con los míos
se empezaron a mirar;
cuando los tuyos me miran
los míos quieren llorar:

se me hace, se me afigura
que se quieren enredar.

(I-1745, *El bejuquito*, San Luis Potosí)

Citaré otro ejemplo, poco común porque se encarga de aclarar de manera explícita el sentido de los primeros versos:

En el patio de mi casa
tengo un palo de cerezo;
cada ramita que echa, un abrazo,
cada botoncito, un beso.

(I-1763, estrofa suelta, Guerrero)

Terminar, entonces, con el segundo grupo de versos en un nivel simbólico, le da a la copla un mayor grado de dificultad, ya que lo último que queda en la memoria de los oyentes, son los versos que comúnmente necesitan explicarse.

Como vemos, los dos miembros de este tipo de coplas están bien diferenciados y se refieren a distintos campos semánticos; en los versos de carácter simbólico no hay referencias al plano amoroso. En el nivel referencial los elementos del plano humano explican el sentido de los versos con valor simbólico. Recordemos que una de las características del símbolo es que puede ser interpretado en un sentido literal, pero posee otro sentido, que es el más importante para la intención de la copla.

Frente a estas coplas bimembres, con sus dos posibilidades en cuanto al orden de los miembros, se encuentran en mayor número las coplas en las que los dos planos están integrados. Es decir, los elementos de la naturaleza que pueden tener un valor simbólico están mezclados con los elementos del plano humano que se refieren a las relaciones amorosas. La propuesta de este texto es que, cuando la frontera entre ambos miembros se rompe y los elementos de un plano irrumpen en el otro, el resultado son coplas metafóricas. Carmen Bobes analiza la metáfora de la siguiente manera:

La metáfora, según hemos concluido, es el resultado de un proceso de interacción entre dos términos por el cual uno de ellos, siempre textualizado, pierde su propia referencia, la sustituye por la del otro, expreso o latente, y organiza su estructura semántica con rasgos de significado de ambos. [...] Aunque generalmente se analiza el proceso metafórico centrándose en la interacción de los semas, o rasgos de significación, de los dos términos de la metáfora, en la realidad interviene todos los aspectos del signo léxico: 1] la referencia, 2] el sentido, y 3] la imagen asociada, o tópico social, que pueda tener. [...] En la metáfora "Aquiles es un león", el término metafórico "león", ha perdido su referencia (no denota a ningún león), pues no es un uso representativo del lenguaje, y ha modificado parcialmente su sentido en interacción con "Aquiles". [...] La organización de las notas de significación, que es un proceso entre dos unidades del léxico, no se realiza internamente en el ámbito reducido de los dos términos, ni desde un conocimiento empírico o científico de la referencia, se hace desde el tópico social del término metafórico, en este caso del animal.⁵

⁵ CARMEN BOBES, *La metáfora*, Gredos, Madrid, 2004, pp. 117-118.

Por lo tanto, como mencioné líneas arriba, cuando una copla no tiene estructura bímembre, los elementos léxicos de distintos campos semánticos entran en contacto, desde el punto de vista sintáctico, y por lo tanto el sentido de cada uno de los términos interactúan, a partir del tópico social del término metafórico; lo que permite la comprensión final de la copla.

Citaré un primer ejemplo de carácter simbólico:

Soy manganeador y bueno,
no yerro mangana ni lazo;
potrancas que hallo sin dueño
las lazo y me voy de paso,
siempre con aquel empeño,
arriando y echando lazo.

(I-2728, *El caballito*, Huasteca)

La copla es muy parecida al primer ejemplo que cité en estas páginas (la del gavilancillo): todos los elementos se refieren al mismo campo semántico, tienen un sentido pleno en un nivel lógico, es decir, podemos hacer una lectura literal y la copla tiene sentido: se trata de un vaquero que alardea de sus habilidades para el oficio. En la del gavilancillo es la voz de un animal que alardea respecto a su habilidad para cazar. Es muy común que en la lírica tradicional mexicana los símbolos se construyan a partir del oficio que asume la voz lírica masculina, el vaquero en este caso, o de la identificación de la voz masculina con un animal y las actividades relacionadas a partir de dicho elemento (los símbolos que se construyen a partir de la voz lírica femenina o de las mujeres destinatarias de las coplas funcionan de otra manera, pero eso no lo explicaré en este momento).

Todos los elementos y las acciones del hombre en la copla del vaquero están relacionados con su oficio (la mangana, el lazo, arrear); y las mujeres están representadas por las potrancas. En esta copla no hay ningún elemento explícito que remita a una relación amorosa hombre-mujer. Pero la interpretación en un sentido amoroso que se le puede dar a la copla la obtenemos a partir del conocimiento que tenemos de otras.

En el siguiente ejemplo, a partir del mismo oficio se puede entender la intención de la copla anterior:

Soy vaquero del carrizo
y caporal del cardón;
la mujer que yo acaricio
me la recargo en la acción,
hasta el sombrero me arrisco
y pa darle tentación.

(I-2709, *El toro requesón*, San Luis Potosí)

En este caso, la voz lírica declara ser vaquero. Los sustantivos están relacionados con dicho oficio. Pero la acción que describe remite al terreno amoroso. Por supuesto, esto se evidencia con el sustantivo “mujer” y el verbo “acariciar”. Ambos campos semánticos interactúan para darle a la copla un sentido distinto: “hasta el sombrero me arrisco / y pa darle tentación”. Es en

210 estructura de la copla y los niveles de lectura simbólica y referencial

estos dos versos donde confluyen los sentidos de los versos anteriores y la metáfora une ambos campos semánticos.

Citaré dos variantes en las que podemos ver una versión plenamente simbólica y otra de carácter metafórico. En ellas se observa de manera más clara el fenómeno que estoy tratando de explicar:

Ya no quiero ser arriero
de las mulas de Chihuahua:
quero ser atajador
de las que bajan al agua.

(I-2619ter, *Las olas de la laguna*, Jalisco)

En esta copla no hay ninguna mención de la relación amorosa hombre-mujer. Podríamos quedarnos en una primera lectura con el sentido literal solamente, pero otra versión nos muestra cómo debe entenderse en realidad:

Ya no quiero ser arriero
de las mulas de Tepic:
quero ser atajador
de las muchachas de aquí.

(I-2619 bis, *Las olas de la laguna*, Jalisco)

La segunda copla, por lo tanto, es metafórica; en los primeros versos se sustituye “muchachas” por “mulas”, sin que se haga explícita dentro del texto la relación entre ambos elementos; pero por el tópico social, como lo dice Bobes, sabemos que este término es peyorativo y, por lo tanto, las acciones “atajar” y “arrear” son metafóricas e implican una relación de superioridad o poder de parte de la voz lírica masculina.

Citaré otro ejemplo parecido en el que tenemos también dos variantes. La primera versión es la simbólica:

La tuna le dijo al gancho,
“Déjame bien madurar;
al cabo estoy en tu rancho:
¿quién otro me ha de gozar?”

(I-1230a, *La Sanmarqueña*, Oaxaca; estrofa suelta,
Puebla)

La tuna representa a la mujer, y el gancho al hombre. La relación entre ambos ocurre en un nivel literal: el gancho arranca la tuna, también con valor simbólico. En la otra variante de esta copla, el valor simbólico se rompe en cuanto entra un elemento referencial de la relación hombre-mujer:

La tuna le dijo al gancho
que cuándo la iba a cortar:
“No me cortes verde, gancho,
pues déjame madurar;

al fin que estoy en tu rancho,
contigo me he de casar”.

(I-1230b, *El bejuquito*, San Luis Potosí)

El verbo “casar” hace evidente que la relación se refiere a un plano humano, amoroso; en cambio, el verbo “gozar”, en la primera versión, es más ambiguo, y por lo tanto, más propicio para mantener la relación entre el gancho y la tuna en un nivel simbólico.

Un ejemplo más. En la primera copla encontramos los elementos del plano humano y de la naturaleza separados en distintos pares de versos, pero unidos sintácticamente por un conector:

Dicen que soy hombre malo,
malo y mal averiguado,
porque me comí un durazno
de corazón colorado.

(I-2739, *Guadalajara en un llano*, Michoacán,
Distrito Federal; *El novillo despuntado*, Oaxaca)

Lo que le da a la copla un carácter simbólico, a pesar de que combina ambos elementos, es que acepta una lectura literal, aunque sabemos que no es la que tiene el sentido más lógico (no se es malo por comerse un durazno de corazón colorado). En otra copla, los mismos elementos tienen una relación de otro tipo y vemos claramente el sentido metafórico:

Me he de comer un durazno
desde la raíz hasta el hueso;
no le hace que sea trigueña:
será mi gusto y por eso.

(I-2738, *El durazno I*, Veracruz, Zacatecas; estrofa suelta, s/l)

En este caso la copla establece la relación directa entre el durazno y la apariencia física de la mujer, lo que ya no tiene sentido en una lectura literal: un elemento del plano simbólico, el durazno, con una característica del plano humano, “trigueña”. Por lo tanto, se están mezclando ambos planos para dar lugar a la metáfora. Es necesario aclarar algo, no es suficiente que los personajes, hombre o mujer, sean sustituidos por elementos de la naturaleza para que la copla tenga un valor simbólico; hace falta que otros elementos de la copla pertenezcan al mismo campo semántico, sobre todo, los verbos.⁶ En el ejemplo anterior, por lo tanto, la mujer es sustituida por el durazno en el primer verso, lo que funciona como símbolo; pero el verbo “comer” es un elemento metafórico.

Estos han sido sólo algunos ejemplos de la relación entre la estructura de las coplas y la manera como el sentido de las mismas se va desplazando de un nivel referencial a los niveles

⁶ MARGIT FRENK, en su discurso *Charla de pájaros o Las aves en la poesía folklórica mexicana*. (Discurso de ingreso a la Academia Mexicana de la Lengua), Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1994, explica que la sustitución de la voz lírica o los destinatarios de las coplas por pájaros, se puede deber a la influencia de la poesía prehispánica y tiene una función ornamental. Coincido con esto, pues son muchas las coplas en las que los enunciadores son pájaros, pero no hay ningún otro elemento que le dé a los versos un valor simbólico.

metafóricos y simbólicos. Recapitulando, cuando los elementos de la copla sólo se refieren a un plano humano sin la intervención de elementos de la naturaleza, con posible carácter simbólico, las coplas tienen un nivel sólo referencial. Si las coplas utilizan elementos de la naturaleza sin que se integren elementos del plano humano (en cuanto a la referencia a una relación amorosa), las coplas son de carácter simbólico. El problema para la clasificación y la interpretación de las coplas es cuando se mezclan ambos planos, pues la intrusión de uno en el otro puede ser de distintos grados, a veces es sólo un mínimo elemento el que aparece en la copla y rompe el carácter simbólico o exclusivamente referencial de la misma: un adjetivo, un sustantivo, un verbo; pero siempre son indicios de que la relación entre ambos planos se ha modificado y es necesario el conocimiento del tópico social para entender la copla. Cuando nuestra experiencia no nos permite este conocimiento, el estudio del corpus puede compensar dicha falta. Es lo que sucedió seguramente con la lírica antigua. Los problemas que los investigadores anteriores tuvieron para identificar y entender símbolos, no debieron haberlos tenido los usuarios contemporáneos de dicha lírica.

DE VERSOS, CANCIONES Y COPLAS: METALENGUAJE POÉTICO Y TÓPICOS

LAURETTE GODINAS

El Colegio de México

Cuando un grupo de investigadores encabezados por Margit Frenk emprendió la ardua tarea de reunir de forma cabal, sistemática y razonada las muestras del folclor mexicano diseminadas en numerosas publicaciones, añadiéndole materiales nuevos encontrados en otras fuentes, tanto escritas como orales, que permitiesen abarcar la tradición lírica folclórica de la República Mexicana del siglo xx, fue sin duda porque vislumbró en este corpus una innegable riqueza para investigaciones posteriores. Las decisiones tomadas, después de una reflexión sesuda y profunda acerca de la naturaleza de la poesía popular –lírica, no narrativa– y de los enfoques elegidos para la edición de los materiales –enfoque filológico, aunque no folclórico, con un interés por las fuentes de las coplas compiladas y la posible variación entre distintos testimonios emparentados y centrado en la parte literaria de los mismos, es decir, prescindiendo, por razones fundadas en los propios criterios de determinación del corpus en cuestión–¹ han hecho del *Cancionero folclórico de México* una herramienta fundamental y semillero para el estudio de la lírica popular mexicana.

Prueba de esta riqueza son los estudios² basados, exclusivamente o de forma comparada, en el concentrado de lírica popular mexicana que representa el *Cancionero*, que abarcan desde

¹ En la línea editorial del *Cancionero popular* (Bailly-Baillièrre, Madrid, 1865) de Emilio Lafuente y Alcántara, o los *Cantos populares españoles* (Francisco Álvarez, Sevilla, 1882-1883) de Francisco Rodríguez Marín, el *Cancionero folclórico de México*, partiendo de una voluntad explícita de sistematizar los textos recopilados, no podía ser sino un cancionero de coplas –en el sentido amplio de “estrofas”– para cuyo estudio filológico-literario se tenía que optar por la eliminación de la parte musical, demasiado arraigado en la *performance* de las canciones completas; véase al respecto “Prólogo”, en MARGIT FRENK (dir.), *Cancionero folclórico de México. I. Coplas del amor feliz*, El Colegio de México, México, 1975, pp. xix y xx.

² Pienso, por ejemplo, en los estudios de REBECA BARRIGA VILLANUEVA, “Tintes de subjetividad en las coplas de amor: *Cancionero folclórico de México*”, *Caravelle*, 60 (1993), pp. 59-83; AURELIO GONZÁLEZ, “Los aromas y sabores del amor: coplas populares mexicanas”, *Caravelle*, 71 (1998), pp. 107-120; “Comparaciones vegetales en la lírica popular amorosa mexicana”, en CARLOS ALVAR, CRISTINA CASTILLO, MARIANA MASERA y JOSÉ MANUEL PEDROSA (eds.), *Lyra Minima Oral. Los géneros breves de la literatura tradicional*, Universidad de Alcalá, Alcalá de Henares, 2001, pp. 323-332; “Los términos del amor en coplas mexicanas”, en PEDRO PIÑERO (ed.), *De la canción de amor medieval a las soleares*, Fundación Machado-Universidad de Sevilla, Sevilla, 2004, pp. 409-418; MARIANA MASERA, “Albas y alboradas en el cancionero tradicional mexicano: herencia y cambio”, *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 54-2 (1999), pp. 177-196; “La fijación de símbolos en el cancionero tradicional mexicano”, *Revista de Literaturas Populares*, IV-1 (2004), pp. 134-143; MARTÍN SÁNCHEZ CAMARGO, “Recursos estilísticos de la copla popular mexicana”, *Revista de Literaturas Populares*, II-2 (2002), pp. 109-138; MARCO ANTONIO MOLINA, “Algunos símbolos relacionados con el río en el *Cancionero folclórico de México*”, en YVETTE JIMÉNEZ DE BÁEZ (ed.), *Varia Lingüística y Literaria. 50 años del CELL. III Literatura: Siglos XIX y XX*, El Colegio de México, México, 1997, pp. 115-131; MARÍA TERESA MIAJA DE LA PEÑA, “La copla histórica en la tradición mexicana”, en SERAFÍN GONZÁLEZ y LILLIAN VON DER WALDE (eds.), *Palabra crítica. Estudios en homenaje a José Amezúa*, Fondo de Cultura Económica-Universidad Autónoma Metropolitana, México, 1997, pp. 421-438.

enfoques estrictamente lingüísticos hasta teorizaciones sobre recursos poéticos propios de la poesía popular,³ pasando por las interesantes revisiones de corte temático a las que invita la organización de los materiales, no sólo desde la división suprasegmental en cuatro partes (coplas del amor feliz, coplas del amor desdichado, coplas que no son de amor y coplas varias y varias canciones), sino también respaldada por una organización interna basada, además del tema, en factores clasificatorios como el espíritu (humorístico o no), la tonalidad o la expresión poética, por citar sólo algunos.

Mi contribución al estudio de este vasto e inagotable corpus está a medio camino entre lo lingüístico y lo literario. En este trabajo me propuse rastrear en el *Cancionero* los lugares en los que se habla, de alguna manera, del propio quehacer poético o de los motivos que originaron la copla en cuestión. Este trabajo posee, por lo tanto, una doble dimensión. En primer lugar, y esto desde el punto de vista meramente lírico, nos permite ver, desde la perspectiva de la enunciación, la forma en la que los textos reunidos en el *Cancionero folklórico de México* y, detrás de éstos, las personas que cantan dichas coplas, se refieren a los materiales poéticos sacados a colación. En segundo lugar, y desde un enfoque mucho más amplio, nos introduce al mundo de los tópicos. Las retóricas suelen dividir, siguiendo a los tratadistas latinos y a los retóricos hispanos de la Edad Media tardía, el mundo de la tópica entre los tópicos (de persona o de lugar) sin más, que funcionan como *loci*,⁴ y el tópico tradicional, cuya función se asimila a la fórmula. Este último, como fórmula, se encuentra en las obras literarias como un pensamiento cuya validez es sancionada por el uso continuo, relacionado a veces con las personas (piénsese en los tópicos como la *humilitas* autorial, el hombre como microcosmos, las analogías náuticas, los que están relacionados con el elogio personal —con elementos como sobrepujamiento, sabiduría y valor, la nobleza del alma, la fama, la hermosura corporal, etc.—, u otras con los objetos: como los tópicos relacionados con la creación literaria, como el del exordio, el tópico de la consolación, los tópicos relacionados con el espacio y el tiempo, los tópicos de circunstancias, como el mundo al revés y tópicos de comparación, lugar en el que se aloja la metáfora. Un análisis del *Cancionero* nos mostrará la presencia de esta tópica tradicional en este corpus.

• VERSOS, COPLAS Y CANCIONES •

No es de extrañar que una parte importante del acervo poético, siendo la poesía lírica el vehículo de exteriorización de los sentimientos por medio de la palabra (escrita u oral) y, por lo tanto, el lugar en el que el sujeto emisor ofrece, por lo menos parcialmente, su visión de la realidad, esté relacionada de forma directa con las características formales de expresión de la

³ Véanse, por ejemplo, relacionados con la publicación de los materiales: MARGIT FRENK, "Folklore vivo/ folklore transcripto: En torno al *Cancionero folklórico de México*", en A. CHAMORRO (comp.), *Sabiduría popular. En homenaje a Vicente T. Mendoza, Fernando Horcasitas y Américo Paredes*, El Colegio de Michoacán-Sociedad Interamericana de Folklore y Etnomusicología, Zamora, Mich., 1983, pp. 39-44.

⁴ Cicerón, en el *De inventione*, I, 24 y 34, y Quintiliano, en sus *Institutiones oratoriae*, V, 10 y 23, distinguen los *loci a persona* y los *loci a re*; los primeros responden a la pregunta *quis?* del hexámetro latino que servía al orador para determinar las ideas de su discurso ("*Quis, quid, ubi, quibus auxiliis, cur, quomodo, quando?*", referente a quiénes intervienen en el discurso; los segundos a otras preguntas, que tienen que ver con el hecho que lo constituye. Véase al respecto ANTONIO AZAUSTRE y JUAN CASAS, *Manual de retórica española*, Ariel, Barcelona, 2001, p. 25.

misma. Y si bien en las reflexiones modernas sobre esta costumbre poética de hablar acerca de los modos de expresión ha predominado la visión de Barthes, para quien la metapoésía es “el metalenguaje del enunciado poético”,⁵ entendiéndolo como la introversión del *yo* poético que razona sobre sí dentro del poema, no se puede negar que la definición primera podría tomar como punto de partida que el discurso metapoético se desarrolla cada vez que un autor registra su visión de la escritura en la trama textual del poema o, lo que es igual, cada vez que la poesía es argumento de sí misma. Basta recordar, por ejemplo, el famoso soneto que nos ofrece Lope de Vega en su comedia *La niña de plata*, que define en catorce versos, introducidos por “Un soneto me manda hacer Violante”, la fórmula de composición del género poético en cuestión; en dicho soneto, que viene siendo un ejemplo prototípico de discurso metapoético, los términos de métrica como *rima consonante*, *versos*, tipos de *estrofas* (cuartetos y tercetos) y, finalmente, el tipo de *composición poética* (un soneto, género poético de los más tipificados) conforman la esencia de la expresión poética que pone a un *yo* en diálogo con un interlocutor no identificado, a reflexionar –por encargo– acerca de las dificultades que plantea y los conocimientos que exige la composición de un soneto en un corsé formal que corresponde a las pautas sobre las que se está llevando a cabo dicha reflexión.

En el *Cancionero folklórico de México*, si bien no encontramos realmente recetas para componer géneros poéticos particulares, son varias las composiciones que incluyen términos referentes a la forma poética en la que se inscriben. Así la unidad mínima del lenguaje metapoético es sin duda el término verso⁶ a veces modificado por un epíteto,⁷ aunque es más frecuente el uso en plural, en el que verso cubre, por lo tanto, el mismo campo semántico que en la métrica clásica, el de unidad mínima de la composición poética:

Los versos que te canto
llegan al cielo,
a ver si Dios permite
me des consuelo.

(I-882, *La bamba*, Veracruz)

o bien el guerrerense:

Soy como la huichicata
del arroyo de tu amor,
hoy te cantaré, mulata,
versos de mi inspiración.

(I-722, *El indio suriano*, Guerrero)

⁵ ROLAND BARTHES, “Literatura y metalenguaje”, *Ensayos críticos*, Seix Barral, Barcelona, 1973, pp. 127-128.

⁶ Véase, por ejemplo, la siguiente estrofa: “¡Ay Dios mío, poderoso, / dueño del universo!, / quiero que me des paciencia / para componerte este verso” (IV-8714, estrofa suelta, Sonora). Todas las coplas están tomadas de MARGIT FRENK (dir.), *Cancionero folklórico de México*, 5 vols., El Colegio de México, México, 1975-1985. En adelante solamente se indica entre paréntesis el tomo (en romanos), el número de copla (arabigos) y la canción a la que pertenece o si es una estrofa suelta, así como el lugar de proveniencia.

⁷ Véase, por ejemplo, esta copla donde verso va acompañado del adjetivo “apretado”: “Te iba yo a decir un verso / apretado de cortesía / pero me ha dado vergüenza/ de ver tanta señoría” (IV-8879, *Canción a un santo*, Sinaloa).

De hecho, se puede observar que el uso del término metapoético no se refiere exclusivamente al ámbito del emisor del mensaje poético. Algunas veces se emplea refiriéndose a las palabras que salen de la boca del interlocutor, como por ejemplo en la siguiente copla:

Me han dicho que el que provoca
tiene ser castigado:
pues castigarte me toca,
ya que tú me has provocado
con los versos de tu boca (*sic*).

(I-552, *La azucena*, Veracruz)

Cabe destacar que, como se podrá ver en el segundo apartado, los tópicos tradicionales no están ligados, en la capa superficial del discurso, al uso de términos particulares, aunque “versos” es sin duda la palabra más empleada para las fórmulas dedicatorias, aunado con el de “carta” si la referencia es más bien a una realidad escrita.

Aparte de “verso” en singular, la palabra que se emplea para designar la unidad mayor, la palabra usual es “copla” a menudo en plural puesto que la estructura tradicional del *Cancionero* es la de una sucesión de coplas sueltas, herederas de las seguidillas españolas.⁸ Sean amorosas o no, las coplas suelen ir acompañadas del verbo de enunciación “cantar”⁹ aunque no faltan casos en los que el carácter satírico de la copla exige un verbo más connotado, como en el siguiente ejemplo:

A las meseras y gatas
en mis coplas las recorto,
que aunque sean ñengas y flacas
presumen de pelo corto.

(IV-9484, *El vacilón*, s/l)

Para referirse a la entidad mayor, que da su nombre a la compilación y que se optó por dividir en el trabajo de sistematización que se llevó al cabo para el establecimiento del corpus del *Cancionero folklórico de México*,¹⁰ usualmente en las coplas se emplea el término “canción”,¹¹ aunque encontramos también “trova” vocablo que remite, además, al acto de componer:

⁸ Véase al respecto MARGIT FRENK, “De la seguidilla antigua a la moderna”, *Estudios sobre lírica antigua*, Castalia, Madrid, 1978, pp. 244-258.

⁹ Como en “No puedes imaginar / el cariño que te tengo; / por eso, chatita, vengo / con mis coplas a cantar” (I-723, *Las mañanitas VIII*, s/l), emparentada con la copla I-722 citada arriba; o, “Cecilia canto estos versos / que traigo en mi corazón” (I-725, *La Cecilia*, Hidalgo).

¹⁰ Se dice al respecto en el “Prólogo” al *Cancionero* que, si bien algunos lectores extrañarán el poder consultar el texto completo de las canciones, no se optó por dicha presentación, usual en las demás publicaciones de folclor poético, porque “como la mayoría de las canciones carecen de unidad literaria y no tienen un repertorio estable de estrofas, es imposible presentar los textos de las canciones en forma organizada. Lo único susceptible de integración y de clasificación son las estrofas” (FRENK, “Prólogo”, t. I, p. xix).

¹¹ Véase por ejemplo: “El domingo en la mañana / y el lunes rayando el sol, / pon alerta tus oídos; / te regala esta canción” (I-728, *Rosa de Castilla*, Jalisco) o “Margarita de mi vida, / dueña de mi corazón, / no más quiero que me escuches / esta bonita canción” (I-730, *En busca de Margarita*, s/l).

Del mar quiero la pujanza
y del río su murmurar,
para hacerte sin tardanza
trova que te haga pensar
que tú encarnas la esperanza
y la fe en este lugar.

(I-717, *Estás en plenitud*, s/l)¹²

Las referencias a géneros que consideramos más bien musicales, como el son o la chilena, son numerosas en el *Cancionero folklórico de México*, aunque con la pequeña diferencia que, si bien el son suele aparecer a menudo con el verbo “bailar” la chilena suele ir presentada por el verbo “cantar”:

Esta chilena, mi vida,
canto para que me quieras;
soy de los buenos costeños,
donde se quiere de veras.

(I-731, *María, María II*, Costa de Oaxaca)

Y como la excepción que parece confirmar la regla encontramos, en el tomo IV dedicado a “Coplas varias y varias canciones” el término “corrido”: “Aquí se acaba el corrido, / ya me voy para Nogales” (IV-9381, *La voltereta*, Guanajuato), aun cuando los corridos que lo son formalmente quedaron, por definición, excluidos de la recopilación.¹³

Finalmente, otra de las formas de referirse a la entidad mayor, la canción, es mediante la mención de su título, modalidad autorreferencial que encontramos en un sinfín de coplas del *Cancionero*, como por ejemplo:

Frijolito, frijolito,
ojitos de papel verde,
yo les canto “El frijolito”
para que de mí se acuerden.

(I-2633, *El frijolito*, s/l)

Con esta sonrisa leve
que me das cada momento,
mi corazón se conmueve;
siempre me verás contento,
cantándote “El aguanieve”.

(I-737, *El aguanieve*, San Luis Potosí, Huasteca)¹⁴

¹² Esta remisión al acto de composición es aún más clara en “Buenas noches, señoritas, / muy buenas noches, señores; / a todas las florecitas / de rostros cautivadores / van las trovas más bonitas/ de estos pobres cantadores” (I-2638a, *El siquisiri*, Veracruz, Huasteca).

¹³ FRENK, “Prólogo”, *op. cit.*, t. I, p. xvi.

¹⁴ Como se puede ver, se trata de títulos muy difundidos en la tradición, como *El aguanieve* o *El frijolito*. Otras piezas tradicionales son, por ejemplo, *El cascabel*: “Quise cortar un clavel / antes que le diera el viento, / ¿que no comprendes, mujer, / que te amo hace mucho tiempo? / Bonito es “El cascabel” / y cantarlo con acento” (I-359,

Aunque a veces se nota una desaparición de la componente poética a favor de la vertiente musical, por ejemplo cuando, sin ninguna mención al género musical, el título se ve complementado con el verbo “bailar” en vez de “cantar”.¹⁵

• LOS TÓPICOS TRADICIONALES •

El estudio de los usos referenciales en corpus folclóricos es interesante no sólo *per se*, sino como testimonio de la mirada que arrojan los individuos implicados en la producción, la reproducción y la transmisión de los textos en cuestión sobre su propio quehacer poético. Los indicios de frecuencia indican más a menudo una referencia a una entidad completa, trátase de “versos” o “coplas” en plural, “canción” y demás formas de referirse al conjunto de coplas que se cantan juntas o del modo autorreferencial que alude al título de la canción en cuestión; sin embargo, no se puede negar la importancia de la copla aislada no sólo como elemento pertinente para su clasificación, sino también como receptáculo de los tópicos tradicionales. Porque quedarnos con esta taxonomía lírica según las unidades de composición sería pasar por alto este fenómeno interesante que se presenta a lo largo del corpus. Si tomamos además en cuenta la costumbre, a la que se hace ya alusión en el Prólogo, de ubicar en los versos 3 y 4 el tema principal, podemos entender mejor la presencia, en muchas coplas, de tópicos relacionados con la parte inicial del discurso: si están relacionados con el emisor, podemos hablar del tópico de la *humilitas* autorial; si, en cambio, el campo de referencia es el objeto, estamos ante tópicos de la creación literaria, y más particularmente de tópicos del exordio.

LA HUMILITAS AUTORIAL

Siguiendo lo que recomienda Cicerón en su *De inventione*, para el cual el poeta debe presentarse en una actitud humilde y suplicante —*prece et obsecratione humili ac supplicii utemur* (I, xvi, 22)¹⁶—, no es raro encontrar en las coplas del *Cancionero* alusiones del poeta a su falta de adiestramiento en los menesteres poéticos. Como bien lo señala Curtius, era frecuente en la literatura latina y romance de la Edad Media que el autor se excusara de su *rusticitas*, su estilo inculato y grosero.¹⁷ Así una estrofa suelta de Tamazunchale muestra claramente la actitud humilde adoptada por un emisor que reconoce que su quehacer poético no resiste la comparación con los que han recibido una formación más académica:

El cascabel I, Veracruz); si bien la versión de Tlacotalpan, que tiene “tu cascabel” en el verso 5, parece indicar que la remisión a un título no es compartida por toda la tradición, o *El fandanguito*: “Cuando canto ‘El fandanguito’ / es que te amo eternamente; / mi lindo corazoncito, / no hay como tener pendiente / y conquistar un amorcito” (I-736, *El fandanguito I*, Hidalgo).

¹⁵ Como por ejemplo en “‘La raspa’ la bailó/ Camacho con Almazán / y ahora resultó / Padilla con Alemán” (IV-9475, *La raspa*, Distrito Federal).

¹⁶ MARCUS TULLIUS CICERO, *De inventione. De optimo genere oratorum. Topica*, trad. de H. M. Hubbell, Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1993, p. 47.

¹⁷ ERNST ROBERT CURTIUS, *Literatura europea y Edad Media latina*, trad. de Margit Frenk y Antonio Alatorre, Fondo de Cultura Económica, México, 1954, p. 128.

La historia de mis amores
 en mis versos vas a oír:
 no tienen poesía, primores,
 porque no sé describir
 como los grandes señores.

(I-716, estrofa suelta, San Luis Potosí)

Pero no siempre es necesario que se reconozca explícitamente la falta de adecuación de los versos a pautas cultas: a veces, el empleo de un diminutivo sirve para expresar este rebajamiento de la creación con el fin de captar la benevolencia del oyente, como en esta cuarteta inicial de una glosa en décima:

Áhi te mando estos versitos,
 procúralos aprender,
 para que me los enseñes
 el día que te venga a ver.

(I-511, glosada en décimas, s/l)

En algunos casos encontramos lo que podría parecer una variación de este tópico, puesto que el que habla no acepta la responsabilidad de los errores cometidos. Es el caso, por ejemplo, con las coplas I-503 a I-506, donde la culpa de los borrones sobre el papel de la carta la tienen las lágrimas que el que escribe vierte, como se puede ver en esta versión de San Andrés Tuxtla:

La carta que te escribí,
 si algunos borrones fueron,
 no me eches la culpa a mí:
 [son] las lágrimas que cayeron
 cuando me acordé de ti.

(I-505b, *El Balajú*, Veracruz; estrofa suelta, Hidalgo)

Sin embargo, más que una posible inversión del tópico de la *humilitas* parece más bien aquí que domina la idea de las lágrimas como elemento perturbador de la transmisión escrita de los mensajes amorosos, al fin otro tópico tradicional.

TÓPICOS DEL EXORDIO

Aunque no forma parte de los tópicos del exordio canónicos, muchas veces encontramos entre las coplas del *Cancionero folklórico de México* muchos casos en los que el empleo de un concepto referente al quehacer poético está relacionado con la necesidad de presentar el contexto de enunciación del mismo. A veces, esta presentación está emparentada con los saludos, como en las dos coplas siguientes, que pertenecen a grupos temáticos como “Vengo a repartir amores” o “Quiero cantarte mi amor”:

Ahorita voy a cantar, señores,
¡vivan las muchachas más lindas de Pisaflores!
que para todas ellas
yo les ofrezco mis amores.

(I-2644, estrofa suelta, Hidalgo)

Eres hermosa, Cecilia,
como un grano de cebada;
aquí te traigo mis versos,
tú que eres mi prenda amada.

(I-720, estrofa suelta, Hidalgo)

Otras, se subraya el carácter musical de este acervo folclórico con menciones a los instrumentos que sirven para acompañar el canto, como en el siguiente caso donde se dice “Aquí me siento a cantar / rasgándole a mi vigüela [...]” (I-417, *La calandria III*, Oaxaca). Y cuando el receptor está explícitamente incluido en el mensaje, podemos incluso hablar de un tópico de dedicación. Por ello, a veces el emisor, además de incluirse en el envío del mensaje, pide por parte del receptor del mensaje la atención suficiente para recibirlo de forma satisfactoria:

Escucha mi dulce canto
y mis palabras de amor,
pues te canto con ardor,
por ser el día de tu santo.

(I-719, *Las mañanitas VIII*, s/l)

La historia de mis amores
hoy te vengo a contar:
escucha ya, no la ignores,
que en prueba te voy a dar
de mi corazón las flores.

(I-715, estrofa suelta, San Luis Potosí)

Pero esta forma de presentar mediante una descripción del contexto de enunciación el contenido del mensaje poético no sólo se limita a un señalamiento con marcadores orales. De hecho, en las coplas del amor feliz la mayor parte de las despedidas se hacen mediante cartas o documentos escritos, sea de forma prospectiva,¹⁸ sea con un deíctico que indica la presencia, como:

Ya con ésta me despido
áhi te va esta carta abierta
para que el mundo y tú sepan
que te amaré hasta que muera;

¹⁸ Véase por ejemplo: “Voy a mandarte un papel / escrito con letras de oro, / para decirte lo mucho / que te quiero y que te adoro; / si lo ves medio borrado / es por el llanto que lloro” (I-504, *Carta abierta*, s/l); esta copla remite, además, al fenómeno subrayado arriba de las lágrimas como responsables de los problemas en la transmisión del mensaje.

no te preocupes por mí,
no necesito respuesta.

(I-519, *Carta abierta*, s/l)

Como se pudo ver en el caso de los marcadores de oralidad, aquí también el receptor se ve a menudo explícitamente involucrado en el mensaje mediante el empleo de la forma imperativa de un verbo de percepción, esta vez más bien de índole visual:

Áhi te mando este papel,
mira lo que en él va escrito,
y en cualesquier rengloncito
mándame respuesta de él.

(I-523, glosada en décimas, Jalisco)

Lo interesante en ambos casos es, sin duda, el énfasis que se pone sobre el papel de la poesía, o de su representación material –la carta o el papel– como creadora de un canal para la comunicación, en la que todo mensaje enviado suele implicar una respuesta.¹⁹

Otro de los tópicos de exordio muy importante es, sin duda, la imposibilidad de encontrar las palabras capaces de expresar los sentimientos que uno quiere compartir. En esta categoría podemos incluir las coplas que en el *Cancionero folklórico de México* se colocaron bajo el rubro temático de “A hablarte no me atreví”, como esta estrofa suelta oaxaqueña:

Soy como el hablante mudo
que ama sin poder hablar:
la lengua se me hace un nudo
cuando me quiero explicar.

(I-538, estrofa suelta, Oaxaca)

Una de las posibles construcciones sintácticas para expresar esta imposibilidad, y uno de los usos más difundidos para ello es, sin duda, el empleo de una estructura sintáctica de *irrealis* con una subordinada condicional en subjuntivo imperfecto. Con un *incipit* como “Si mi corazón pudiera / todo lo que siente hablar [...]” (I-540, glosada en décimas, s/l), el oyente sabe que la comunicación no tendrá lugar: “¡qué de cosas no dijera! / Pero más vale callar”. Esta misma construcción se encuentra también en la siguiente copla, además, con una interesante analogía con el mundo de la escritura:

Si mi mano fuera tinta
y mi corazón tintero,
con la sangre de mis venas
te escribiría: “Te quiero”.

(I-499, estrofa suelta, Sonora, Distrito Federal)

¹⁹ Es cierto, sin embargo, que la respuesta esperada no siempre es la misma; véase por ejemplo la copla: “No me mandes papeles, / yo no sé leer / mándame tu persona / la quiero ver” (I-533, estrofa suelta, s/l).

• ANALOGÍAS LITERARIAS •

Este tipo de analogías literarias forma parte también de los usos tópicos; y si bien las retóricas tradicionales suelen sólo mencionar las más comunes, como la creación como una travesía marítima o la composición de un poema como un cuadro pintado (a menudo designado por la fórmula horaciana de *ut pictura poesis*). En el *Cancionero* encontramos una serie de analogías del emisor con elementos pertenecientes al ámbito escritural, como la anterior, que se pueden asimilar a los procedimientos clásicos de la escritura como metáfora de algo más.²⁰ De hecho, este procedimiento analógico se aplica, en las coplas satíricas, a temas completamente distintos, como por ejemplo la siguiente copla, en la que la suegra es motivo por parte del emisor de una comparación con su instrumento de música:

La suegra que yo me encuentre
la voy a hacer mi violín;
sus tripas serán las cuerdas,
su pescuezo el diapasón,
sus dientes serán clavijas
y su hija mi inspiración.

(IV-9748, estrofa suelta, San Luis Potosí)

• CONCLUSIONES •

El discurso de la lírica tradicional está, del mismo modo que toda creación, construido sobre fórmulas retóricas entre las cuales los tópicos ocupan un lugar de honor. La división del corpus en estrofas ha limitado el alcance de los tópicos de conclusión, a menudo de final abrupto, tan comunes en otros géneros tradicionales; los tópicos de exordio están, en cambio, muy presentes. Y allí es donde se tiene que buscar la clave del discurso metapoético en el que los emisores y/o transmisores de las coplas recopiladas en el *Cancionero folklórico de México* hablan de su propio quehacer poético, cuya expresión se da a veces bajo la forma de una dedicación, otras como parte de la expresión de su imposibilidad para poner por escrito los sentimientos o incluso está sujeta a la captación de la benevolencia del público mediante el tópico de la *humilitas*, también conocido como falsa modestia.

Esta preocupación por el quehacer poético, que remite tanto a las unidades mínimas como al conjunto de las coplas nos muestra de forma clara que la lírica tradicional de México no sólo tiene un interés folclórico, sino que forma parte del gran caudal poético que arranca de la Antigüedad y recorre –adaptándose a los cambios contextuales– los siglos de nuestra historia literaria para deleitarnos aún el día de hoy. El *Cancionero folklórico de México*, al reunir estos textos populares y sistematizarlos, hizo posible esta investigación.

²⁰ Podemos mencionar, por ejemplo: “Si fuera tinta, corriera, / si fuera papel, volara, / si fuera estampilla de oro, / en ese sobre me fuera” (I-496, *Bonito San Juan del Río*, Durango, Michoacán, Jalisco, Distrito Federal; estrofa suelta, Oaxaca) o “Si mi pluma fuera de plata / y el punto fuera de oro (*sic*), / con mi sangre te diría / lo que te quiero” (I-498, estrofa suelta, Distrito Federal); a veces, la construcción metafórica es ligeramente distinta, como por ejemplo “La que te escribe es la pluma, / la que [te] dicta es el alma; / la que te quiere de veras / ya sabes cómo se llama” (I-501, estrofa suelta, Morelos, Sonora y Distrito Federal).

LAS CALLES EMPEDRADAS: CANCIÓN Y FÓRMULA

JOSÉ MANUEL PEDROSA

Universidad de Alcalá

*He mirado hacia la puerta del jardín;
mi amado está llegando.
Mis ojos están fijos en la calle,
mis oídos tratan de oír sus pasos
y yo espero a aquel que se despreocupa de mí.¹*

El formulismo recurrente, resistente, tópico, es uno de los rasgos más definitorios de la poética de la canción tradicional, en el plano formal al menos, del mismo modo que el símbolo y la metáfora lo son en el plano semántico. Las fórmulas operan en el cancionero lírico con una intensidad que no tiene parangón en otros géneros de la literatura tradicional, ni siquiera en el Romancero –cuyo formulismo ha llamado tanto la atención–, repertorio que, por su generosamente variable fluir narrativo y por la extensión menos constreñida de sus producciones, está lejos de la concentración retórica de las canciones líricas. Éstas llegan a identificarse, en ocasiones, con puras fórmulas casi desprovistas de elementos narrativos, con meras excusas para sacar de moldes heredados estrofas que llevan, gracias casi siempre a la producción en serie paralelística, el sello inconfundible de un mismo troquel que derrama flores breves y sencillas que apenas llegan a comunicar nada, aunque sean capaces de expresar mucho.

La siguiente canción (integrante de una secuencia de estrofas que se arraciman bajo la etiqueta de *La garza*) fue recogida de la tradición de San Pedro Atoyac (Oaxaca) en torno a 1956-1957, y forma parte del monumental *Cancionero folklórico de México*:

Estas calles de Atoyac
yo las tengo que empedrar;
las piedras han de ser de oro
y la arenita de cristal.

(III-7184, *La garza*, Oaxaca, Michoacán)²

Los paralelos que es posible asociar a esta breve y concentrada cancioncilla mexicana son muchos, muy variados y sumamente interesantes. Tanto que, tirando de este tenue hilo que asoma dentro de ese magno ovillo que es el *Cancionero folklórico de México*, y

¹ *Poesía y teatro del antiguo Egipto: una selección*, ed. de Josep Soler, Etnos, Madrid, 1993, p. 153.

² MARGIT FRENK (dir.), *Cancionero folklórico de México*, 5 vols., El Colegio de México, México, 1975-1985. En adelante solamente se indica entre paréntesis el tomo (en romanos), el número de copla (arábigos) y la canción a la que pertenece o si es una estrofa suelta, así como el lugar de proveniencia.

enfrentándolo a sus parientes en otras tradiciones, es posible que alcancemos conclusiones muy reveladoras acerca de la poética –y, sobre todo, del formulismo– de la canción tradicional.

Comencemos a comprobarlo atendiendo a la siguiente correspondencia colombiana:

Esta calle para arriba
la voy a hacer empedrar,
para que pase mi negra
vestida de militar.³

El solar nativo, la matriz geográfica de estos cantos, hay que buscarlos, sin duda, en España. Allí es donde han sido documentadas más versiones, más variables, más antiguas, aunque la falta de documentación clásica de estos versos impide que, en la práctica, podamos fecharlos mucho antes del siglo XIX. Todos estos textos han sido recogidos en lugares diversos de la geografía española:

Si esta calle fuera mía,
la mandaré de enrollar
con naranjas y limones
y en cada esquina un rosal.⁴

para que las envidiosas
lo vean y no lo callen.

Si esta calle fuera mía,
la mandaré empedrar
de naranjas y limones
y en cada esquina un rosal.⁵

Esta calle está enrollada
con rollos que yo he traído:
los rollos ya me conocen
y tú no me has conocido.

Si esta calle fuera mía,
yo la mandaré enrollar
de naranjas y limones
y en cada esquina un rosal.⁶

Esta calle está enrollada
con ladrillitos de a cuarta,
y por ella se pasea
una palomita blanca.

Si esta calle fuera mía,
yo la mandaré enrollar
con naranjas y limones
y en cada esquina un rosal.

Esta calle está enrollada
con rollos que traje yo,
con el mulo de tu padre
y el carro de mi señor.

Tengo de enrollar tu calle
con onzas de chocolate,

La calle está enrollada
de confitura menuda;
todos miran para el suelo,
yo miro pa tu hermosura.

³ ANDRÉS PARDO TOVAR, *La poesía popular colombiana y sus orígenes españoles*, Fundación Universidad de América-Instituto Colombiano de Etnomusicología y Folklore, Bogotá, 1966, p. 115.

⁴ La informante Manuela Sanz, de Orellana la Vieja (Badajoz), de 67 años, fue entrevistada por José Manuel Pedrosa en Orellana el 29 de julio de 1990.

⁵ La informante Mariana Romero-Nieva, de San Carlos del Valle (Ciudad Real), fue entrevistada por José Manuel Pedrosa en Alcalá de Henares (Madrid) en junio de 1997.

⁶ JOSÉ CUSTODIO PEZ, “La Robra: cuadro de costumbres de El Cabaco”, *Hoja Folklórica*, 23 (20 de abril de 1952), p. [2].

Esta calle está enrollada
con rollos de chocolate,
que la ha enrollado el padrino
para que la novia pase.⁷

Esta calle está empedrada
de naranjas y limones,
el galán que la pasea
parece un ramo de flores.⁸

Esta calle está empedrada
de cal y canto y ladrillo
la dama a quien se ha cantado
salga que yo la recibo.⁹

Esta calle está empedrada,
las piedras las truje yo;
las piedras bien me conocen,
pero tus amores no.¹⁰

Esta calle está empedrada
con piedras que yo he traído;
las piedras me reconocen
y tú me las has conocido.

Esta calle está empedrada
con cantos de cal y arena,
que la empedró el señor novio
el día de enhorabuena.

Esta calle está empedrada
con duros de a veintidós,
que la empedró el señor novio
el día que la pidió.¹¹

Esta calle está enrollada
con piedras de chocolate,
que la ha enrollado el padrino
para que los novios pasen.

Esta calle está enrollada
con moneda de ochocientos,
que la ha enrollado el padrino
para el día del casamiento.¹²

Si tu calle la empedraran
con puntas de espás de acero,
descalzo yo la pasara
por verte ¡bello lucero!

Tu calle están empedrando
de piedrecitas menúas;
todos miran a tu calle
y yo miro a tu hermosura.¹³

Esta calle está empedrada
con naranjas de la China,
que la empedró el señor novio
cuando vino a ver la niña.¹⁴

⁷ FERNANDO FLORES DEL MANZANO, *Cancionero del valle del Jerte*, Cultural Valxeritense, Cabezuela del Valle (Cáceres), 1996, pp. 151, 153, 154, 155, 171, 189 y 191.

⁸ JOSÉ LUIS BERNABEU RICO, *Los límites simbólicos: hombres de la Foia de Castalla y el Vall de Xixona*, Diputación Provincial, Alicante, 1984, p. 294.

⁹ CÉSAR MORÁN BARDÓN, *Obra etnográfica y otros escritos*, 2 vols., ed. de María José Frades Morera, Diputación de Salamanca, Salamanca, 1990, t. II, p. 24.

¹⁰ AGAPITO MARAZUELA ALBORNOS, *Cancionero de Castilla*, Diputación de Madrid, Madrid, 1981, p. 402.

¹¹ P. P. ABAD, J. L. ALONSO PONGA, A. CARRIL, J. DÍAZ, M^a C. MARTÍN IBÁÑEZ, A. SÁNCHEZ DEL BARRIO, L. DÍAZ VIANA, M. MANZANO *et al.*, *Cancionero popular de Castilla y León: romances, canciones y danzas de tradición oral*, Diputación, Salamanca, 1989, núms. 24 y 28.

¹² VALERIANO GUTIÉRREZ MACÍAS, "Alta Extremadura. Alborada de Cachorrilla", *Revista de Folklore*, 192 (1996), pp. 215-216.

¹³ MARÍA LUZ ESCRIBANO PUEO, T. FUENTES VÁZQUEZ, F. MORENTE MUÑOZ y A. ROMERO LÓPEZ, *Cancionero granadino de tradición oral*, Universidad de Granada, Granada, 1994, núms. 236 y 264.

¹⁴ PIEDAD GALLARDO GÚTIEZ, "Canciones recogidas en Tremaya (Palencia)", *Revista de Folklore*, 129 (1991), p. 86.

Esta calle está empedrada
con onzas de chocolate,
que la ha empedrado D...
para que su novia pase.¹⁵

Esta calle está empedrada
de confitura menuda:
unos vienen por cogerla
y otros por ver tu hermosura.¹⁶

Esta calle está empedrada
con onzas de chocolate,
pa que todos los lamerones
lo vean y no lo caten.

Esta calle está enrollada
con rollos de chocolate,
que la ha enrollado el novio
para que la novia pase.¹⁷

En la misma tradición española han sido documentadas estrofas que se apartan de la matriz formulística de las anteriores, aunque mantienen tópicos y sentidos inconfundiblemente relacionados con los que nos están ocupando:

Desempedra la tu calle,
serrana, y échala arena;
a la mañana verás
los pasos que doy por ella.

Desempedra tu calle
y échala arena,
y verás las miradas
que doy por ella.¹⁸

El gran folclorista José Luis Puerto publicó en 1991 un artículo muy documentado y sumamente interesante acerca de “El tema poético de la calle empedrada”. En él decía, entre otras cosas, que:

el tema poético de *La calle empedrada* aparece en cantares relacionados con el amor: ya sea en rondas de los mozos a las mozas, ya en los que se cantan en vísperas de la boda (como las alboradas, los ramos de las novias [...]) o los que se entonan en la misma celebración de los esponsales (al ir a la iglesia, al salir de ella, durante el banquete [...]).

La calle empedrada está vista en estos cantares como el camino del amor, un camino que tiene en sus extremos a los enamorados: moza y mozo, novia y novio, quienes, para encontrarse, han de recorrerlo. Generalmente, tal y como indican las letras, es el mozo o novio el que realiza este recorrido. Incluso, en la realidad, en ciertos lugares, cuando el novio va a pedir a la novia, paso previo a las amonestaciones, aprovechando el sigilo y el secreto de la noche, los que se han entera-

¹⁵ JUAN GARMENDIA LARRAÑAGA, *Ritos de solsticio de verano I Festividad de San Juan Bautista*, Kriselu, Donostia, 1987, p. 81.

¹⁶ CLAUDIA DE LOS SANTOS, LUIS DOMINGO DELGADO e IGNACIO SANZ, *Folklore segoviano III La jota*, Caja de Ahorros y Monte de Piedad, Segovia, 1988, p. 133.

¹⁷ EDUARDO TEJERO ROBLEDO, *Literatura de tradición oral en Ávila*, Diputación Provincial, Ávila, 1994, p. 317.

¹⁸ NARCISO ALONSO CORTÉS, “Cantares populares de Castilla”, *Revue Hispanique*, XXXII (1914), pp. 87-427; reed. *Cantares populares de Castilla*, Diputación Provincial, Valladolid, 1982, núms. 2040 y 2041.

do marcan con un reguero de paja el camino de casa de él al de ella; a la mañana siguiente todo el pueblo se entera, a través de esta señal, de que tal mozo ha pedido a tal moza.¹⁹

José Luis Puerto dio a conocer en su artículo una colección muy nutrida de cantos muchos de ellos recogidos por él surgidos de la matriz formulística de *La calle empedrada*. He aquí dos de las estrofas más originales e interesantes, recogidas de la tradición oral de Santo Tomé del Puerto (Segovia):

Van empedrando las calles
con manojitos floridos,
pa que viva muchos años
la novia con su marido.

Van empedrando las calles
con manojitos dorados,
pa que viva muchos años
la novia con su velado.

En sus conclusiones, afirmaba Puerto que:

como puede observarse, tras la lectura de esta estrofa, la existencia del tema de *La calle empedrada* nos habla de un fondo poético común en la región castellano-leonesa (y que posiblemente se extiende a otras regiones peninsulares); fondo que podría seguirse rastreando siguiéndole la pista a otros temas presentes en sus cantares.

No andaba errado el folclorista castellano. A las versiones castellanas documentadas por él se pueden sumar las otras –mexicana, colombiana, manchegas, extremeñas, alicantinas, andaluzas, vascas– que he reproducido en las páginas anteriores de este artículo.

Y también algún que otro documento procedente de alguna tradición más lejana que nos mostrará hasta qué punto el motivo lírico de *La calle empedrada* cuenta con arraigada y pluricultural difusión. Una versión portuguesa, tan original como interesante, atestigua la existencia de paralelos de nuestra canción en la tradición lusa:

Pedrinhas da minha rua,
eu hei-de mandar picar,
com biquinhos d'alfinete
para tu e eu passar.²⁰

También en la tradición oral de los sefardíes de Salónica ha sido recogido algún rarísimo y precioso testimonio de una canción de bodas cuyas primeras estrofas muestran ciertas analogías formulísticas con la nuestra:

¹⁹ JOSÉ LUIS PUERTO, "El tema poético de la calle empedrada", *Revista de Folklore*, 124 (1991), pp. 141-144.

²⁰ IDÁLIA FARINHO CUSTÓDIO y MARIA ALIETE FARINHO GALHOZ, *Memória Tradicional de Vale Judeu*, 2 vols., Câmara Municipal de Loulé, Loulé, 1996-1997, t. II, p. 409.

Las calles son piedregoças,
henchir las quiero de roças,
que pase esta novia hermoça.
Yo no me l'olvidaré,
yo con vos m'alegraré.

Las calles son de ladríos,
henchir las quiero de lirios,
que pase este novio luçido.
Yo no, etc.

Siñora, dame la mano,
qu'es de noche y m'aresbalo,
algún tiempo seré vuestro amado.
Yo no, etc...²¹

Es seguro que, si siguiésemos tirando del hilo, aparecerían muchas más *calles empedradas* transitadas y cantadas por enamorados, en lugares y en tradiciones seguramente insospechados. La breve y en apariencia modesta cancioncilla de Oaxaca, tras cuyas huellas hemos corrido, ha resultado ser un eslabón más dentro de una cadena de alcance internacional, plurilingüístico, pluricultural; y una prueba irrefutable, otra prueba más de que, en el terreno de los estudios sobre la canción folclórica, la perspectiva comparatista, la localización y el cotejo de ecos, de fórmulas, de vínculos, son la mejor vía para alcanzar la percepción más adecuada de lo que es este género: un camino de ida y vuelta de lo local a lo universal, de lo propio a lo ajeno, de nuestra poesía a la poesía de los demás.

²¹ MOSHE ATTIAS, *Romancero sefaradi*, Universidad Hebrea-Edición Kiryat-Sefer, Jerusalén, 1961, núm. 107.

RELACIONES CON OTROS GÉNEROS

LA COPLA ENTRE GÉNEROS

YVETTE JIMÉNEZ DE BÁEZ

El Colegio de México

Ruidos. Voces. Rumores. Canciones lejanas:

*Mi novia me dio un pañuelo
con orillas de llorar...*

JUAN RULFO, *Pedro Páramo*

En mayor o menor medida, el amplio campo de la poesía tradicional, así como toda la literatura, incide en la concepción dominante de los géneros básicos¹ (poesía, prosa y diálogo), en una época histórica determinada, y en su transformación. Las designaciones poesía, prosa y diálogo me parece que se ajustan mejor que las denominaciones “clásicas” (lírica, épica y drama) a los rasgos característicos de la copla, cuya brevedad, aun en los casos más barrocos y complejos, conlleva una forma y un contenido menores.

Como es de esperar, en toda modelización de productos culturales complejos y múltiples, sujetos a variaciones, se perciben deslizamientos de unos a otros que dificultan su deslinde. Esto conlleva la conciencia de que existen diversos canales de interacción posible entre lo distinto. Pero también, cuando las formas llegan al límite de su virtualidad, se está ante la transformación mayor o menor del género, o ante el inicio de uno nuevo. Las tradiciones literarias del siglo xx enfrentan las organizaciones genéricas de manera mucho más beligerante que lo ocurrido en el pasado. Los sujetos poéticos se oponen a los moldes establecidos, los transgreden, y buscan nuevas formas de escritura, sobre todo porque sienten y perciben la inadecuación entre lo que efectivamente hacen y los moldes con los cuales se identifica ese quehacer.² No obstante, los modelos discursivos genéricos básicos continúan siendo un punto de referencia necesario para deslindar y precisar los límites y alcances de las formas modélicas mismas y de su relación con la tradición literaria. El hecho constituye una muestra más de que los textos literarios (así como la música, la pintura, la arquitectura...) pueden organizarse, a partir de sus contenidos y componentes formales, en unidades mayores que los caracterizan y, al mismo tiempo, los distinguen de otros. También confirma que los núcleos básicos no han perdido totalmente su vigencia, como dije antes. De ahí se deriva la necesidad de hacer una revisión

¹ Opto por esta denominación porque, si bien son los “clásicos”, en términos de su función histórica lo importante es que son la referencia primaria con la cual entra en diálogo la tradición literaria y el discurso crítico.

² En 1976, Todorov ya planteaba cómo los “nuevos géneros” provienen de “la transformación de uno o varios géneros antiguos: ya sea por inversión, desplazamiento o combinación” (TZVETAN TODOROV, “El origen de los géneros”, en *Los géneros del discurso*, trad. de Jorge Romero León, Monte Ávila, Caracas, 1996, p. 52. Antes se publicó en español en MIGUEL A. GARRIDO GALLARDO (comp.), *Teoría de los géneros literarios*, Arco Libros, 1988, en una buena traducción pero sin notas y junto con varios trabajos de otros críticos. El original se publicó en inglés en *New Literary History*, VIII-1 (1976), pp. 44-66.

crítica de éstos, siempre en términos de un corpus amplio y representativo de textos, los cuales tengan suficientes rasgos en común para constituir una muestra adecuada de un género o subgénero. He trabajado al final con 351 coplas. Hacerlo así facilita que se revelen, en la lectura cuidadosa y el análisis, el fluir interno del corpus, sus modos de composición, las fronteras límites que toca o a las cuales se aproxima, y las contradicciones, todo lo cual propicia que se reubiquen las concepciones preexistentes y que se ilumine el proceso.

Releer el *Cancionero folklórico de México* con esta óptica, treinta años después de la aparición del primer tomo en 1975, ha sido edificante. La memoria activa saberes nunca olvidados, descubre nuevas relaciones, estrategias de composición, rasgos de estilo que reconoce presentes en la tradición hispánica y otros que parecen más cercanos a la sensibilidad y preferencias colectivas mexicanas...; enriquece, además, la mirada crítica sobre cada uno de los tomos. En ese sentido la tentación de hacer una reseña, a esta altura de los tiempos, es atractiva. Hay para mucho, tanto por lo que ya aparece consignado, como por lo que sugiere. Y, sobre todo, por aquellos aspectos que conscientemente se decidió omitir debido a motivos diversos: la música, el estudio comparativo del género y otros géneros afines, tanto en la tradición mexicana, como en la de otros países; la experiencia de su función en ambientes festivos y en competencias y otras actividades colectivas, etc. De esta lectura global, en la cual fui seleccionando textos que me parecían significativos para mi objetivo, salió un primer corpus amplio que después afiné y reduje.³ Para este primer acercamiento me limitaré a las coplas que corresponden a los primeros dos tomos (*Coplas del amor feliz* y *Coplas del amor desdichado y otras coplas de amor*), e incluiré algún ejemplo del tercero (*Coplas que no son de amor*) que considere necesario mencionar al comentar los dos primeros.

Esta última revisión del corpus total del *Cancionero* reforzó la interacción que se percibe entre poesía y prosa (Lírica y Épica). He trabajado algo el tema especialmente enfocado a la Lírica, con las décimas y las glosas en décimas tradicionales.⁴ Una evidencia de que la copla y la décima comparten modos de relaciones análogos –más allá de las glosas en décimas donde evidentemente son los dos componentes principales del género–, es el hecho de que comparten esta situación límite, en frontera, entre poesía y prosa. Estoy consciente de la falta de precisión que subsiste en el manejo de estos conceptos. Sin embargo, la hibridez de ambos géneros se legitima cada vez más como lo propio de la poesía tradicional en general,⁵ y se ha ido generalizando la denominación de *formas mixtas* genéricas, como el epigrama, el romance, la balada, los poemas de circunstancias y los cantos populares.⁶

Todo poema épico tiene un componente lírico, así como todo poema lírico tiene un componente épico que asociamos a un tono reflexivo o a un punto de vista descriptivo, y ambos se

³ Es imprescindible definir y revisar el concepto de copla que subyace al *Cancionero*. Se utiliza para designar globalmente las estrofas octosilábicas que constituyen el corpus principal; las estrofas menores a las de ocho versos e incluso las mayores, como la décima, aunque esta estrofa se incorporó muy tarde en la colección y de manera totalmente parcial.

⁴ Aludo al artículo inédito que leí como Conferencia plenaria en el *Segundo Encuentro de Decimistas y Versadores de Latinoamérica y el Caribe*, en San Luis Potosí el 18 de agosto de 1999: “Lirismo y prosa en las décimas y glosas tradicionales de México y de otros países”.

⁵ Muchos autores comparten este punto de vista y ya hablan directamente del carácter épico-lírico de *formas mixtas* genéricas como el epigrama, el romance, la balada, los poemas de circunstancias y los cantos populares (ANTONIO GARCÍA BERRIO y JAVIER HUERTA CALVO, *Los géneros literarios: sistema e historia. Una introducción*, Cátedra, Madrid, 1999, p. 125).

⁶ *Idem*.

concretan en un componente narrativo o explicativo. Este maridaje épico-lírico de las coplas es interno a los textos. Sin embargo, frente a los géneros en prosa se distinguen por su carácter lírico básico. *Lo lírico* se funda en el ritmo y la concreción que autonomiza la copla del referente y la objetiva o patentiza, gracias al ejercicio de la función poética ejercida intensivamente sobre los estratos lingüísticos de los versos. La economía poética regirá entonces todos los estratos de la estrofa. Cuando esto ocurre, se modifica la relación con la historia y con el contexto. La hace ambigua, como diría Jakobson,⁷ y se acentúan los valores subjetivos. El lirismo, aunado a las particularidades de la poesía tradicional, mantiene el predominio de la *función expresiva* que le es propia. A diferencia, sin embargo, de otro tipo de composiciones líricas, su valor expresivo no procede tanto de una individualidad interior, sino más bien de una *particularidad afectiva que se manifiesta en códigos colectivos*, ligados con tendencias y estrategias propias de una tradición popular que el sujeto poético asume, y de la cual selecciona los componentes necesarios para expresarse. Definirlo así, evita el reduccionismo implícito en otro tipo de deslinde, por ejemplo, por figuras retóricas.

El modo de versar se matiza de acuerdo al contexto en que se desarrolla y al momento histórico en que surge. Cabe hablar de una visión del mundo colectiva que se modifica y transforma a partir de los grupos y de los sujetos, del proceso histórico, social y cultural en que están inmersos, y de la propia tradición poética que marca límites y alcances.

Cuando los géneros predominantemente orales y tradicionales guardan una correspondencia suficiente con el fragmento de realidad (afectiva e intelectual) que le da su razón de ser, puede decirse que se acercan a la totalidad de sentido propia de la épica. No obstante, cuando los poemas se distancian de la historia, el poema exige del sujeto poético una mayor incidencia en la producción de sentido. Los códigos subjetivos sustituyen los colectivos y se intensifica el lirismo en el género.

Acorde con este punto de vista sobre las convenciones genéricas que constituyen la poesía tradicional, me parece pertinente tomar en cuenta, en sus lineamientos generales, los elementos que intervienen en la noción de género de Bajtín. Todo género parte de la formación de enunciados orales y escritos relacionados con las diversas esferas del conocimiento humano. La acción del sujeto sobre el mundo motiva una selección de contenido (*temático*) que elabora, mediante un *estilo verbal*, una *composición* o estructura relacionada a una esfera del conocimiento. Es el origen de los *géneros discursivos*.⁸ Considero importante integrar además la noción de *función poética* señalada por Jakobson,⁹ capaz de activar estos componentes en un trabajo sobre el lenguaje que hace posible la determinación de las tres modalidades genéricas básicas: *lirica, épica y drama*. La acción que patentiza las formas del lenguaje, es decir, que las presenta en la medida que las objetiva, es propia de la *lirica*. Cuando la acción distancia al sujeto del enunciado, la tendencia es a relatar, a explicar, y el enunciado tiende a la prosa o narración. Sí patentiza las formas, pero en unidades más amplias de composición que relativizan la autonomía textual: estamos en el campo de la *épica*. Y quizá la forma dominante en buena parte de la poesía tradicional sea el *diálogo* y con él la voluntad de representación, rasgos propios del *drama*. Históricamente sabemos que en *La poética* de Aristóteles, los dos géneros

⁷ “La primacía de la función poética sobre la referencial no elimina la referencia, pero la hace ambigua” (ROMAN JAKOBSON, “Lingüística y poética”, en *Ensayos de lingüística general*, 2ª ed., Seix Barral, 1981, pp. 382-383).

⁸ MIJÁIL BÁJTIN, “El problema de los géneros discursivos”, en *Estética de la creación verbal*, trad. de Tatiana Bubnova, Siglo XXI, México, 1982, pp. 248-293.

⁹ JAKOBSON, *op. cit.*, pp. 358-363.

principales eran la epopeya y el drama. También sabemos desde entonces que las formas por sí solas no hacen la literatura. Es la concreción de una forma-contenido que apunta al sentido lo que caracteriza a la Palabra poética; palabra cuerpo que en el caso de la poesía tradicional oral va aunada a la voz, la cual se materializa en los componentes sonoros del lenguaje y cuando se ejecuta, en el canto.¹⁰

• ¿QUÉ OBSERVAMOS EN LAS COPLAS DEL *CANCIONERO*? •

Los dos tomos primeros de la colección, en los cuales baso principalmente mis observaciones, reúnen las coplas que se refieren al Amor, tema central del género. El primero muestra su lado positivo, sobre todo como búsqueda y conquista de la amada. La culminación de esa búsqueda en casamiento o en vida familiar aparece relativamente poco. El segundo reúne principalmente las coplas del desamor, la queja y la pena. El corpus sobre esta modalidad del Amor es un poco más amplio e incluye una última sección sobre el humor y el amor, prácticamente ausente en el primer volumen. Los temas y motivos del Amor feliz se mueven en la esfera del amor idealizado; guardan frecuentes nexos con la poesía trovadoresca y la tradición cortés o el amor caballeresco, y con la concepción ingenua y fresca que muchas veces nos recuerda algunos poemitas de la antigua lírica. El lirismo vinculado al ritmo de las seguidillas y estribillos subraya este tono ligero y, en cierto modo, festivo. El Amor desdichado del segundo tomo, en cambio, sin perder necesariamente el carácter lírico, se acerca mucho más al *diálogo* (propio del *drama*) al que de hecho invita, y a la reflexión, la cual se presenta como una modalidad del *diálogo*, cuando está en boca del sujeto de la enunciación (humano o animal). La pena de amor y otros motivos, generan preguntas que inducen también a la reflexión en mayor número de coplas que en el primer volumen. Son tendencias que claramente remiten a dos posturas y actitudes ante el mundo, las cuales expresan temples de ánimo diversos. En ese sentido el corpus de las coplas es un semillero que esclarece matices de composición que la literatura culta también expone mediante estrategias que suelen ser más complejas. Detectarlas en la literatura tradicional y popular las ilumina, muestra estratos literarios de lo tradicional que tendemos a negarle y contribuye a “explicar”, en buena medida, la percepción fina del novelista y del poeta culto, ya que ambos asumen lo popular en estratos cada vez más fundantes de sus textos (Cervantes, Lope, Antonio Machado, García Lorca, Rulfo, del Paso, etc.).

¹⁰ Por eso me parece tan importante recoger los textos en situaciones o actos (*performances*, festividades, rituales), en los cuales se cuenta con la presencia del trovador o versador popular. Cuando se improvisa —hecho frecuente en nuestra tradición hispánica, como lo fue en la prehispánica, y lo es en otras tradiciones actuales— la vinculación del cuerpo y de la voz con la génesis de las coplas se pone en primer plano. RAÚL DORRA (*Lo retórico como arte de la mirada*, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla-Plaza y Valdés, México, 2002, p. 11) destaca la importancia de tomar en cuenta esta situación en los “estudios de la poesía de tradición oral o de la oralidad en sentido amplio”. Si bien coincido con este punto de vista, es innegable también que las coplas —o cualquier otro género de este tipo— tratadas como textos autónomos que incluso nos llegan frecuentemente ya escritos y publicados, tienen inserta la oralidad en su composición y sobre todo en el lenguaje. El *Cancionero* está hecho desde este segundo enfoque. Lo sonoro (oral y musical) puede recrearse sólo en aquellos textos que proceden de audios de campo o publicados, o bien gracias a la memoria auditiva del investigador o del lector.

• UN ACERCAMIENTO MAYOR A LA CORPOREIDAD DE LAS COPLAS •

DE LA LÍRICA A LA PROSA. En el tomo I, *Coplas del amor feliz*, si bien predomina lo lírico, percibimos también la tendencia al *género mixto*. Temáticamente se manifiesta la imposibilidad de explicar la fuerza expresiva del amante, como ocurre siempre en la Lírica de todos los tiempos, en última instancia ligada al silencio:

Si mi corazón pudiera
todo lo que siente hablar,
¡qué de cosas no dijera!
Pero más vale callar.

(I-540, glosada en décimas, s/l)¹¹

Soy como el amante mudo,
que ama sin poder hablar:
la lengua se me hace un nudo
cuando me quiero explicar.

(I-538, estrofa suelta, Oaxaca)

Si bien ambas cuartetas tienen una gran economía poética, en la segunda se declara la voluntad de explicar y, frente a la enunciación directa del sujeto primero, el segundo establece una analogía (con el amante) desde el comienzo. La primera sugiere, menciona componentes sensibles, se mueve en el ámbito del deseo. En la copla I-286, el amante apela a otros lenguajes (el de los ojos y el del silencio), y reconoce su valor expresivo: “con la lengua de mis ojos/ hablo más cuanto más callo” (*El jarabe tapatío I*, s/l). También la palabra es capaz de dar cuerpo a la amada en el amado, lo cual se sugiere primero con apelaciones al cuidado sensible (“con tiento”, “no te lastimes”), para cerrar con la concreción del verso 7:

[...]
toma un cuchillo y abre
mi corazón;
pero con tiento,
no te lastimes, niña (cielito lindo),
que estás adentro.

(I-284, *Cielito lindo*, Veracruz)¹²

En cambio, otra seguidilla contrasta la mirada exterior con la mirada interior y se revelan actitudes opuestas. La estrofa, breve, adquiere una fuerza poética mayor, lo cual acentúa su lirismo:

Con los ojos del alma
te estoy mirando,

¹¹ Todas las coplas están tomadas de MARGIT FRENK (dir.), *Cancionero folklórico de México*, 5 vols., El Colegio de México, México, 1975-1985. En adelante solamente se indica entre paréntesis el tomo (en romanos), el número de copla (arábigos) y la canción a la que pertenece o si es una estrofa suelta, así como el lugar de proveniencia.

¹² Véase también la copla I-285, *Cielito lindo*, Huasteca, Veracruz.

y con los de la cara
disimulando.

(I-1788, estrofa suelta, s/l)

De carácter más narrativo, pese a la primera persona y a que habla de una costumbre, es la sexteta de *El venadito*:

Soy un pobre venadito
que habito en la serranía;
como no soy tan mansito,
no bajo al agua de día:
de noche, poco a poquito
y a tus brazos, vida mía.

(I-1387, *El venadito*, Oaxaca, Jalisco, Michoacán,
Distrito Federal)

En el segundo tomo, *Coplas del amor desdichado y otras coplas de amor*, se muestra también este deslizamiento de lo lírico y de los componentes épicos entre sí, y, como dije antes, se tenderá más a la reflexión, a describir, a narrar, y también, como se verá después, es más frecuente la presencia del Diálogo, género que asociamos al Drama en una de sus manifestaciones más primarias y, al mismo tiempo, más diversa. Cabe pensar que el “amor desdichado”, más que el deseo y la búsqueda del amor feliz, supone una voluntad de entender la ruptura y desde ahí partir a la búsqueda de nuevos caminos. Con esta óptica me interesa observar lo que ocurre en varias coplas. Destaco una seguidilla, estrofa que tiene un aire ligero, rítmico, lo cual propicia la expresión lírica:

Una niña en un baile
se sujetaba
zapatito de raso
que le apretaba.

(II-5665, *La bamba*, Veracruz, Distrito Federal;
La zamba, Guerrero)

Al centrarse en una breve anécdota cotidiana, se aproxima a la prosa. Pero la función poética actúa sobre el instante, de suyo reducido a sus elementos mínimos; lo privilegia y objetiva. Ha ganado la virtualidad de hacerse presente en el recuerdo. Contribuyen a este efecto los artículos indeterminados *una, un*, que expanden las posibilidades del espacio y del sujeto en tercera persona, propio de la narración. En otra de las coplas, el *yo* lírico se dirige a su propio sentimiento (objetivado en el “suspiro”) que al expresarse deviene en un *tú* que es parte del *yo* al cual regresa porque no logra su objetivo. El verso final no está exento de ternura, si bien es una llamada de atención; “suspiro, métete adentro, / no andes dando qué decir” (II-3510, estrofa suelta, s/l). Hasta aquí las coplas han sido preminentemente líricas. En la copla III-6986 (estrofa suelta, glosada en décimas, Oaxaca), por ejemplo, la queja del sujeto lírico se manifiesta en una actitud reflexiva que se revierte sobre el sentido lento del transcurrir temporal para obtener alivio al “afán” del corazón (“Qué largas las horas son...” / “y qué poco a poco dan /

alivio a mi corazón”).¹³ La actitud reflexiva se incrementa en algunas coplas, como en la III-6988 (estrofa suelta, s/l; glosada en quintillas, San Luis Potosí; *El gusto*, Veracruz), en la cual el sujeto lírico se declara impotente para expresar el sentimiento. Los dos últimos versos subrayan esta carencia que se manifiesta en una gradación ascendente: “para expresar lo que siento,/ falta idioma, falta idea,/ falta espacio y pensamiento.” Si bien se reflexiona y se cae en un pensamiento lógico, la escritura logra comunicarle autonomía al enunciado de la reflexión, y más bien “presenta” los hechos; los patentiza. A veces se inicia la copla con una generalización que disminuye la presencia del sujeto lírico:

¡Ay de los corazones
que se separan!
No haber latido nunca
mejor desearan.

(II-4607, *La despedida II*, Michoacán; estrofa suelta, s/l)

La expresividad lírica del enunciado está matizada por el carácter generalizador de los versos y la distancia del sujeto lírico. Es frecuente, sin embargo, que la afirmación de la primera persona sea incluso enfática y se entrefiera con las oposiciones temporales del *ayer* y *el hoy* en situaciones que crean incertidumbre en el sujeto:

Yo soy el guardia chiquito,
consentido de la aduana.
Ayer me dijiste que ahora,
hoy me dirás que mañana,
y me traes a vuelta y vuelta
como pájaro en la rama.

(II-3146b, *Eres alta y delgadita*, Jalisco)

La vacilación del sujeto proviene de la actitud que asume el *tú*. Todo indica una mayor tendencia a la prosa y se alude a una situación de diálogo. La incertidumbre se manifiesta con un juego temporal de oposiciones no exento de reproche: “si me acerco te retiras, /si me retiro, te enojas” (II-3151a y b, *La Sanmarqueña*, Oaxaca; *La Zandunga*, Oaxaca; estrofa suelta, Oaxaca, Hidalgo). Destaco una composición, *El apasionado*, que se compone de 17 cuartetas octosílabas (II-2862-2878, Veracruz, Guanajuato, Michoacán, Distrito Federal, Tabasco, s/l). Se han colocado seguidas unas de otras pero con número distinto, lo cual marca que son formalmente independientes, pero que se relacionan entre sí. Y en efecto, se trata de una relación antitética entre el sujeto poético (*yo*) y la amada (*tú*) que bifurca los relatos de vida de ambos por el efecto progresivo del núcleo de significación boda/muerte. Cada estrofa señala un episodio del camino a la boda de ella y la muerte progresiva de él:

Cuando a ti te estén poniendo
la corona y los azahares,

¹³ La ausencia de la amada vinculada al paso lento del tiempo es un tema frecuente en los cancioneros (*Vé-lázquez de Ávila, Espejo, Cancionero general II*) y en la poesía tradicional actual. Véase YVETTE JIMÉNEZ DE BÁEZ, *Lírica cortesana y lírica popular actual*, El Colegio de México, México, 1969, pp. 60-61; notas 57-58.

a mí me estarán poniendo
cuatro cirios funerales.

(II-2865, *El apasionado II*, Distrito Federal)

Cuando todas tus hermanas
estén poniéndote el velo,
oirás las tristes campanas
dando clamores al cielo.

(II-2866, *El apasionado II*, s/l)

La serie indica que los enunciados responden a breves núcleos de significación relacionados por el desarrollo temporal. Se mantiene además una misma estructura que se repite en cada copla, con leves variantes: *Cuando a ti... a mí...* Como una suerte de punto culminante, previo al desenlace, la estrofa 2876 recuerda la promesa rota de la amada quien le había dado palabra de casamiento:

Entre las copas de vino,
sentirás remordimiento,
recordando que me diste
palabra de casamiento.

(II-2876, *El apasionado II*, s/l)

Es un claro ejemplo de una serie de estrofas colocadas y elaboradas de tal manera que adquieren función narrativa. También se elude la tragedia con la intención de controlar el momento de la realización amorosa, en la última estrofa:

Y cuando estés en tu cama,
dentro de tu pabellón,
me rezarás un rosario
dentro de tu corazón.

(II-2878, *El apasionado II*, s/l)

Un esquema de composición parecido, sin embargo, nos lleva a una seguidilla de cuatro versos en la cual se integran las dos tendencias (cuando se usan cursivas siempre son mías):

Dices que no la quieres,
ni vas a verla,
pero la veredita
no cría yerba.

(II-3124, estrofa suelta, Yucatán)

Las huellas delatan al enamorado.¹⁴

¹⁴ En el tercer tomo predominará la tendencia a este juego de oposiciones temporales, a veces de carácter metafórico, que también oponen los tiempos pasado (ayer) y presente (hoy): "Ya no soy lo que antes era, / ni lo que solía ser:/ soy un cuadro de tristeza/ arrimado a la pared" (III-6984, estrofa suelta, Tabasco), tradicional en

La preeminencia del tono reflexivo en las coplas del amor desdichado presenta otras variantes. Es frecuente que la copla se divida en dos versos iniciales que manifiestan un principio general, a los cuales sigue la particularización del sentimiento. La siguiente copla parte de una imagen metafórica que caracteriza al *tú*, a la amada (lo general) y da paso a la expresión del sentimiento del sujeto poético (*yo*):

Eres un granito de oro
prendido en aquella cima;
¿cómo pides que te olvide,
si a mi corazón lastimas?

(II-2834, *La Zandunga*, Oaxaca)

Sin embargo, es más frecuente que la generalización inicial sea de carácter sentencioso, reflexivo, y que de ella derive, como en la copla anterior, la particularización del sentimiento:

Estar ausente es morir
para quien sabe querer;
mejor no deseo vivir
si ya nunca te he de ver.

(II-3067, estrofa suelta, glosada en décimas, Veracruz)

Otra modalidad de esta organización acentúa aun más lo reflexivo: los dos primeros versos generalizan; en los dos siguientes se particulariza y de ahí se infiere otra generalización que se particulariza nuevamente en la primera persona del sujeto poético:

Todos los pájaros cantan
cuando cae un aguacero:
a mí me arde la garganta,
que casi cantar no puedo;
hay dolores que se aguantan,
pero **yo** de éste me muero.

(II-3461, *El pájaro cú*, Veracruz)

El procedimiento se repite con variantes. En las coplas II-3670a a la II-3672, la primera y las dos últimas siguen el esquema generalización, particularización, y la segunda amplía (generalización, particularización, reflexión):

Debajo de un limón verde
corre el agua y no se enfría.
Yo le dí mi corazón

muchos países de habla hispana. O también la conocida copla que suele cantarse con *La Llorona*, cuyo origen data del siglo XVI: "Aprendan, flores, de mí, /lo que va de ayer a hoy:/ ayer maravilla fui/ y ahora ni sombra soy" (III-6982, estrofa suelta, Oaxaca, Chihuahua, Zacatecas). Véase YVETTE JIMÉNEZ DE BÁEZ, *Lírica cortesana y lírica popular*, El Colegio de México, México, 1999, nota 11, pp. 77-78.

a quien no lo merecía,
 por eso no es bueno fiarse
 de los hombres de hoy en día.
 (II-3670*b*, estrofa suelta,
 Distrito Federal)

El paso de la generalización inicial a la particularización se especifica a veces con carácter analógico: “El capire se secó, / teniendo el agua en el pie; / así se seca mi amor / [...]” (II-3125*c*, *El capire*, s/l).¹⁵

La tendencia a la prosa se manifiesta más claramente en muchas de las coplas, explicativas o reflexivas, con una enunciación directa, lineal. En esta modalidad la función poética disminuye y se cae a veces en el prosaísmo:

No me voy arrepentido
 porque sé que tengo honor,
 voy a ver si encuentro olvido
 o me muero de dolor.
 (II-3455, *Virgencita de Zapopan*, s/l)

En estos casos puede haber una incidencia mayor de componentes narrativos:

Una indita en su chinampa
andaba cortando flores,
 y el indio que las *regaba*
 gozaba de sus amores.
 (II-4843*a*, *La indita*, Michoacán, Zacatecas,
 Tlaxcala, Oaxaca; estrofa suelta, s/l)

El humor suele asomarse en estas “coplas narrativas sobre el amor”,¹⁶ como ocurre en el aire pícaro del verso 4 de la copla:

La sirena de la mar
 y es una joven muy bella;
 cuando se sale a pasear,
 que hasta parece doncella,
 por las orillas del mar:
 ¡quién platicara con ella!
 (II-4857, *La Petenera*, Veracruz)

que también se convertirá en la narración celestinesca de la niña que sale a la medianoche:

¹⁵ En este caso los dos primeros versos no constituyen una generalización, pero la idea de una acción ya cumplida funciona de manera similar (“ya el capire se secó...”).

¹⁶ Hay una sección al final del tomo II que tiene que ver con el tema del humor, “Coplas humorísticas sobre el amor”, pp. 337-452.

Ya salió la niña puta,
la que tenían por doncella;
al punto de la media noche
salía a contar las estrellas;
su madre ya lo sabía,
alcahueta que era ella.

(II-5676, estrofa suelta, Oaxaca)

Hay también humor en la estructura de dos cuartetas cuyo enlace es de final inesperado (“nos tiramos a chi- // -nita, por tu amor”), o en la copla tradicional que cambia el final de sus versos con terminaciones esdrújulas: “Cuando yo te enamorétique/ ¡quién a mí me lo dijérica [...]” (II-4965, *El tagarno*, s/l). La prosificación de la escritura y la frecuencia de las ampliaciones colocan a la copla en la frontera límite con la octava (II-5664, *La Marieta*, s/l) y con la décima, estrofa que facilita la tendencia a la explicación.¹⁷

• TEMAS, MOTIVOS Y OTROS RASGOS ESTILÍSTICOS •

En el tomo I hay más rasgos de componentes poéticos (temas, motivos, aspectos estilísticos) que en el segundo tomo. En ellos se detiene la palabra para cantar, contar la experiencia amorosa. El deslizamiento hacia la prosa encuentra en la descripción un canal expresivo que conjuga también lo lírico, pero se detiene en el repaso del objeto amoroso.

En *Coplas del amor feliz*, las descriptivas se agrupan en campos semánticos referidos al cuerpo y al rostro de la amada, y se manifiestan muchas veces en un lenguaje metaforizado:

Tus labios son un rubí
partido de gala en dos,
arrancados para ti
de la corona de Dios.

(I-214, estrofa suelta, Sonora, Yucatán)

Unido a este tono enaltecedor, se alude a la literatura como al medio idóneo para describir a la mujer:

Viendo a tu ideal figura,
se alegra mi corazón;
quisiera, linda criatura,
describir tu perfección
mediante literatura.

(I-23, estrofa suelta, San Luis Potosí)

Se entretrejen entonces el deseo de explicación y de descripción y la necesidad expresiva:

¹⁷ Compárese la estrofa breve II-3451 (*La cigarra*, Distrito Federal) y la décima II-3482 (*Tristes lamentos de un huermanito*, s/l) del mismo tema.

No alcanza la ciencia mía
para explicar lo que siento;
si Dios me diera talento,
y en poema te escribiría
tu hermosura en un momento.

(I-24, *Chiquita como capullo*, s/l)

Es evidente la tendencia a asociar la necesidad de enaltecer (de dignificar, diría), con motivos que se asocian al conocimiento (ciencia, talento) y a las formas altas de la cultura (la literatura, el poema). El afán descriptivo, enaltecedor, recurre también a otros lenguajes como la pintura:

Un pintor pintó una rosa
con una flor de alegría,
pero no hay pintor que pinte
los ojos de mi María.

(I-2058, *Cielo azul, cielo nublado*, s/l)¹⁸

que en el tomo II registro como el elemento comparativo para establecer la analogía con los amores de uno de los amantes.¹⁹ Y lo descriptivo se tematiza en el modelo genérico menor del Retrato: “En un marco retratada / anteanoche te tenía” (I-1951, *El Siquisirí*, Oaxaca); [...] “yo te quisiera tener / y en mi vida retratada” (I-481, *La Cecilia*, Hidalgo); [...] “te voy mirando, / retratada en las huellas / que voy dejando” (I-479, *A cada paso que doy*, Sonora). Variantes del retrato son la imagen grabada sobre todo en los ojos (I-480, *Cielito lindo*, Veracruz) o en el pensamiento (I-477, estrofa suelta, s/l; I-478, *El tirador*, Jalisco) y la representación ([...] “por donde quiera que ando / te me andas representando”, I-476, *El pelado*, San Luis Potosí). Pero también el retrato puede lograrse con rasgos subjetivos:

Tienes ojos de celosa,
boca de compadecida,
tienes cuerpito de rosa,
señales de preferida:
¡Dios te guarde tan hermosa,
para mí, toda la vida!

(I-125, *La leva*, San Luis Potosí)

La literatura, la pintura, el retrato, la representación, buscan fijar la memoria de la amada atemporalizándola, y por encima de los cambios espaciales: abajo, en las huellas del amante (copla I-479, citada antes), y en lo más alto:

[...]
Y si deviso pa arriba,

¹⁸ Véase también la copla II-2057.

¹⁹ “Un pintor, pintando flores, / pintó un hermoso clavel, / y no le puso colores, / porque era falso el papel: / así serán tus amores / después de tanto querer” (II-4247, estrofa suelta, Oaxaca).

te veo en el cielo:
entre tantas estrellas
yo te prefiero.

(I-479, *A cada paso que doy*, Sonora)

Propio del dinamismo de una cosmovisión renacentista, el Amor en la poesía tradicional se manifiesta como combate o batalla de amor. También es frecuente la concepción del enamorado como prisionero de amor que es uno de los motivos principales que reaparece en los tomos II y III del *Cancionero*; como cazador, de trazos medievales, o como caballero fiel al código del deber a su dama, de donde se deriva también el sentido del servicio de amor que es propio, a su vez, del amor cortés,²⁰ el cual reconoce a la amada como su señora. Junto con estos núcleos culturales que aglutinan modelos de organización social en diversos estratos, aparecen motivos recurrentes como el de *la medicina de amor* que el amante procura (muchas veces a un “pajari-to concurrión” de la estirpe amplia de pájaros mensajeros de la poesía tradicional, o a la propia amada), para curar las heridas de amor.

Otro aspecto temático es el *amor a pesar de todo*:

¡Aunque las piedras den gritos
y el sol deje de correr
y el agua del mar se acabe,
no dejaré tu querer,
que tu querer es mi vida,
y no quiero otra mujer.

(I-1813, estrofa suelta, s/l)

La fuerza lírico-expresiva de la cuarteta opone la afirmación del amor del amante a una serie de imposibles que oponen los elementos de la naturaleza. Los tres primeros versos, en paralelo con variantes, constituyen el fragmento inicial adversativo que se subordina a la firmeza del amor del enamorado en el fragmento final. Suele encabezar el primer verso, como en este caso, la conjunción adversativa *aunque*, la cual deslinda los tres primeros versos de los tres siguientes que comienzan “no dejaré tu querer”. Sigue un añadido de dos versos que tienen carácter explicativo. La estructura lógica, el carácter explicativo y la ampliación favorecen la tendencia a la prosa. Una variante de esta estructura comienza con “dicen que” (el rumor, los otros como colectivo), frase que se amplía al segundo verso (f1), a los cuales se opone la afirmación de los dos últimos versos (f2), una vez más con el tema del “amor a pesar de todo”. Se mantiene la división en el centro de la estrofa:

Dicen que me han de quitar
las veredas por donde ando;
las veredas quitarán,
pero la querencia, ¡cuándo!

(I-1873a, *María, María I*, Jalisco; *El caballo Lucero*, s/l;
Pancha, s/l; *Lucero de la mañana I*, Jalisco; *Vengo a que me
desengañes*, Nuevo León; estrofa suelta, Oaxaca, Tabasco)

²⁰ Se habla también de ser el dueño o la dueña del amante.

La cuarteta tiene dos desarrollos diversos. Uno tiende a una mayor prosificación con una ampliación a 6 versos, mediante el inciso del verso 4, y el límite que supone el totalmente otro Dios. El otro continúa con el tema, pero se adapta a *La Llorona*; en este caso desaparece la conjunción adversativa y queda:

¡Ay de mí!, Llorona (Llorona),
Llorona, te estoy amando;
me han de quitar la querencia (Llorona)
pero de olvidarte, ¡cuándo!
(I-1874, *La Llorona*, Distrito Federal)

Una tercera variación, más hacia los imposibles que el amor supera, atenta contra la memoria de la amante en el amado: “Dicen que me han de quitar / a tu amor del pensamiento:” y volatiliza los imposibles: “sólo que escriban en agua / o dibujen en el viento” (I-1876a, *Vengo a que me desengañes*, Nuevo León; *María, María*, s/l). La cuarteta tiene también su ampliación de dos versos, pero al comienzo de la estrofa, de manera análoga a las cuartetas que comienzan con una generalización:

Tengo una manzana de oro,
madúramela en el viento,
Dicen que me han de quitar
de tu amor mi pensamiento:
[...]
(I-1876c, *La azucena*, Tamaulipas)

Con el tema de *no te olvido, no me olvides* hay múltiples estrofas y modalidades. Una vez más oscila entre el lirismo con el cual la función poética autonomiza la cuarteta expresiva, paralelística:

¡Cuántas vueltas dará río
para llegar a la mar!
¡Cuántas vueltas daré yo
para poderte olvidar!
(I-397, *La sanmarqueña*, Distrito Federal)

y la tendencia a la declaración explicativa, como esta sexteta que sólo reconoce la muerte como el límite del no me olvides:

Ya sabes que te he querido,
te he querido y te quedré;
nunca me echés en olvido,
hasta que no veas que esté
con cuatro velas tendido
y mis dolientes al pie.
(I-959, *El caballito, El apasionado I*,
Veracruz)

La ausencia y el olvido se conjuntan. El enamorado ausente se afirma en la sorpresiva presencia ante la amada que cancela el decir del “ellos”. Una vez más el Amor frente al rumor y la tendencia a la explicación, y por tanto a la prosa, aunque las expresiones líricas se entrevengan con la dinámica explicativa:

Decían que había muerto yo
 porque de aquí estaba ausente;
 ya el muerto resucitó;
 aquí lo tienes presente;
 ¡Gracias a Dios que volvió
 cariñoso como siempre!

(I-561, *El Siquisirí*, Veracruz)

Ha sido inevitable incidir en el tema de la ampliación y su consecuente efecto en la tendencia a la explicación, y por ende a la prosa. Considero que uno de los haberes de la ordenación de las coplas en el *Cancionero folklórico de México* es que se han colocado frecuentemente las estrofas en una suerte de secuencia formal-temática que muestra las ampliaciones y variaciones de tal manera que se evidencian los límites de cuándo una estrofa se aleja de la básica y ya constituye una unidad aparte, pero relacionada. También se muestra el deslizamiento entre lírica y prosa y el juego estilístico de variantes. Debo indicar, sin embargo, que se parte de la hipótesis de que la cuarteta es la estrofa básica siempre. Con grabaciones de unidades mayores, donde la copla no se recogiera aislada (por ejemplo, es más seguro observar algunos rasgos aun dentro de una misma canción), y con fuentes de improvisación, cuadernos, etc., tendríamos que admitir como posibilidad que una estrofa, elaborada dentro de la norma tradicional, pudiera ser de entrada una sexteta y que posteriormente se redujera a una cuarteta y la tradición avalara ambas. Esto es sobre todo posible en México, donde es notable la tendencia al alargamiento. No es así, tanto, en otros países de habla hispana, donde el cambio más significativo se da en las variantes de otro tipo. Antes de cerrar este apartado, destacaré algunos ejemplos.

Partiré de dos cuartetas: una, básicamente lírica, que plasma el efecto imperativo del amante movido por el deseo del encuentro con la amada:

Córrele, caballo prieto,
 sácame de este arenal,
 que voy a ver a Juanita
 al otro lado del mar.

(I-2170, *La Juanita II*, San Luis Potosí;
Arriba, caballo bayo, s/l)

La otra, una cuarteta lírica que tiene una intención explicativa, si bien el sujeto lírico se evade:

Tu madre tiene la culpa (Llorona)
 por dejar la puerta abierta,
 el viento por empujarla (Llorona),
 y tú por quedarte quieta.

(I-1760, *La llorona I*, Distrito Federal)

246 la copla entre géneros

Veamos, sin embargo, las transformaciones que se dan entre varias cuartetitas recogidas de diversas canciones, que tienen un núcleo común entre sí:

Si porque me ves chiquito
piensas que no sé de amores,
yo soy como el huizachito:
creciendo y echando flores.

(I-2521a, *Chaparrita de los naranjos*, Tamaulipas;
Uy, tara, la, la, Michoacán; estrofa suelta, Sonora,
Puebla, Distrito Federal)

La comparación establece un símil que en la ampliación se expande y metaforiza:

[...]
yo soy como el bejuquito:
creciendo y echando flor,
que hasta me hago cordoncito,
para alcanzarla mejor.

(I-2521b, *El bejuquito*, San Luis Potosí)

Otra cuartetita inicia con dos versos tradicionales independientes y mantiene el núcleo principal como final de la estrofa:

Del cielo cayó un pañuelo
salpicado de colores;
no porque me vean chiquito
dirán que no sé de amores.

(I-2522, *La Sanmarqueña*, Oaxaca)

En la última estrofa la pobreza es lo que lo hace vulnerable e inmediatamente la comparación es con el indígena considerado menor en la escala social. Sin embargo, el sujeto lírico se afirma como enamorado:

Como me ven pobrecito,
dirán que no sé de amores;
me tiran como un indito,
pero tengo los mejores.

(I-2522 bis, *El fandanguito*, Hidalgo)

Este ejemplo ha perdido la metaforización y la relación de símil con elementos de la naturaleza, y se ha prosificado. En otro ejemplo, la cuartetita:

Ya me voy a despedir,
palo de la hoja morada;

muéstrame todo tu amor,
si no, no me muestres nada.

(II-3912, *Ya te he dicho que no vayas*, Oaxaca;
estrofa suelta, Guerrero)

elimina el primer verso, coloca una frase adjetiva como segundo verso, y amplía dos al final que son de carácter explicativo. En un tercer ejemplo se incluye un verso inicial metafórico y la ampliación final de dos versos se cierra con una ironía: “[...] si no, no me muestres nada; / pero sí vive divertida: / que un bien con un mal se paga” (II-3912c, estrofa suelta, copla de lotería para “El águila”, Oaxaca). Ambos tienden a prosificarse. A veces es un estribillo que deviene cuarteta normal (I-1337, I-1338).

En cambio, la sexteta:

A los ángeles del cielo
les voy a mandar pedir
una pluma de sus alas
para poderte escribir
una, dos, o tres palabras,
que no te puedo decir.

(I-492d, *Alza los ojos*, Michoacán; *La azucena*,
Tamaulipas; *La malagueña II*, Hidalgo; *El triunfo*,
Veracruz; estrofa suelta, Oaxaca)

ya es de suyo una explicación secuencial que se amplía a ocho versos en la siguiente estrofa, con una en el sexto verso: “[...] donde te pueda decir, / chaparrita de mi vida, / cuánto me has hecho sufrir (I-492e, *La tercera carta*, *A los ángeles del cielo*, s/l).

Observar la seguidilla ameritaría un apartado. La seguidilla tiene un ritmo privilegiado por el juego de verso largo, verso corto; se manifiesta como estrofa breve de cuatro versos:

Dicen que no hay más gloria
que la del cielo:
tú para mí eres gloria,
porque te quiero.

(I-267a, *Cielito lindo* [*El butaquito*], Veracruz)

o como estrofa de siete versos, en la cual el amante especifica su querer en la ampliación de tres versos. El enlace se logra con un encadenado que repite el final del verso 4: “te quiero tanto, / que si tú fueras gloria (cielito lindo), / yo fuera santo” (I-267b, *Cielito lindo*, Veracruz, Hidalgo; *El ausente IV*, Distrito Federal), a manera de un esquema lógico.

Dejaré para apuntar más adelante, y desarrollar en un futuro próximo, la relación de las estrofas rítmicas y de los paralelismos con lo que llamo el “deslizamiento de la lírica hacia la épica o narrativa”. Presentaré, sin embargo, la cuarteta:

Si porque te quiero, quieres (Llorona)
quieres que te quiera más,

te quiero más que a mi vida (Llorona):

¿qué más quieres?, ¿quieres más?

(I-351, *La llorona*, Oaxaca; *Que comienzo, que comienzo*, Oaxaca; *La Sanmarqueña*, Distrito Federal; estrofa suelta, Morelos)

Las repeticiones internas al verso y de uno a otro verso, del mismo verbo (1 y 2) crean un ritmo particular, que semeja un juego de palabras. La estrofa se canta en diferentes canciones, con diversas variantes, y tiene carácter explicativo. Como estrofa suelta duplica los versos y “desglosa” en la nueva estrofa los componentes de su amor, uno por uno. Al hacerlo, la explicación casi toca también los límites estróficos (es ya una octava), y se inclina hacia la prosa:

Si porque te quiero tanto,
quieres que te quiera más,
tres cosas haré contigo
que tú conmigo no harás:
quererte como te quiero,
amarte como verás,
serte fiel hasta la muerte,
pero rogarte, jamás.

(I-352, estrofa suelta, Sonora)

• EL DIÁLOGO •

He señalado antes que en las coplas del primer tomo del *Cancionero* predominan formas de diálogo que están subordinadas al sujeto del enunciado y aparece cierto grado de narratividad. La subordinación atenúa el carácter directo del diálogo (lo introduce, lo refiere), pero no lo elimina, lo cual favorece que pueda mantenerse también una relación expresiva, lírica. El diálogo directo se inscribe en el enunciado de la voz del sujeto; anima la función fática y patentiza las voces dialogantes. En este caso el diálogo aparece como una cita del sujeto. Una modalidad de esta tendencia es el diálogo implícito, indirecto. El *yo* habla a un *tú* –imprescindible para que sea posible el diálogo– y lo presupone, aunque puede o no estar explícito. En la Lírica puede aparecer como reflexión interior en la cual el sujeto se desdobla y adquiere rasgos dialogantes. Como diálogo relacionado a un discurso lírico, las respuestas pueden quedar abiertas.

En el tomo II, que reúne las coplas del desamor, el sujeto pregunta, reflexiona y entra en diálogo, ya que es en la intersubjetividad dialogante donde se puede esclarecer y explicar mejor el sentido. Predomina el diálogo directo sin subordinarse al enunciado del sujeto, lo cual conlleva un elemento de teatralidad. No obstante, puede mantener, aunque atenuado, un componente lírico. Si bien el diálogo presupone la presencia de dos sujetos, uno de ellos, como vimos antes, puede quedar latente, estar distanciado o ser un ente de ficción, derivado de la voluntad del narrador de que su enunciado vaya dirigido a otro (receptor virtual) que es capaz de descodificarlo.

Estoy de acuerdo con Bobes²¹ en que el diálogo responde a un proceso “interactivo” y tiene unas formas retóricas propias: el lenguaje directo, la alternancia del *yo* y el *tú* (con sus variantes “de uso”, *me*, *mi*, *conmigo*...). Es un discurso segmentado, realizado por turnos, que se inicia con una situación dada y se somete a unas normas conversacionales en su proceso. Todo, además, se orienta a una finalidad conjunta. A diferencia de la conversación que suele ser más abierta y dispersa, el diálogo tiene un orden hacia el cual se dirige y al cual representa.

De lo dicho antes se deriva fácilmente la importancia de que el lector descodifique e interprete la lectura. Lector llamado a ser un receptor activo, el sujeto emisor no ejerce el predominio de su voz. Más bien se desplaza y da lugar a que interactúen las diversas voces. El lector (u oidor) deberá descodificar, integrar e interpretar, los diversos discursos que dialogan entre sí. El carácter lírico o reflexivo habrá que marcarlo en términos de los enunciados de las voces que interactúan, con lo cual nos acercamos a la noción de polifonía en Bajtín.²² La búsqueda del sentido a que se orienta el texto (la copla, en este caso) presupone la captación de un punto de vista, de una visión del mundo. Pienso que el paso de la visión de un solo sujeto de enunciado, a la de dos o más sujetos, no elimina rasgos de lirismo que pueden o no estar insertos en los enunciados particulares. La composición, de carácter polifónico, asume los dos niveles y evidencia una mentalidad y una sensibilidad de grupo o de época que no elimina los efectos “líricos” de los sujetos involucrados. Antes bien, los asume para manifestar el hecho social sin neutralizarlo.²³ Observemos algunos ejemplos de cerca.

No obstante las dos tendencias dominantes en ambos tomos del *Cancionero*, percibimos semejanzas por encima de las diferencias que obligan a matizar, cuando menos, algunos juicios. Como lo he apuntado ya, el lirismo no está ausente del todo en el diálogo directo o en la reflexión que convoca a la narración.

Con el tema tradicional de las coplas en México, *amor a pesar de los imposibles*, aparece la sexteta:

Y en la cumbre de un ocú
cantaba una primavera,
 y le *respondió* el pijul
 diciendo de esta manera:
 “Joven, queriéndome tú,
aunque tu mamá no quiera”.

(I-1896, *El balajú*, Veracruz. Las cursivas son mías)

El diálogo se ha adaptado a una voluntad narrativa del sujeto de enunciación que propicia el componente lírico. Se nos marca un lugar (alto, superior) y se nos resume la situación de diálogo: canto que transcurre y recibe respuesta. Ésta se inserta como una cita directa que también se elabora conforme suele hacerse en la tradición con el tema propuesto (se afirma una

²¹ MARÍA DEL CARMEN BOBES NAVES, *El diálogo. Estudio pragmático, lingüístico y literario*, Gredos, Madrid, 1992, pp. 69-77.

²² Véase MIJÁIL M. BAJTÍN, *Problemas de la poética de Dostoievski*, trad. de Tatiana Bubnova, Fondo de Cultura Económica, México, 1986, pp. 15-70.

²³ Si estudiáramos la obra desde una perspectiva amplia, derivaríamos también su carácter dialógico (principalmente en la interrelación de sus enunciados y voces) y, no menos importante, en su relación dialógica con otros textos. En esta ocasión no me propongo estudiar este último aspecto, es decir, la intertextualidad, que sería interesante mostrar, por ejemplo, en los viajes e intercambios de coplas, canciones, fórmulas de estilo, etc.

condición en el quinto verso que garantiza la superación del elemento imposible que amenaza la unión de los amantes. El verso que sigue siempre va precedido de la conjunción *aunque*. El opositor u opositores (él, ellos: el otro que no es el *yo-tú*), deviene *vencido*.²⁴ La evocación del diálogo como cita directa abarca otros temas y puede sentirse en el límite de neutralización de la afectividad, como en la copla jactanciosa del don Juan: “[...] son tantas las que he tenido, / que hasta ya perdí la cuenta” (I-2557, *El cupido*, Oaxaca; *La morena*, Distrito Federal), recogida en dos canciones diversas.

También con una voz-testigo que reproduce lo que el enamorado enuncia (esta vez las campanas) para afirmar y legitimar la fidelidad de su amor, el sujeto apela al testimonio de toda la comunidad:

Las campanas claro dicen (Llorona),
las esquilas van cantando:
“Si mueres, muero contigo (Llorona),
si vives, te sigo amando”.

cuarteta que amplía a sexteta para legitimar la veracidad de su afirmación:

es cierto lo que te digo (¡ay, Llorona!):
puedes publicarlo en bando.
(I-1816b, *La Llorona*, Oaxaca)²⁵

Es evidente que la copla muestra una voz lírica incuestionable en un contexto de diálogo, como pasa con otras de “La Llorona”, aunque el diálogo pase por un sujeto de enunciación diferido (las campanas).

Otros ejemplos muestran la productividad de esta actitud del sujeto de la enunciación que busca narrar y reproducir una situación de diálogo. La presencia de animales, con multitud de variantes, es amplia. El enamorado proyecta en ellos la intensidad del deseo amoroso que busca expresar. Hay algo de humor en la ubicación del espacio y en la condición sentimental del portavoz:

En el centro de la mar
suspiraba una ballena
y en el suspiro decía:
“Dame un abrazo, trigueña”.
(I-1470, *Las olas de la laguna*, s/l; estrofa suelta, Jalisco)

La naturaleza suele ser, además, como hemos visto, proveedora de otros portavoces: por ejemplo: “Una naranja madura / le dijo a la verde, verde: [...]” (I-1383, estrofa suelta, Oaxaca). El diálogo de los enamorados suele estar inserto también en un contexto de apariencia y disimulo que protege a la pareja de los opositores, los cuales suelen ser el padre, la madre u otros familiares. La canción de *La indita* es una buena muestra de esta situación, en muchas de sus estrofas. En ellas se alude a la situación de diálogo, pero no se precisa:

²⁴ Véanse también las coplas I-1212 (*La bamba*, s/l) y I-1213 (estrofa suelta, Puebla).

²⁵ Véase también la copla I-1816a (*La Llorona I*, Oaxaca, Distrito Federal).

Indita, ¿qué haremos hora?,
nos hallaron platicando;
diremos que te debía
y que me estabas cobrando.

(I-1758*b*, estrofa suelta, s/l; *La indita I*, Michoacán)

Cuando el diálogo implica una orden, la respuesta verbal puede sustituirse por la acción. En *Las mañanitas*, por ejemplo, el diálogo se distribuye eficazmente en dos cuartetas:

¿Si el sereno de la esquina
me quisiera hacer favor
de apagar su linternita
mientras que pasa mi amor?

Ahora sí, señor sereno,
le agradezco su favor;
[encienda] su linternita,
que ya ha pasado mi amor.

(I-2213, estrofa suelta, s/l; *Las mañanitas I*, Jalisco;
Las mañanitas III, Guanajuato; y I-2214, *Las mañanitas I*,
Distrito Federal; estrofa suelta, s/l)

Conviene destacar una copla plenamente lírica, la cual, a su vez, constituye un diálogo directo pleno, cara a cara, con unidad de tema y de objetivo, que explicita la alternancia del *yo-tú* en un discurso segmentado, por turnos, tal cual lo registra Bobes como característico del diálogo.²⁶ La cuarteta, en su sencillez, dialoga verso a verso y entre versos. El tiempo presente y el diálogo directo con su dinamismo, bien podrían ser parte de una escena teatral:

—¿Estamos solitos? —Sí.
—¿Y nadie nos oye? —No.
—¿Quién es tu cielito? —Tú.
—¿Quién es mi negrita? —Yo.

(I-1749, estrofa suelta, s/l)²⁷

El diálogo distribuido en dos estrofas es frecuente. Cierro los ejemplos del tomo I con estas dos que conjugan el elemento narrativo con la expresión lírica. Se inician con una petición simbólica del enamorado, a la cual ella responde de manera afirmativa y develando la intención implícita:

²⁶ BOBES NAVES, *op. cit.*, pp. 69-77.

²⁷ Otro ejemplo análogo, menos compacto en su sencillez, tiene una primera cuarteta dialogada que abre una pregunta que se responde en la segunda: “—Paloma, ¿de dónde vienes?/ —Vengo de San Juan del Río. / —Cobijame con tus alas, / porque me muero de frío.” // “—Te abrigaré con mis alas, / pobre pichoncito mío, / mas vámonos luego, luego, / para mi San Juan del Río (I-1441*b*, *Bonito San Juan del Río*, Durango; estrofa suelta, s/l).

Señorita de mi vida,
un favor le pediré:
regáleme un vaso de agua,
que ya me muero de sed.

No tengo vaso ni copa,
ni en qué darle el agua a usted;
no tengo más que mi boca:
si quiere, se la daré.

(I-1750, *Vasito de agua de coco*, s/l)

El tomo II reúne las coplas del desamor y tiende a dialogizar el enunciado en voluntad reflexiva, la cual supone un desdoblamiento del sujeto. El sentido se busca más allá de la naturaleza y del espacio con los que suele identificarse el emisor en esta poesía. También se coloca más allá de la voluntad amorosa del sujeto particular que se dirige al *tú*, a la amada:

¿Qué culpa tiene el huizache
de haber nacido en el campo?
¿Qué culpa tiene mi amor
de haberte querido tanto?

(II-3238, *El huizache*, Distrito Federal; *Pajarillo*,
pajarillo, Jalisco; estrofa suelta, Morelos)

Recogida en dos canciones diversas, la copla pasa de una pregunta generalizadora a una pregunta que asemeja este sentimiento general con la situación particular del enamorado. Naturalmente, surge otro rasgo que se refuerza en este tipo de composiciones: el carácter sentencioso, generalizador, que conforma el saber tradicional y orienta la reflexión particular. Las preguntas dirigidas a la mujer amada se han gestado en la reflexión interior del *yo* consigo mismo y luego se dirigen al *tú*:

Cada vez que cae la tarde (Llorona)
me pongo a pensar y digo:
¿de qué me sirve la cama (¡ay, Llorona!)
si tú no duermes conmigo?

(II-3208, *La Llorona*, Oaxaca; *La Sanmarqueña*,
Distrito Federal; *La Zandunga*, Oaxaca)

La reflexión, que tiende a la prosa, no contradice el evidente lirismo de la estrofa que viaja entre diversas canciones.

Como en el primer tomo, hay mediadores entre los amantes que surgen de la naturaleza (pájaros) y hablan con el enamorado, lo cual provoca su acción:

Un pájaro me contó
que otro amante te pretende;
si hay otro mejor que yo,

de tu corazón depende
 el que me digas que no:
 la gente hablando se entiende
 (II-3140b, *El balajú*, Veracruz)

Otras veces el sujeto del enunciado narra un diálogo que ha oído en boca de seres animados, ficcionales:

Estando yo recostado
 en lo fresco de la arena,
 oí la voz de un pescado,
 que le dijo a la sirena:
 “¡Qué trabajos he pasado
 por amar a una morena!”
 (II-3527, *La petenera*, Distrito Federal, Guerrero, Veracruz,
 San Luis Potosí, Hidalgo; *El Balajú*, Veracruz; *Me puse en
 un espiadero*, Veracruz; estrofa suelta, Veracruz)

O bien es testigo de las quejas de amor que el animal dirige a su amada sin que conozcamos la respuesta:

Al pie de una serranía
 triste se quejaba un león,
 y en el quejido decía:
 “Yo nunca he sido llorón,
 pero por ti lloraría
 lágrimas del corazón”.
 (II-2803, *La huastequita*, San Luis Potosí;
 estrofa suelta, s/l)

Hay sin duda una empatía manifiesta entre el mundo animal y el humano que reconocemos en la amplia tradición de la literatura tradicional hispánica, así como está presente en las culturas prehispánicas.

La jactancia es tema frecuente en las coplas y otras composiciones tradicionales como el corrido, las controversias, etc., y muchas veces va asociada a una actitud retadora. Cuando se trata de un versador, el reto suele ser para que entre al diálogo, a la controversia, y va acompañado casi siempre de una fuerte afirmación del propio valer:

Soy versero decidido,
 donde quiera soy notado;
 si usted quiere ser mi amigo,
 conteste cuando yo le hablo,
 que yo en San Juanito vivo,
 amigo, aunque no le cuadre.
 (III-6878, *La azucena*, Tamaulipas)

254 la copla entre géneros

El reto puede ser al rival en la pelea (III-6879*a*, estrofa suelta, Oaxaca; III-6879*b*, *En una hermosa mañana*, s/l), a la mujer:

¡Adentro, mulas del parque,
pezúñas ametaladas!,
¿por qué no relinchan hora,
hijas del siete de espadas?

(II-3827, *El caballo prieto*, Michoacán)²⁸

Como ocurre en el tomo I, algunas coplas tienen una introducción (casi siempre los dos primeros versos) de carácter narrativo, que introduce la cita (en este caso un diálogo) que es, al mismo tiempo, humorística y “sentenciosa”:

Un profesor competente
le preguntó a un escolar:
—¿En qué tiempo está *amar*?
—Amar es tiempo perdido
cuando no es correspondido.

(II-4722, estrofa suelta, Distrito Federal)

Puede ocurrir que la introducción sustituya el tiempo verbal pasado por el presente. El matiz contribuye a la dramatización del diálogo incluido:

Iba yo en una barca
[...]
mi madre me pregunta:
—¿Qué fruta es ésta?
Y yo le digo:
—Son unas calabazas (¡caramba!)
para un amigo.

(II-5176, *Mal haya la cocina*, Nuevo León)

Sobre las penas de amor que llegan a ser habituales, este diálogo del enamorado y las olas, hecho costumbre como el dolor, con lo cual supera la temporalidad, podrá actualizarse cada vez que lo convoquemos, pero persistiendo. No hay duda, una vez más, que el carácter narrativo se acompaña con el lirismo:

Cada vez que tengo penas (Llorona)
voy a la orilla del mar,
a preguntarle a las olas (Llorona)
si han visto a mi amor pasar.
Y las olas me contestan (Llorona):

²⁸ Véanse también las coplas II-3826 (estrofa suelta, San Luis Potosí) y II-3828 (*Las chivarras I*, Zacatecas).

“Por aquí ha pasado ya,
con un ramito de flores (Llorona),
que lo lleva a regalar”.

(II-3590, *La Llorona I*, Oaxaca)

En ciertas situaciones dialógicas se problematiza el sentimiento y se culmina con una sentencia:

Subí al cerro de Diana
a preguntarle a Cupido
[...]
Cupido respondió ansioso:
“No le metas corte al pino,
que el amor que es cauteloso
[...].”

(II-3537b, *El pájaro carpintero*, s/l)

El diálogo suele distribuirse, como hemos visto, en dos estrofas, a cargo del emisor y del interlocutor, respectivamente. Me detengo, a manera de ejemplo, en un diálogo entre enamorados. Pese al tema de amor, las coplas están muy cercanas a la prosa:

—¿Hasta cuándo, presumida,
dejaré de andar penando?
No más me das esperanzas,
pero no me dices cuándo.
—Si es que ya te di esperanzas,
¿pa qué me andas molestando?
No por mucho que madrugues
te amanece más temprano.

(II-3150, *Como el palo blanco*, s/l)

La alusión directa al refrán (“no por mucho madrugar, amanece más temprano”), frecuente en este tipo de coplas, refuerza la tendencia a la prosa y a la generalización reflexiva. No obstante, al mismo tiempo evoca una copla tradicional del son de *La negra*, en la cual el sujeto del enunciado se dirige a la amada con una clara nota de lirismo y un ritmo ágil que juega con la sugerencia de lo omitido y las imágenes:

Negrita de mis pesares,
ojos de papel volando,
a todos diles que sí,
pero no les digas cuándo;
así me dijiste a mí,
por eso vivo penando.

(II-3148, *La negra*, Michoacán, Distrito Federal,
Oaxaca, Jalisco)

En la tradición hispánica que viene de la Edad Media, se da un tipo de diálogo en controversia que pone a competir componentes del saber de época (números, bebidas, rubias y morenas, etc.). Estos diálogos se mantienen también en la tradición de las décimas y las glosas en décimas en México y otros países hispanoamericanos. No suele ser así en las coplas. Sin embargo, en el tercer tomo del *Cancionero* se encuentra el siguiente diálogo sobre dos tipos de bebida, sólo que en boca de dos conocedores:

Del whiskey y el aguardiente
¿cuál es el mejor licor?,
Yo digo que el aguardiente,
porque es emborrachador;
emborracha al presidente,
también al gobernador.

(IV-9161b, *El querreque*, Hidalgo; *El huerfanito*,
San Luis Potosí; *El borracho I*, Veracruz)

Se consignan como variantes el vino y la cerveza.

Pero también es frecuente que el diálogo sea interno en la copla. Sugeridora en su sencillez (que recuerda la lírica popular antigua) es esta estrofa de *La bamba* que mantiene la referencia a los doblones, moneda de oro del siglo XVII equivalente a 20 pesetas aproximadamente:

—Dime, niña bonita,
¿quién te mantiene?
—Veinticinco doblones
que van y vienen.

(II-5019, *La bamba*, Veracruz)

La alternancia de las voces dinamiza la estrofa, como es propio del diálogo, lo cual se acentúa con repeticiones y quiebras rítmicas internas en los versos:

—Pasa, paloma, pasa pa dentro,
que te reciba mi corazón.
—No entro ni paso, ni paso ni entro,
porque me juegas una traición.

(II-3193, *Las fuentes*, Distrito Federal, Jalisco)²⁹

Cuando comenté el tomo I del *Cancionero* en esta sección, destacué la copla I-1749 porque muestra la presencia del diálogo de modo integral, de acuerdo con la definición básica que he tomado como punto de partida. En el tomo II también se encuentra una estructura de composición similar:

—¿Qué es 'e la dicha? —Acabóse.
—¿Qué es 'e el gusto? —Ya se fue.

²⁹ Véase también la copla II-3131 (*Las fuentes*, Distrito Federal, Jalisco).

¿Dónde está el amor? —No sé:
era de vidrio y quebróse.

(II-3312, estrofa suelta glosada en décimas, s/l)

El diálogo se mantiene; también las alternancias. La cuarta pregunta se ha sustituido por el verso “era de vidrio y quebróse”, que es un alargamiento de la respuesta.

• EL CONTRAPUNTO DEL HUMOR •

A ratos se advierten en las coplas zonas fronterizas donde asoma un detalle de humor (como por ejemplo en las referencias a los animales que se humanizan). Sin embargo, la presencia del humor y toda su gama de matizaciones tiene una presencia débil en esta tradición. Es posible que además no se haya sabido llegar a esos textos por la manera cómo se han recopilado los materiales.

Algo de picardía en boca de mujer se da en este diálogo de infidelidad:

—Señora, yo ya me voy,
no vaya a venir su esposo.
—Quítese de aquí, miedoso,
¿qué nos ha de suceder?
San Caralampio es buen santo,
nos ha de favorecer.

(II-4914, *Las barrancas*, Jalisco)

Y también en diálogo de mujeres con aires celestinescos:

“Hazte arco, María Joleana”,
le dice la vieja a su hija.
“¿Qué no me miras, pues, nana,
que estoy como lagartija?”

(II-5675, estrofa suelta, Oaxaca)

Cuando el hombre es el agresor deberá enfrentar la ira de la mujer:

—Dime, niña, ¿por qué tienes
tan airados tus ojuelos?
—Las patadas que me diste
¿acaso fueron buñuelos?
—Te prometo, vida mía,
no volvértelas a dar,
—Sí, sí, sí pero en mi casa
—no se vuelve usted a parar.

(II-5025, *Los papaquis I*, s/l)

• AMPLIACIÓN Y PARALELISMO •

La experiencia del *Cancionero* pronto hizo ver la tendencia a la ampliación de la cuarteta, sobre todo en sexteta –pero no exclusivamente– lo que caracteriza a la tradición mexicana. Se trata de un hecho más rico y complejo que amerita estudiarse, y que me interesa ahora esbozar, pues suele asociarse con el humor y lo festivo. La repetición de una misma estructura de composición con variaciones que permiten establecer gradaciones ascendentes y descendentes, y el paralelismo interno de las coplas y entre coplas, apoyados en el diálogo, posibilita la ampliación de las estrofas hasta elaborar una canción que virtualmente podríamos seguir alargando. El ritmo quebrado verso a verso o entre pares de versos y estrofas, contribuye al efecto de alargamiento. En *Las calabazas*, se presentan dos versos: “–Dame, morena, de lo que comes. / –Calabacita con chicharrones” (II-4968, *Las calabazas II*, s/l). El diálogo se repite varias veces, y cada vez se varía, en gradación ascendente, el verbo del objeto directo del primer verso: *comes, cenas, tragas, chupas*. Del segundo se varía el acompañamiento de las calabacitas: *chicharrones, berenjenas, verdolagas, chalupas*. La repetición paralelística con variantes conforma el diálogo y los cortes rítmicos (tres del primer verso y dos del segundo) semejan un ritmo de juego infantil; el tono es humorístico.

La indita es otro ejemplo de diálogo que se amplía con repeticiones paralelísticas que van variando. Hay picardía y humor en las respuestas de la mujer al reclamo del enamorado:

Indita, ¿no me decías:
 “Ay, señor, cuánto lo quiero?”
 —Sí, señor, se lo decía,
 mientras tenía dinero.
 (II-5021, *La indita I*, Michoacán)

La cuarteta se combina en secuencias diversas:

—Indita, ¿no me decías
 que en el alma me adorabas,
 que a todas horas del día,
 cuando no me veías, llorabas?

—Sí, señor, sí lo decía,
 cuando usted tenía dinero;
 ahora ya no tiene nada:
 ¡ay, señor, ¿pa qué lo quiero?

—Voy a conseguir dinero
 para tenerte contenta.
 —Mientras usted lo consigue
 yo corro por otra cuenta.
 (II-5022b, *La indita I*, Distrito Federal)

El procedimiento se repite en la secuencia II-5022c (*Los papaquis I*, Veracruz). En este caso la manera como ella cierra la cuarteta da pie más textualmente al comienzo de la respues-

ta de él, con lo cual se aproxima a un encadenado: “[...] cuando usted tenía dinero. / —Voy en busca de dinero,”; “ya andaré por otra cuenta. / —Eso de por otra cuenta [...]”.

La presencia plural del diálogo en las estrofas tradicionales contribuye a mostrar, en primer plano y de manera directa, la experiencia: la dramatiza. También se presta para la reflexión y para crear un efecto de intercambio que permite poner cara a cara dos o más enunciados que corresponden a diversos puntos de vista sobre una misma situación, lo cual contribuye a enriquecer el conocimiento sobre el tema, y muestra las contradicciones o los puntos de contacto. Al dialogizarse el texto, la impresión ante el lector o el receptor es activa, dinámica. Cada enunciado espera y puede recibir respuesta del otro, y ambos se relacionan entre sí.

El carácter oral de la transmisión gana en efectividad cuando predomina el diálogo. Una consecuencia evidente de este hecho es que la relación con el público y los lectores se vuelve más participativa y próxima. Por tratarse además de un género predominantemente oral, el diálogo, en conjunción con factores como la repetición, el ritmo, la brevedad misma de la forma, la sencillez y el coloquialismo del lenguaje (aunque hay formas complejas de manejo del lenguaje sustentadas siempre en estrategias de composición que pueden reconocerse como parte de la tradición) siempre promueve el ejercicio de la memoria, tanto en el nivel individual como colectivo, rasgo fundamental para su transmisión y tradicionalidad.

Este primer acercamiento a la relación entre las coplas tradicionales y los géneros clásicos en su componente esencial mínimo (poesía, prosa y diálogo) ha sido significativo. Si bien queda mucho por hacer, la revisión confirma la vigencia relativa de los géneros clásicos como punto de referencia para observar los deslizamientos que llevan de unos a otros, conforme al estado de la tradición o de las tradiciones en que se encuentran insertos los géneros que se estudian. La vigencia de las formas básicas está condicionada por la historia de esa tradición que sustenta el género que se estudia, en el cual intervienen la tradición de las formas, componentes socioculturales e históricos generales de las áreas en que se encuentra el género y particulares de la localidad que se estudia dentro de ese ámbito más amplio. Es el caso de la copla tradicional en México y dentro del ámbito panhispánico.

Estoy consciente de que en la actualidad asistimos a una mayor fluctuación de los géneros. Para poder observar este proceso que se desprende de las formas clásicas que pretende transgredir o transformar, es imprescindible tomar en cuenta su vigencia modelizante efectiva. Es notable la tendencia a los *géneros mixtos*, lo cual va a tono con la concepción dominante de que las formas tradicionales están en crisis y de que están en un claro proceso de cambio. También es cierto, sin embargo, que se conservan con firme arraigo en las comunidades que asumen y continúan la tradición. Es lo mismo que ocurre en la literatura culta, lo cual es también significativo.

Observar el proceso en determinado lugar, como se ha hecho, facilitará el trazado de nuevas zonas culturales relacionadas con el género. Permite percibir las diferencias y, con ello, abre nuevos caminos a los estudios comparativos. Las transformaciones, además, iluminan la relación de los géneros con el modo particular cómo las culturas regionales y nacionales se relacionan con el entorno socio-histórico.

Esto es así en tanto el estudio de las coplas, desde esta perspectiva genérica, muestra actitudes dominantes, puntos de vista, traslapes inesperados de estilo y de contenido que obedecen a la acción del sujeto poético, individual y colectivo, sobre la tradición y la historia.

DE LA COPLA AL CORRIDO: INFLUENCIAS LÍRICAS EN EL CORRIDO MEXICANO TRADICIONAL

MAGDALENA ALTAMIRANO
Central Connecticut State University

El corrido, entendido como canción narrativa compuesta, casi siempre, por una serie de cuartetas octosílabas, con rima propia en los versos pares, es la manifestación mexicana de la balada internacional. Al igual que otros tipos de baladas, el objetivo principal del corrido es dar cuenta de una historia, relatar un suceso, épico o novelesco, usando un conjunto específico de recursos y procedimientos que constituyen la poética del corrido, su “lenguaje”.¹ A diferencia de muchas tradiciones baladísticas, surgidas en la Edad Media, el corrido es una manifestación moderna: los primeros testimonios que nos muestran al corrido como un género plenamente configurado proceden de finales del siglo XIX y principios del XX, aunque es muy probable que naciera mucho antes;² estos testimonios, registrados en hojas volantes y pliegos sueltos, documentan también los estrechos nexos que desde sus comienzos tuvo el corrido con la palabra impresa. A lo largo de más de un siglo de existencia, el corrido ha mostrado su versatilidad al adaptarse a las distintas circunstancias históricas y sociales del país y a los cambios de gustos en la sensibilidad popular, hasta llegar a constituirse en el género poético-narrativo preferido por muchas comunidades mexicanas y méxico-americanas.

Además, el corrido ha sido un género privilegiado en lo que se refiere al interés de los investigadores, pues sobre ninguna otra modalidad de nuestra literatura popular se ha escrito tanto. El interés por su estudio se remonta a la época del nacionalismo revolucionario y ha seguido vigente hasta hoy. Desde el principio, uno de los temas recurrentes en los trabajos sobre el corrido fue el de sus orígenes y, al respecto, se han mencionado tres influencias principales: el romance tradicional, el romance vulgar y la canción lírica moderna.³ Conuerdo con estas

¹ Sobre la ambigüedad del término *corrido*, véase el comentario de AURELIO GONZÁLEZ, “El caballo y la pistola: motivos en el corrido”, *Revista de Literaturas Populares*, 1 (2001), p. 95. Como ha señalado el mismo GONZÁLEZ, hay dos vertientes básicas en la creación de corridos: la vertiente tradicional, “que obedece a una estética colectiva y [...] por lo tanto es factible que se someta a un proceso de recreación durante su transmisión oral”, y la vertiente popular, “que obedece a un lenguaje más prosaico”, que imita a menudo los recursos de la poesía culta y que suele transmitirse en un ámbito espacial y temporal limitado (“¿Cómo vive el corrido mexicano?, ¿quién canta corridos?, ¿quiénes cantaron corridos?”, *Caravelle*, 51 [1988], p. 25); los corridos de estilo popular pueden llegar a tradicionalizarse, sobre todo si contienen temas o recursos que facilitan que la comunidad se apropie de ellos e inicie “el proceso creativo que implica la variante” (“Descriptividad en el corrido tradicional”, *Caravelle*, 76/77 [2001], p. 496). En el presente trabajo me ocuparé de corridos compuestos en un estilo tradicional o cercano a él. Para los términos *tradicional* y *popular*, véase RAMÓN MENÉNDEZ PIDAL, “Poesía popular y poesía tradicional en la literatura española”, *Los romances de América y otros estudios*, Espasa-Calpe, Madrid, 1972, pp. 72-74.

² MERCEDES DÍAZ ROIG, por ejemplo, opina que el nacimiento del corrido “quizá [...] podría atrasarse hasta el siglo XVIII”, “Rosita Álvarez: una cala en un corrido mexicano tradicional”, *Literatura Mexicana*, I (1990), p. 99.

³ Véase, por ejemplo, ARMANDO DUVALIER, “Romance y corrido. II”, *Crisol*, 15 (1937), núm. 87, p. 13; VICENTE T. MENDOZA, *El romance español y el corrido mexicano. Estudio comparativo*, Universidad Nacional Autónoma de

influencias, aunque, frente a lo que afirmaron algunos estudiosos y yo misma en el pasado,⁴ creo que el romance tradicional no fue el influjo más importante en la configuración del género mexicano. En mi opinión, el corrido tomó de la vertiente tradicional del Romancero su narratividad, pero su carácter marcadamente noticioso, así como muchos de sus rasgos temáticos y estilísticos, proceden del Romancero vulgar. Las aportaciones de la lírica, nada desdeñables, son el objetivo de la presente ponencia.

El influjo más evidente de la canción lírica sobre el corrido se da en la forma de este último, tan distinta a la tirada monorrima típica del romance tradicional. Como dijimos, la mayoría de los corridos se compone de una serie de cuartetas octosílabas, con rima propia en los versos pares; se trata del mismo esquema que domina en las coplas populares modernas, en lengua española o portuguesa, y que encontramos a cada paso en los ejemplos registrados en el *Cancionero folklórico de México*. Unas muestras con rima consonante:

En mil novecientos veinte,
señores, tengan presente:
fusilaron en Chihuahua
un general muy valiente.

(*Fusilamiento del general Felipe Ángeles*)⁵

Palomita, pico de oro,
del pechito transparente,
y ámame como te adoro:
yo he de ser tu pretendiente.⁶

(I-1034, *El palomo*, s/l)

Y otras con rima asonante:

Año de mil novecientos,
muy presente tengo yo:
en un barrio de Saltillo
Rosita Alvérez murió.

(COL. ALTAMIRANO, núm. VII.6, *Rosita Alvérez*)

México, México, 1997, p. 217 [1ª ed. 1939]; *Lírica narrativa de México. El corrido*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1964, pp. 14-15, y *El corrido mexicano*, Fondo de Cultura Económica, México, 1984, p. ix [1ª ed. 1954]. En el otro lado de la moneda se situaba CELEDONIO MARTÍNEZ SERRANO, *El corrido mexicano no deriva del romance español*, Centro Cultural Guerrerense, 1963, quien sostuvo que el origen más importante del corrido era la antigua poesía náhuatl; su postura, apoyada en argumentos poco convincentes, no ha tenido éxito entre los estudiosos.

⁴ En *El corrido mexicano actual: confluencia de elementos y posibilidades de apertura*, tesis, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1990, afirmé que el romance tradicional era “el origen más importante y directo del corrido” (p. 53) y que “su influencia fue la que dominó... en la configuración del género” (p. 122). Como explico en el cuerpo del presente trabajo, he cambiado de parecer y ahora creo que el papel principal le corresponde al Romancero vulgar.

⁵ MENDOZA, *El corrido mexicano*, op. cit., núm. 62.

⁶ En las coplas tomadas de MARGIT FRENK (dir.), *Cancionero folklórico de México*, 5 vols., El Colegio de México, México, 1975-1985, en adelante solamente se indica entre paréntesis el tomo (en romanos), el número de copla (arábigos) y la canción a la que pertenece o si es una estrofa suelta, así como el lugar de proveniencia.

Ya parece, ya parece,
ya parece, pero no,
ya parece que te corto,
rosita de Jericó.

(I-1508, *Ya parece, ya parece, s/l*)

La fusión de esquema lírico y contenido narrativo tiene mucho que ver con el surgimiento tardío del género mexicano. Y aquí conviene recordar que, a partir del siglo XVII, la cuarteta octosílaba y la seguidilla, en segundo lugar, se convierten en las estrofas preferidas de la lírica popular hispánica, una lírica que poco a poco había ido cambiando de signo, hasta transformarse en una escuela poética muy distinta al antiguo cancionero folclórico de la Edad Media y el Siglo de Oro.⁷ Todo parece indicar que, al menos en el continente americano, el romance tradicional no va a tener en los siglos venideros la pujanza que había tenido en el pasado y que, de algún modo, seguirá teniendo en la Península Ibérica. Así pues, en el momento en que nace el corrido (¿mediados?, ¿fines del siglo XIX?) la manera más común de crear poesía popular es en cuartetos octosílabos con rima varía en los versos pares.⁸ En la adopción de este esquema para componer canciones narrativas pudo haber jugado un papel importante la tendencia del romancero tradicional a dividir sus unidades de sentido en enunciados de 32 sílabas, el famoso dístico romancístico, del tipo:

En Sevilla está una ermita cual dizen de san Simón,
adonde todas las damas ivan a hazer oración.

(*La bella en misa*)

Pártese el moro Alicante víspera de sant Cebrián;
ocho cabeças llevaba, todas de hombres de alta sangre.

(*Siete infantes de Lara*)⁹

Aunque la mayoría de los corridos que se conocen están compuestos en cuartetos, también hay muestras creadas en estrofas diferentes. Al respecto hay que decir que las particularidades métricas de la lírica folclórica de México influyeron para que el corrido desarrollara otras posibilidades formales. A diferencia de lo que ocurre en el cancionero popular moderno de España, Portugal y el resto de los países iberoamericanos, las sextillas menudean en la lírica mexicana, después de las cuartetos y antes de las seguidillas;¹⁰ frente a este estado de cosas no nos sorprende que la sextilla sea la estrofa que ocupa el segundo lugar en frecuencia en los corridos:¹¹

⁷ MARGIT FRENK, *Estudios sobre lírica antigua*, Castalia, Madrid, 1978, p. 246.

⁸ MERCEDES DÍAZ ROIG, *Estudios y notas sobre el romancero*, El Colegio de México, México, 1986, p. 172.

⁹ GIUSEPPE DI STEFANO, *Romancero*, Taurus, Madrid, 1993, núms. 10 y 116. En *El romancero y la lírica popular moderna*, El Colegio de México, México, 1976, pp. 235-239, MERCEDES DÍAZ ROIG observa que varios de los procedimientos usados por los romances se vierten a menudo en un molde de 32 sílabas (por ejemplo, la antítesis o la enumeración).

¹⁰ MARGIT FRENK, "Prólogo", *Cancionero folclórico de México*, El Colegio de México, México, 1975, t. I, p. xxiv, y "El lenguaje de las coplas folclóricas mexicanas", en WILLIAM MEJÍAS LÓPEZ (ed.), *Morada de la palabra: homenaje a Luce y Mercedes López-Baralt. I*, Universidad de Puerto Rico, San Juan, 2002, p. 685.

¹¹ ALTAMIRANO, *El corrido mexicano actual*, op. cit., p. 73.

Voy a cantar un corrido,
sin agravio y sin disgusto,
lo que sucedió en Tres Palos,
municipio de Acapulco:
mataron a Simón Blanco,
mas grande fue su resultado.

(COL. ALTAMIRANO, núm. LXII.6, *Simón Blanco*)

Uno de los aspectos más interesantes del corrido es que la confluencia de los varios géneros que le dieron origen sirvió para crear un producto completamente nuevo, muy distinto a las manifestaciones que contribuyeron a formarlo. La adopción de la cuarteta o la sextilla líricas, por ejemplo, devino otra estructura en el corrido. Como ha señalado Margit Frenk, la gran mayoría de las canciones no narrativas en lengua española o portuguesa “están compuestas de estrofas más o menos independientes unas de otras, que se asocian muchas veces al azar, que se suelen cantar con melodías diferentes y que, aun cuando sólo pertenecen a una canción determinada, no quedan sujetas a un orden definido”.¹² En el corrido, en cambio, las estrofas están íntimamente relacionadas por el relato que se nos cuenta, y las cuartetos o sextillas que contienen la materia narrativa siguen un orden determinado: el de los acontecimientos de la fábula. Así pues, frente a la canción lírica, donde “la unidad es casi siempre la estrofa o la copla”, en el corrido la “unidad es el texto completo”.¹³

Además, el corrido tiene una forma externa cerrada, gracias a que las estrofas portadoras del relato están enmarcadas por estrofas iniciales y finales con función paranarrativa.¹⁴ En las estrofas paranarrativas se concentran muchos de los recursos que constituyen la “marca” de género del corrido, como la ubicación espacio-temporal de los hechos o el resumen inicial de la fábula, a menudo combinados con alusiones al momento de la *performance*, según vimos en las citas de *Rosita Álvarez* y *Simón Blanco*.¹⁵ Estos dos recursos, la ubicación espacio-temporal y el resumen inicial, proceden del romancero vulgar, pero los comienzos y los finales de los corridos también exhiben una fuerte influencia lírica.

Margit Frenk y Aurelio González han señalado la importancia de los elementos animales y vegetales en las coplas folclóricas de México;¹⁶ Frenk ha destacado, además, la frecuencia con que fauna y flora coinciden en una misma copla.¹⁷ En algunos comienzos de corridos aparecen

¹² “Prólogo”, *Cancionero folklórico de México*, t. I, p. xvii.

¹³ *Idem*.

¹⁴ ALTAMIRANO, *op. cit.*, p. 77.

¹⁵ En los corridos de estilo popular la apertura hacia el estilo tradicional suele manifestarse sobre todo en las estrofas iniciales y finales, *ibid.*, pp. 209-214.

¹⁶ En el “Prólogo” al primer tomo del *Cancionero folklórico de México*, p. xxiv, Margit Frenk afirmó que “la lírica mexicana [...] ha desarrollado notablemente las metáforas vegetales y animales que expresan el dominio erótico del hombre sobre la mujer”, y en *Charla de pájaros o Las aves en la poesía folklórica mexicana*. (Discurso de ingreso a la Academia Mexicana de la Lengua), Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1994, pp. 7-39, demostró que nuestro cancionero popular también se distingue por la proliferación de aves y por la variedad de comportamientos que estos animales exhiben en los cantares; para ejemplos del simbolismo erótico del mundo animal o vegetal véase “El lenguaje de las coplas folclóricas mexicanas”, pp. 694-697. Por su parte, AURELIO GONZÁLEZ, “Los aromas y sabores del amor: coplas populares mexicanas”, *Caravelle*, 71 (1998), pp. 107-120, estudió la estrecha relación que existe entre las flores y las frutas y el amor y la mujer.

¹⁷ A propósito de las aves, MARGIT FRENK ha declarado que la lírica mexicana nos muestra a los pájaros “volando por los aires, atravesando mares, a las orillas de los ríos y en las laderas de los cerros, parados en árboles,

animales y vegetales; he aquí un botón de muestra tomado de *Lucio Pérez*, que recuerda una de las estrofas de *Bonito San Juan del Río*:

Volaron los pavos reales
para la Sierra Mojada;
mataron a Lucio Pérez
por una joven que amaba.
(*Lucio Pérez*)¹⁸

Volaron cuatro palomas
del trigo pa'la cebada;
volaron de loma en loma
para la Sierra Mojada.
(III-5762, *Bonito San Juan del Río*, s/l)

Y en el ejemplo que sigue el corridista dirige su canto a la mujer amada, a quien identifica con una flor, recurso frecuentísimo en el folclor lírico moderno:¹⁹

Escúchame, prenda amada,
hermosa flor de jazmín,
escucha los tristes versos
del valiente Valentín.
(*Valentín Mancera*)²⁰

Eres clavel, eres rosa (¡ay, Llorona!),
eres nardo, eres jazmín;
rosa y azucena hermosa (Llorona),
que cultivé en mi jardín;
vine a decirte una cosa (¡ay, Llorona!):
te he de querer hasta el fin.
(I-84, *La Llorona I*, Oaxaca)

No son éstos, sin embargo, los inicios más típicos de un corrido. En el género narrativo son mucho más abundantes los principios que incluyen saludos del corridista, del tipo:

nopales, torres, garitas; posados en las ramas de los limones, los olivos, los laureles o 'en la cumbre' de una vid, un cardón, una palma", *Charla de pájaros*, *op. cit.*, p. 10; véanse también las pp. 18-19.

¹⁸ MENDOZA, *El corrido mexicano*, núm. 106. Como veremos más adelante, lo normal es que el apóstrofe a la paloma mensajera se coloque al final o casi al final del texto; de hecho en la versión de Mendoza la estrofa que acabamos de citar se repite poco antes del final precedida por esta otra: "Volaron los pavos reales / para la Sierra Mojada; / mataron a Lucio Pérez / por una joven que amaba".

¹⁹ "La figura femenina parece tener en la flor el sustituto más idóneo", CARLOS H. MAGIS, *La lírica popular contemporánea. España, México, Argentina*, El Colegio de México, México, 1969, p. 336. Sobre las particularidades de la tradición mexicana, véase GONZÁLEZ, "Los aromas y sabores del amor", *op. cit.*, pp. 108-111.

²⁰ MENDOZA, *El corrido mexicano*, núm. 65.

Aquí me siento a cantar,
con cariño verdadero,
versos que le compusieron
a don Valente Quintero.

(COL. ZAVALA, p. 52, *Valente Quintero*)

Voy a cantar un corrido,
préstenle vuestra atención,
que mataron a Gutiérrez
sin tenerle compasión.

(*José Gutiérrez*)²¹

Estos saludos de oficio tienen paralelos con varias estrofas incluidas en el *Cancionero folklórico de México*, muestras de metalenguaje poético que aluden a unidades líricas mayores que la copla:

Aquí me siento a cantar,
al pie de una azucenita,
a ver si puedo cantar
la canción de mi “Juanita”.

(III-7769, *La Juanita*, estrofa suelta,
San Luis Potosí)²²

Voy a cantar el jarabe
que compuse esta mañana;
lo compuse en Veracruz,
y ya se canta en La Habana.

(III-7770, *El jarabe loco, s/l*)²³

El influjo de la lírica es mucho mayor en las estrofas que se sitúan al final o cerca del final de los corridos. Valgan como ejemplo las despedidas del personaje, típicas de los corridos de fusilamientos u otros tipos de muertes violentas, generalmente de infractores de la ley. Estas despedidas corridísticas se construyen a partir del uso de la palabra *adiós* dirigida a la tierra natal del protagonista, a sus amigos o parientes, o a la mujer amada; es decir, un esquema muy similar al de muchas coplas líricas.

Adiós, mi padre y mi madre
y todita mi descendencia;
en el Real de Zacatecas
me quitaron la existencia.

(COL. ZAVALA, p. 66, *Tomás Domínguez*)

²¹ *Ibid.*, núm. 99.

²² Véanse también las coplas I-417, I-509, I-2667, I-2668, I-2669, III-7490, III-7819, III-7992, IV-Ap. 35.

²³ Véanse también las coplas I-2273, III-7190, III-7771, III-7374, III-7738, III-7956, III-8036, III-8345, IV-Ap. 145.

Ausente me voy mañana,
por la vía de Colima;
adiós, parientes y amigos,
échenme la tierra encima.

(III-7071, *El durazno II*, Jalisco)

Unos botones de muestra con anáfora:
Adiós, precioso Santiago
y cerro La Gachupina,
adiós, todos mis amigos,
adiós, adiós, Marcelina.

(*Carlos Coronado*)²⁴

Adiós, Tambuco y La Aguada,
Playa Larga y Manzanillo;
adiós, muchachas del puerto,
adiós, plaza del castillo.

(III-7068, estrofa suelta, s/l)

Otro recurso corridístico con marcada influencia lírica es el apóstrofe a un animal, casi siempre una paloma, puesto en boca del narrador o los personajes. Este apóstrofe ha sido considerado por Enrique Martínez López como “la interlocución más peculiar”²⁵ del corrido mexicano, y está emparentado con coplas líricas²⁶ como las siguientes:

Vuela, vuela, pajarito,
donde está aquella ramita,
devisa pa la vereda
donde vive mi chatita.

(I-2288, *Mi querencia*, s/l)

Vuela, vuela, chuparrosa,
y no dejes de volar,
anda, dile a mi amorcito
que ya no me haga esperar.

(I-2296, *La chuparrosa II*, Sinaloa)

Como vemos en el primer ejemplo, este tipo de estrofas suele combinar flora y fauna. Notemos, además, que las aves realizan funciones humanas o casi humanas, son mensajeras y

²⁴ MENDOZA, *El corrido mexicano*, núm. 69.

²⁵ “La variación en el corrido mexicano: interlocuciones del narrador y los personajes”, en DIEGO CATALÁN, SAMUEL G. ARMISTEAD y ANTONIO SÁNCHEZ ROMERALO (eds.), *El Romancero hoy: poética. Segundo Coloquio Internacional sobre el Romancero*, Cátedra Seminario Menéndez Pidal-Gredos, Madrid, 1979, p. 98.

²⁶ ARMANDO DUVALIER, “Romance y corrido. III”, *Crisol*, 15 (1937), núm. 88, p. 36, y MENDOZA, *El corrido mexicano*, pp. xx-xxi, señalaron la relación del apóstrofe con algunas coplas populares españolas; para las coincidencias que a este respecto muestran las líricas argentina, española y mexicana, véase MAGIS, *La lírica popular contemporánea*, op. cit., pp. 144-146, 339-340.

cómplices del enamorado.²⁷ Algo similar ocurre en los corridos, donde también es frecuente que el ave se pose en un árbol o arbusto²⁸ y se convierta en ayudante de los seres humanos, como observadora o, más frecuentemente, como informadora de los sucesos que impresionan a la comunidad:

Vuela, vuela, palomita,
párate en aquel nopal;
se llevaron a Coleta,
cocinera en la Normal.

(*Coleta Guillén*)²⁹

Vuela, vuela, palomita,
párate en esa higuera;
anda, avísale a los gringos
que ya murió Pancho Villa.

(COL. ZAVALA, p. 53, *Muerte de Pancho Villa*)³⁰

En el corrido el apóstrofe a la paloma mensajera sigue un esquema más o menos fijo³¹ y generalmente se coloca después del desenlace de la trama, aunque en ciertas ocasiones la interlocución se sitúa en el interior del poema; en esos casos, la misión del ave es intentar ayudar a cambiar el curso de los acontecimientos, según se ve en estas estrofas paralelísticas (otro recurso lírico) del corrido de *Agripina*:

Vuela, vuela, palomita,
con tus alitas muy finas;
anda, llévale a Agripina
estas dos mil carabinas.

Vuela, vuela, palomita,
con tus alitas doradas;

²⁷ Véase *Cancionero folklórico de México*, coplas I-2232 y I-2287; pájaros mensajeros sin el apóstrofe formulario en las coplas I-2279, I-2286, I-2289, I-2294, I-2297, I-2303, I-2305, I-2307, I-2308, II-3571, I-2372 y II-3614.

²⁸ A menudo un *ciprés*, una *higuera*, un *nopal* o un *romero*.

²⁹ MENDOZA, *El corrido mexicano*, núm. 91.

³⁰ A veces la función informativa corre a cargo de un mensajero terrestre: “Corre, caballo tordillo, / corre, ve y dile a mis padres, / que he sido herido a traición / por unos viles cobardes. // Corre, caballo tordillo, / corre, ve y da este recado: / que en el Real de Piedras Largas / falleció Juan Alvarado”, *Juan Alvarado*, MENDOZA, *El corrido mexicano*, núm. 94. Compárese con “Córrele, caballo prieto, / sácame de este arenal, / que voy a ver a Juanita / al otro lado del mar” (I-2170, *La juanita, Arriba, caballo bayo*, San Luis Potosí) y “Corre, corre, caballito, / corre por esa vereda, / corre que vamos llegando / donde se encuentra mi negra” (I-2171, *El caballito*, Veracruz).

³¹ “En el primer verso se reitera el imperativo ‘vuela’ ante el vocativo ‘palomita’ [...] El segundo se hace sobre un repertorio igualmente convencional: ‘párate en’, o ‘si no has de volar, detente’, o ‘vuela hasta’, ‘vuela, si haces favor’, o ‘corre, ve y dile’, etc. La segunda parte de la cuarteta contiene los elementos ‘variables’ de la interlocución que, por lo general, también proceden de un repertorio reducido de posibilidades: indicar el destinatario del mensaje, o el nombre del héroe, el lugar o la naturaleza del suceso narrado, o bien el nombre genérico del relato [...] acompañado del nombre del héroe”, MARTÍNEZ LÓPEZ, “La variación”, *op. cit.*, p. 103.

anda, llévale a Agripina
 este parque de granadas.
 (Agripina)³²

Enrique Martínez López ha señalado que el uso del apóstrofe a la paloma mensajera dentro de la poesía narrativa es “mientras no se pruebe lo contrario [...] un feliz hallazgo mexicano”.³³ Me pregunto si dicha particularidad no tendrá que ver con un rasgo de la lírica mexicana apuntado por Margit Frenk: la proliferación de aves y la importancia y variedad del comportamiento de ellas en nuestras coplas populares.³⁴ Esta diferencia con respecto a otros países de lengua española o portuguesa, dice Frenk, podría deberse a la herencia indígena, ya que en los antiguos cantares mexicanos las aves y las flores tenían un papel predominante y con mucha frecuencia se asociaban al canto y a la poesía.³⁵ Había, pues, elementos para que las aves pasaran al corrido y desarrollaran ahí funciones que no se dan en las canciones narrativas de otros países.

La influencia de la lírica también se manifiesta en las despedidas del narrador, sobre todo, en aquellas que presentan imágenes vegetales, del tipo:

Ya con ésta me despido,
 blanca flor de alelía,
 aquí termina el corrido
 de Salas y Margarita.

(COL. ZAVALA, p. 68, *Margarita Reyes*)³⁶

Muy similares a coplas como las siguientes:

³² MENDOZA, *El corrido mexicano*, núm. 33.

³³ “La variación”, *op. cit.*, p. 102.

³⁴ *Charla de pájaros, op. cit.*, p. 32.

³⁵ *Ibid.*, pp. 32-36. Además de los testimonios citados por Margit Frenk, recuérdese que en el “Diálogo de la poesía” (ca. 1490), organizado en casa del rey de Huexotzinco, se alude constantemente a las flores y a los pájaros para explicar en qué consisten el arte y la poesía, la “flor y canto”; he aquí un ejemplo entre muchos, donde el pájaro cascabel es el afortunado poseedor del preciado don: “Le responde el pájaro cascabel. / Anda cantando, ofrece flores. / Nuestras flores ofrece. / Allá escucho sus voces, / en verdad al Dador de la vida responde, / responde el pájaro cascabel, / anda cantando, ofrece flores. / Nuestras flores ofrece”, MIGUEL LEÓN-PORTILLA, *Los antiguos mexicanos a través de sus crónicas y cantares*, Fondo de Cultura Económica, México, 2005, p. 149.

³⁶ Como señaló MERCEDES DÍAZ ROIG, *Estudios y notas sobre el romancero, op. cit.*, p. 175, en el corrido existen otros dos tipos de despedida del narrador. Por un lado tenemos despedidas “de oficio” que se distinguen de la que acabamos de citar en el cuerpo del trabajo por no contener una imagen vegetal; un ejemplo entre muchos: “Ya con ésta me despido / con mi sombrero en la mano / y aquí se acaban cantando / los versos de Feliciano” (*Feliciano Villanueva*, MENDOZA, *El corrido mexicano*, núm. 71); esta clase de despedida también se da en la lírica, aunque no podemos determinar la dirección de la influencia (véase III-7706, *El pelado*, Guanajuato, San Luis Potosí). Existe, además, la despedida que incluye un consejo o moraleja: “Ya con ésta me despido, / con la estrella del Oriente, / esto le puede pasar / a un hijo desobediente” (*El hijo desobediente*, COL. ALTAMIRANO, núm. XXVIII.7); es probable que la presencia de estas despedidas en el corrido se deba a una influencia del romancero vulgar, DÍAZ ROIG, *loc. cit.*, y ALTAMIRANO, *El corrido mexicano actual, op. cit.*, pp. 90-91. Para la estructura formularia de las despedidas véase PACIENCIA ONTAÑÓN DE LOPE, “La despedida en los corridos y en las canciones de México”, *Filosofía y Letras*, 32 (1958), núms. 66/69, pp. 245-253.

Ya con ésta me despido,
hermosa flor de alelía,
que aquí se acaban cantando
los versos de “La sandía”.

(III-7694, *La sandía*, Michoacán)

La variedad de flora incluida en las despedidas corridísticas es bastante amplia; entre otras posibilidades tenemos: *alelías*, *azahares*, *ciruelas*, *encinos*, *granados*, *higueras*, *limas*, *limones*, *naranjas*, *nogales*, *palmeras*, *rosales*, *violetas*, además de las genéricas *flores* y *ramitas*. Casi siempre, la flora aparece en el segundo verso, que es, en cierta medida, un verso “más lírico que los otros”, pues no suele guardar mucha relación con el resto de la estrofa o el corrido.³⁷ La flexibilidad que el esquema formulario le concede al segundo verso a menudo se aprovecha para introducir una imagen del mundo vegetal que concuerde con la rima del último verso:

Ya con ésta me despido
deshojando una ramita;
aquí terminan los versos
del corrido de Rosita.

(COL. ZAVALA, p. 92. *Rosita Álvarez*)³⁸

Ya con ésta me despido,
con las hojas de un encino,
lo digo recio y quedito:
¡qué viva don Saturnino!

(*Inocencio Ramírez*)³⁹

Ya con ésta me despido
por la sombra de una higuera,
estos versos son compuestos
por Felipito Rivera.

(*José Villanueva*)⁴⁰

³⁷ ONTAÑÓN DE LOPE, “La despedida en los corridos”, p. 248. Son excepcionales las imágenes vegetales que abarcan los dos primeros versos de las despedidas: “De las naranjas, el zumo; / de las limas, los azahares; / aquí se acaban cantando / versos de Demetrio Jáuregui” (*Demetrio Jáuregui*, MENDOZA, *El corrido mexicano*, núm. 66), “Cuatro ramitos de flores / puestos en cuatro macetas, / por la División del Norte / fue tomada Zacatecas” (*La toma de Zacatecas*, COL. ZAVALA, p. 49). La estructura de estas despedidas es típica de las cuartetos líricas, pues, como señala MARGIT FRENK, “Prólogo”, *Cancionero folklórico de México*, t. I, p. xxiv, en las coplas de cuatro versos es muy frecuente que “los dos primeros versos form[e]n una unidad y los dos últimos versos, otra”; como ocurre en nuestros ejemplos corridísticos, en las coplas es muy común que “la verdadera sustancia de la estrofa se concentr[e] en los versos 3 y 4” o que los dos primeros versos se refieran a la naturaleza: “Los higos y las naranjas / en el árbol se maduran; / los ojitos que se quieren / dende lejos se saludan” (II-3596, *Yo no vengo a ver si puedo*, Jalisco), “Debajo de un limón verde / corre el agua un poco fría; / le he dado mi corazón / a quien no lo merecía” (II-3670a, *El jarabe*, sl).

³⁸ Compárese con “Ya con ésta me despido, / deshojando una rosita; / si nuevos amores tienes, / dame un beso en tu boquita” (II-3136, *El tilanguero*, Michoacán).

³⁹ MENDOZA, *El corrido mexicano*, núm. 51. Compárese con “Aquí va la despedida, / por las hojas del encino; / la perdición de los hombres / son las mujeres y el vino” (II-4638, *Tus ojitos*, Nuevo León).

Este tipo de despedidas no parece tener raigambre romancística. Por el contrario, la abundancia de despedidas con elementos vegetales en la canción lírica, sumada a la importancia que la flora y la fauna tienen en el cancionero folclórico mexicano, nos hacen pensar en una influencia de la lírica sobre el corrido. Una influencia que devino una riqueza de flora que no se da en otros lugares de los textos corridísticos y que nos recuerda, una vez más, lo afortunado que puede resultar el maridaje entre las formas líricas y narrativas de la canción popular.

⁴⁰ MENDOZA, *El corrido mexicano*, núm. 95. Compárese con: “Ya con ésta me despido, / por las ramas de una higuera, / y aquí se acaban cantando / versos de *La canelera*” (III-7705, *La canelera*, Michoacán).

HACIA UN RETRATO DE FAMILIA: LA COPLA MEXICANA Y LA SEGUIDILLA DEL BARROCO ESPAÑOL

MARTHA BREMAUNTZ

Universidad Nacional Autónoma de México

Este trabajo tiene su fuente en uno de Margit Frenk de 1965 titulado “De la seguidilla antigua a la moderna”,¹ en el que el hilo conductor es el carácter histórico de toda manifestación folclórica, y es precisamente la seguidilla el ejemplo que usa para demostrarlo. Aplicado a la lírica popular, este carácter transitorio implica más que hablar de nacimientos de nuevos géneros y formas, de mutaciones, y resulta difícil distinguir cuándo nos encontramos ante un nuevo género o cuándo se trata de un género metamorfoseado. Un elemento indispensable a tomar en cuenta si nos interesa este tipo de análisis es el gusto de los receptores, del que no sabemos hasta dónde los creadores responden, o si el mecanismo se da de manera inversa. A nosotros sólo nos queda ver hacia atrás y tratar de desentrañar el qué, el cómo y, si acaso, el por qué, de estos fenómenos. Tratar de hacer un árbol genealógico siempre quedará en un intento, pero gracias a las investigaciones y a los materiales con los que contamos actualmente, entre ellos el *Cancionero folklórico de México*, estamos más cerca de vislumbrar la línea de vida de ciertas formas estróficas o cantares.

Partiremos del año 1580 en España, cuando encontramos los primeros perfiles de un nuevo movimiento poético, encabezado por la seguidilla, la letrilla y el romance. Para entonces es claro el desvanecimiento de las fronteras entre la lírica culta o de cancionero y la antigua canción folclórica, producido por el intercambio de recursos que tuvo sus inicios en la segunda mitad del siglo xv. Son semipopulares porque estas formas ya existían en el repertorio lírico, pero toman un nuevo rostro al combinar moldes tradicionales con un espíritu innovador, producto, entre otras cosas, de la joven cultura urbana peninsular.

Métricamente, la seguidilla es un ejemplo de versificación irregular, si bien para el siglo xvii es notable cierta estabilización. En 1625 Gonzalo Correas describe como las más comunes las de 6+5 6+5; 6+5 7+5, 7+5 6+5, 7+5 7+5 y las que tienen en los versos pares pentasílabos agudos, en las que aplica la Ley de Mussafia.²

La presentación en series es uno de los rasgos que hacen de la seguidilla un género particular. Este hecho se da gracias al fortalecimiento de la seguidilla de cuatro versos como unidad completa de sentido. A eso se debe la posibilidad de que el encadenamiento de las series no necesariamente tenga un orden temático, con lo que, y de esta manera, se facilita la improvisación. Desde fines del siglo xvi va perdiendo terreno la glosa popular, “por lo que se opta por la presentación solitaria de la canción, y la seguidilla nueva, al igual que la copla o

¹ En *Estudios sobre lírica antigua*, Castalia, Madrid, 1978, pp. 244-258. También en *Poesía popular hispánica: 44 estudios*, Fondo de Cultura Económica, México, 2006, pp. 485-496.

² GONZALO CORREAS, *Arte de la lengua española castellana* [1625], ed. y pról. Emilio Alarcos García, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1954, p. 448.

cuarteta octosilábica, es el resultado final de esta tendencia”;³ una posibilidad es que se hayan *dicho*, en lugar de haber sido cantadas, obteniendo con ello el tono sentencioso del refrán, como sucede en la actualidad. Esta característica tampoco es nueva. Recordemos, como nos dice la misma Margit Frenk, que en la España medieval hubo un tipo de canción mixta o heteroestrófica, resultado de la intercalación de villancicos duplicados o multiplicados por el paralelismo al que se sumaron grupos de estrofas procedentes de otras canciones métricamente parecidas.⁴ Esta sería una de las causas por las que las seguidillas presentadas en series tuvieron tanto éxito, ya que evocaban en la gente una presentación que les era familiar, “al punto de hacer desaparecer del folklore la canción hecha de estribillo y coplas glosadoras”.⁵ José María Alín por su parte, coincide con ello, y asegura que la tendencia al desuso de la glosa se acentúa precisamente con la consolidación de la seguidilla, la cual parecía ya no necesitarla, pues “constituían, en sí mismas, una unidad completa”.⁶ Son dulces y suaves para cantar, de tonada y cantar alegre; son elegantes, graciosas y, una cualidad reiterada, con una gran agudeza. El toque de ingenios cultivados es innegable, y la pluma de Lope, Liñán de Riaza, Lasso de la Vega, Juan de Salinas y, en menor medida, Quevedo, lo confirma. Sin embargo, difícilmente la agudeza y el ingenio solos hubieran llevado a la seguidilla al éxito y al arraigo que alcanzó; el toque definitivo en este sentido fue la evocación de canciones y danzas de larga tradición en el folclor hispánico.

Unos ojillos negros
me han cautivado.
¡Quién dirá que los negros
cautivan blancos!

(*Nuevo Corpus*, 2269)⁷

Cuando quiero, enojada,
reñir contigo,
míranme tus ojos,
tiemblo y suspiro.

(*Séguedilles anciennes*, 176)⁸

Por el Andalucía
vienen bajando,

³ ANTONIO SÁNCHEZ ROMERALO, *El villancico. Estudios sobre la lírica popular de los siglos XV y XVI*, Gredos, Madrid, 1969, pp. 27-29.

⁴ “Historia de una forma poética popular”, en *Estudios sobre lírica antigua*, *op. cit.*, p. 266.

⁵ *Ibid.*, p. 252, nota 11.

⁶ *Cancionero tradicional*, Castalia, Madrid, 1991, p. 30. Sin perder de vista que en lo que concierne a la *interpretación* de estas series, la interrupción se podía dar en cualquier momento, las seguidillas transcritas en series con conexión temática y que encontramos en varios impresos de la época merecerían un análisis aparte.

⁷ MARGIT FRENK, *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica. Siglos XV a XVII*, Fondo de Cultura Económica-El Colegio de México-Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2003. En adelante sólo se indica el título de la fuente seguido del número entre paréntesis.

⁸ Se remite a la numeración del trabajo de R. FOULCHÉ DELBOSC, “Séguedilles anciennes”, *Revue Hispanique*, 8 (1901), pp. 309-331. Esta y otras 526 seguidillas fueron reunidas en mi tesis de maestría titulada *La seguidilla española del siglo XVII. Voz masculina-voz femenina*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2003.

unos ojuelos negros
de contrabando.

(*Cancionero tradicional*, 1195)

Hay cuatro tipos o clases de seguidillas desde el punto de vista formal: la cuarteta, cuyos versos largos y breves se alternan y los pares riman. En pocas ocasiones encontramos el cambio en la alternancia de versos, que sería el segundo tipo: el primero y el tercero son breves, en tanto que los pares son largos, pero estos casos son de mucho menor presencia. En tercer lugar, tenemos la seguidilla de siete versos, o también llamada compuesta, a la que se le agrega un estribillo de tres versos (5 + 7 + 5). Y, como cuarto tipo, la seguidilla con eco. Los siguientes ejemplos fueron recogidos en una antología de 1635 que circuló en Barcelona titulada *Jardí de Ramelleres*:⁹

Un bellaco barbero
entró a mi casa,
y con su gran locura —cura
mi cuchillada.

Para que no nos falte
plata y vestidos,
las mujeres hagamos —gamos
nuestros maridos.

Este recurso tiene dos efectos:

1] acentuar y reiterar la rima en el tercer verso, aumentando generalmente dos sílabas a las siete originales.

2] Dar un giro semántico frecuentemente inesperado e ingenioso de carácter humorístico.

A los poetas con inclinación por ciertas formas líricas populares les siguió una generación con tendencias opuestas. En general, la propensión fue regresar al uso común anterior a Lope, de versos de corte italiano en vez de los de tipo popular;¹⁰ en la segunda mitad del XVII los poetas eran hombres de letras que “poseían gustos más artificiales, más retóricos”. Frente a ello, lo poco que había quedado de la poesía popular —tomando como referencia aquella que fue objeto de valoración a partir de las últimas décadas del siglo XV— y la poesía semipopular, géneros como la seguidilla parecían tener poco futuro. No obstante, el arraigo al que esta forma de canto y baile había llegado produjo que el proceso de folclorización siguiera su curso: existiendo como letra o estribillo. También se le dieron otros cauces, ya no como género semipopular, sino como propiamente literario.

En el siglo XVIII la seguidilla alcanzó altas curvas de popularidad como género individual más definido —canto coreográfico, recitación o epigrama—, disminuyendo su presencia como estribillo y prevaleciendo el tipo de siete versos sobre el de cuatro. La vertiente coreográfica-musical de la seguidilla le da un nuevo auge gracias a su papel relevante en la tonadilla escénica,

⁹ KENNETH BROWN, “Doscientas cuarenta seguidillas antiguas”, *Criticón*, 63 (1995), pp. 7-27.

¹⁰ PEDRO HENRÍQUEZ UREÑA, *La versificación irregular en la poesía castellana*, 2ª ed., Centro de Estudios Históricos, Madrid, 1933, p. 280. [Publicaciones de la *Revista de Filología Española*].

pero, en general, como dice Lourdes Pastor, para entonces ya se ha roto con su tono festivo y principio de brevedad propios.¹¹

Como lo adelantó Margit Frenk en su trabajo mencionado sobre la seguidilla, a pesar de la vitalidad de esta forma estrófica en el repertorio español actual, en México su presencia tiene un escaso papel, apenas un cinco por ciento según los datos de Raúl Eduardo González,¹² quien en su estudio sobre la seguidilla en México toma como base al *Cancionero folklórico de México*.

Dicen que el aguardiente
sólo en botella;
a la mujer celosa,
palo con ella.

(II-4838, *La peineta*, Michoacán)¹³

Raúl Eduardo González señala a la tonadilla escénica como determinante en la difusión y la folclorización de la seguidilla en nuestro país.¹⁴ *Cielito lindo*, *La manta*, *La bamba* son canciones heredadas en nuestro cancionero que provienen básicamente de esta forma estrófica. Aquí nos ocuparemos un poco más de *Cielito lindo*, una de las canciones más emblemáticas, conocidas y cantadas por todos. Si comparamos frente a frente la seguidilla del siglo xvii español y las estrofas o coplas que forman esta canción, encontramos que es la misma *mutatis mutandis*: en principio ya no es de cuatro versos, sino del tipo de siete; la rima en los versos pares se mantiene y se le agregan tres versos: el quinto y el séptimo riman, y el sexto verso, que también es largo; la mayoría de las veces no se le agrega un eco –a la manera en la que se veía en el Barroco–, sino que se alargan con una frase, provocando que los versos finales parezcan cojos. Esta frase, “cielito lindo”, resulta en un verso heptasílabo que hace par con el último: el verso que remata la seguidilla. Estos agregados vienen a presentar generalmente un desarrollo o confirmación de lo dicho en la primera cuarteta. A este tipo de estrofa Margit Frenk le llama “seguidilla monstruo”:

De las aves del campo
me gusta el cuervo,
porque entre los colores
distingo el negro;
¡ay!, eso consiste
en que el ángel que adoro (cielito lindo)
de negro viste.

(I-2026c, *Cielito lindo*, Huasteca)

¹¹ MARÍA DE LOURDES PASTOR PÉREZ, *La seguidilla, una aproximación semiológica*, tesis de maestría, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1993, p. 28.

¹² RAÚL EDUARDO GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, “Y arriba iré... Acerca de la seguidilla folclórica de México”, *Anuario de letras*, XXXIX (2001), p. 233.

¹³ En las coplas tomadas de MARGIT FRENK (dir.), *Cancionero folklórico de México*, 5 vols., El Colegio de México, México, 1975-1985, en adelante solamente se indica entre paréntesis el tomo (en romanos), el número de copla (arábigos) y la canción a la que pertenece o si es una estrofa suelta, así como el lugar de proveniencia.

¹⁴ Remitimos a su trabajo antes citado para quienes les interesa un repaso de las formas y zonas en las que la seguidilla cobró mayor presencia en nuestro país, en un importante intento de dibujar este retrato de familia.

Para cuando me muera,
 un favor te pido
 vayas a mi sepulcro
 y des un suspiro;
 si eres constante,
 en el suspiro digas (cielito lindo):
 “Murió mi amante”.

(I-2888, *Cielito lindo*, Huasteca, Veracruz)

También el agregado puede hallarse en el primer verso:

Antes que amaneciera (cielito lindo)
 yo te pedía
 un último beso (cielito lindo)
 para la mía.
 ¡Qué ingrato fuiste!,
 porque ya amaneció (cielito lindo)
 y no me lo diste.

(II-3280, *Cielito lindo*, Veracruz)

Ciñámonos a las coplas de *Cielito lindo* consignadas en el *Cancionero folklórico de México*. De un total de 126, 93 son de 7 versos; de esas 93, 14 no tienen ningún añadido y las otras 93 al menos lo tienen en el sexto verso; el 97 por ciento es “cielito lindo”; el 70 por ciento lo tienen en el tercero y en el sexto. Finalmente, encontramos como una estrofa de tres versos el estribillo de esta canción:

Canta y no llores
 porque cantando se alegran (cielito lindo)
 los corazones.

(I-1689, estribillo de *Cielito lindo*, Oaxaca, Veracruz,
 Huasteca, Distrito Federal)

donde la tendencia al octosílabo vuelve a aparecer, pero intercalada con pentasílabos, incluyendo el del agregado. Podemos decir, si esto sigue siendo una seguidilla, que es todavía más anómala, y es la más conocida.

A continuación tenemos una seguidilla típica del siglo xvii español, pero con eco:

Yo de servir me curo
 sola una dama,
 la cual siempre la adoro: –oro
 con ella es nada.

(*Jardí de Ramelleres*, 197)

La cual comparte con el siguiente ejemplo –además de un sujeto enunciador masculino– la idea de mencionar el objeto de su devoción (uno más lego, y los otros más devotos):

Yo a las morenas quiero
desde que supe
que la morena es la Virgen
de Guadalupe.

(I-2593a, *La bamba*, Oaxaca, Veracruz; *Cielito lindo*,
Distrito Federal; estrofa suelta, s/l)

Yo a las morenas quiero
desde que supe
que morena es la Virgen (cielito lindo)
de Guadalupe.
Es bien sabido
que el amor de morena (cielito lindo)
nunca es fingido.

(I-2593b, *Cielito lindo*, Distrito Federal)

En muchas ocasiones encontramos que los dos primeros versos de la seguidilla son el enunciado y los dos últimos, su explicación:

De amor y sus daños
fui ya labrador:
sembré fiel amor,
cogí mill engaños.

(*Nuevo corpus*, 2324)

Dicen que la ausencia
cura los males:
pues los míos no cura,
son incurables.

(*Séguedilles anciennes*, 109)

Dicen que estás enfermo
del corazón:
la enfermedad que tienes (cielito lindo)
es de pasión.
Me lo juraste.
¿Eso es lo que me quieres (cielito lindo)?
¡Ya te olvidaste!

(I-3175, *Cielito lindo*, Veracruz)

O bien, su negación:

Dicen que son dulces
los desengaños,

pero yo los tengo
por muy amargos.

(*Séguedilles anciennes*, 201)

Las siguientes coplas comparten el ambiente urbano y el tema del desengaño, pero la segunda es de este lado del Atlántico, recogida muchos años después y con un tono de burla descarado hacia el polígamo:

Pasas por mi calle,
no me quieres ber:
corazón de azero
debes de tener.

(*Nuevo corpus*, 2318)

Cuando vas por la calle
con una de ellas
y encuentras a la otra (cielito lindo)
te dice aquélla:
“¡Válgame Dios!,
ya no puedes con una (cielito lindo),
¿qué harás con dos?”

(II-4239bis, *Cielito lindo*, Veracruz)

La siguiente, sin el agregado “cielito lindo”, también pertenece a dicha canción:

De las cien aventuras
que el amor tiene
yo ya llevo vencidas
noventa y nueve.

(I-2718, *La bamba*, Veracruz; *Cielito lindo*, s/l)

Raúl Eduardo González incluso ha señalado la presencia de estrofas en series de tipo paralelo que eran muy recurrentes en el siglo xvii y que se encuentran en nuestro repertorio hispánico actual.¹⁵ Además del caso “Hágame una valona...”, está el de “No te cases con...” en la que se aconseja a las doncellas el tipo de hombre con el que no deberá casarse, pero en España el sujeto enunciador es femenino:

No te cases con viejo (chiquitita)
por la moneda:
la moneda se acaba (bien de mi vida)
y el viejo queda.
Y aquí lo tienes:

¹⁵ GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, *op. cit.*, p. 231.

Cásate con un joven (bien de mi vida),
y lo mantienes.

(II-5483*b*, *Cielito lindo*, Veracruz)

No me case mi madre
con hombre tuerto,
que parece que duerme,
y está despierto.

(*Nuevo corpus*, 2362)

No me case mi madre
con hombre calvo,
que parece que tengo
la muerte al lado.

(*Nuevo corpus*, 2363)

No te cases con viejo
por la moneda:
el dinero se gasta,
y el viejo queda.

(II-5483*b*, estrofa suelta, s/l)

Son muchos los recursos estilísticos que la canción popular mexicana ha heredado de la lírica hispánica por razones naturales, y a pesar de la estadística mínima que la seguidilla ha dejado en el *Cancionero folklórico de México*, vemos que se trata de huellas difíciles de soslayar. El rastreo e investigación de la génesis de coplas como las de *Cielito lindo*, necesariamente nos llevaría a repasar la renovada escuela poética del siglo xvii en España, entre ellas, la seguidilla, rama indispensable del árbol genealógico de una de las canciones que mayor folclorización ha alcanzado en el repertorio mexicano actual.

ARREBOLES, ROSITAS Y AGUANIEVES: COPLAS TRADICIONALES PARA REMATAR DÉCIMAS POPULARES

MERCEDES ZAVALA GÓMEZ DEL CAMPO

El Colegio de San Luis Potosí

Discutir sobre si una manifestación folclórica es tradicional o popular resulta muchas veces difícil y hasta intrascendente; quizás se deba hablar —como dice Margit Frenk— de “un conjunto de modos de poetizar”.¹ Sin embargo, hay que reconocer que esta distinción es muy útil cuando se estudian aspectos relacionados con el estilo y forma de vida de un género o manifestación determinada. Aceptamos que en nuestro país existen géneros como el corrido que posee un origen tanto popular como tradicional y en el que hallamos rasgos de ambos estilos; así como la décima, cuyo origen culto marca su estilo pero que, también, presenta elementos tradicionales.²

No pretendo calificar a las décimas de populares o de tradicionales. Lo que resulta evidente decir es que se trata de un género peninsular de origen culto que tuvo gran auge durante el Virreinato y todo el siglo XIX. El arraigo de la décima y la glosa en décimas en tierras americanas fue enorme y, como sucedió con otros géneros, éstos adquirieron ciertos rasgos regionales hasta llegar a ser géneros representativos del folclor de algunas partes del continente americano:

La décima o glosa en décimas, además, constituyen géneros literariamente complejos y ricos, lo cual marca y revela, sin lugar a dudas nuestra idiosincrasia. Entre géneros, la glosa conjuga la copla y la décima; lo épico y lo lírico; el canto y la recitación, y se inserta en los rituales de la vida comunitaria y familiar, integrada con el baile y las representaciones festivas.³

En México, la décima ha sido ampliamente estudiada desde distintas perspectivas. Se han atendido las diferencias entre las manifestaciones regionales de la canción en décimas, las glosas, valonas, etc., así como la música que las acompaña, ya sean sones, huapangos o jarabes. La

¹ MARGIT FRENK, “Prólogo”, en *Cancionero folklórico de México*, El Colegio de México, México, 1975, t. I, p. xxii.

² Cuando empleo el término “tradicional” para calificar estilos, recursos u otros aspectos, lo hago de acuerdo a la distinción que hacía Menéndez Pidal entre tradicional y popular, refiriéndome en el caso del primero a una forma de vida, un lenguaje y, sobretudo, un proceso de conservación y variación del texto. Muy distinto a lo que a veces suele llamarse “tradición” como sustantivo que se refiere a la conservación de una manifestación del acervo folclórico de un pueblo y que puede tener distintos estilos. Por ejemplo: la tradición de celebrar el Día de Muertos en gran parte del territorio mexicano; la tradición de la manufactura de “mulitas” de hoja de maíz o palma el Jueves de Corpus en el Distrito Federal; la tradición de las Posadas decembrinas; la tradición de la canción en décimas o del corrido en diversas zonas del país, etc.

³ Así lo explica YVETTE JIMÉNEZ DE BÁEZ en la Introducción a la recopilación de glosas en décimas de Perea, véase SOCORRO PEREA (comp.), *Glosas y décimas de San Luis Potosí: de Armadillo de los Infante a la Sierra Gorda*, ed. de Yvette Jiménez de Báez, El Colegio de México-Universidad Autónoma de San Luis Potosí, México, 2005, p. 32.

tradición de la décima unida a su parte musical ha sido estudiada por varios autores, entre ellos: Vicente T. Mendoza, especialmente dentro del ámbito mexicano, e Yvette Jiménez de Báez, en distintas regiones del mundo hispánico, sobre todo en Puerto Rico, México y el Caribe; y de manera más reciente (y con un equipo multidisciplinario), mediante el proyecto “La décima tradicional y la glosa en décimas en México, Puerto Rico y otros países hispánicos”.⁴

La tarea de estas páginas es dar cuenta de un fenómeno que no por común deja de llamar la atención. Se trata de revisar mediante algunos ejemplos recogidos de la tradición oral⁵ cómo una copla de estilo casi siempre tradicional tiene la función de adornar o rematar una composición cuyo estilo se acerca más a lo popular, al menos por su lenguaje. Me refiero concretamente a la tradición de la glosa en décimas en el marco de la fiesta llamada –en algunas regiones– “topada”.⁶ En términos generales, se trata de una secuencia compuesta de los siguientes elementos:

Una *poesía* (saludo o presentación del tema de la fiesta) que consiste en una *glosa de línea*, la cual se trae preparada. Se canta sólo la cuarteta inicial y se recitan las décimas glosadoras. Al finalizar cada décima, se baila un zapateado en pareja.

Signe el *decimal* (glosa de cuarteta en la cual se improvisan tanto la cuarteta como las décimas glosadoras). Como en la *poesía*, entre las décimas se baila un zapateado en pareja. Concluye la secuencia con un son o jarabe.

En su turno, el otro “trovador” contesta con otra secuencia igual.⁷

Y, así, continúan toda la noche de la celebración, de tal manera que la improvisación es, quizás, el elemento de mayor fuerza de esta expresión literaria-musical. Al respecto, habría que reflexionar –en otra ocasión– sobre si la improvisación es una manifestación tradicional, ya que, independientemente de que exista una tradición del género (un saber transmitido de generación en generación), esto no la hace, en su estilo, tradicional.

Si el estudio de algunos géneros tradicionales presenta dificultades en cuanto a la transcripción, edición y puntuación de los textos, el estudio de estas secuencias presenta todavía más. Ya en 1954, Rafael Montejano señalaba la dificultad de estudiar una manifestación efímera puesto que, salvo las décimas preparadas de antemano, lo demás no se consignaba.⁸ Actualmente, las grabaciones facilitan la tarea; sin embargo, las coplas a las que me refiero en estas páginas no se consignan en los cuadernos y libretas de los decimeros,⁹ de tal manera que sólo se pueden hallar en los archivos sonoros.

⁴ La investigadora dirige dicho proyecto dentro del Seminario de Tradiciones Populares del Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios de El Colegio de México. Este Seminario incluye, también, una Fonoteca y un Archivo de Tradiciones Populares que sirven de apoyo a la investigación.

⁵ Los ejemplos los recogí en trabajo de campo durante agosto de 1986 en las poblaciones potosinas de El Carrizal y Río Verde.

⁶ Con algunas diferencias, esta especie de ritual o celebración se lleva a cabo en distintas partes del mundo hispánico; concretamente en México la hallamos en Michoacán, el Sotavento veracruzano, la Huasteca y en parte de la Sierra Gorda (Querétaro, Guanajuato y San Luis Potosí).

⁷ PEREA, *op. cit.*, p. 30, n. 16.

⁸ Véase RAFAEL MONTEJANO Y AGUIÑAGA, “Literatura religiosa en el folklore potosino”, *Letras Potosinas*, 112/113 (1954), pp. 5-7.

⁹ Estas libretas o cuadernos son una especie de archivo personal de cada “trovador” donde registra –casi siempre de forma manuscrita– sus composiciones; tanto las que prepara antes de la “topada” como las que improvisa, pues su memoria se lo permite. Este tipo de documentos es de extraordinario valor para los decimeros, ya que es una muestra de su acervo, repertorio y, al mismo tiempo, fuente de ideas para otras composiciones. Algunas veces suelen incluir composiciones ajenas que consideran respetables. Por ejemplo, Elías Chessani reproduce varios

Antes de pasar a los ejemplos hay que señalar dos aspectos importantes sobre la copla y las décimas:

Por un lado, la copla tradicional, tal como queda definida y recopilada en el *Cancionero folklórico de México* es, esencialmente viajera; la apertura a variantes, adaptaciones a nuevas melodías, la posibilidad de ser cuarteta en un lado y quintilla o sextilla en otro son elementos que la enriquecen y la convierten en esa unidad mínima tradicional. Y, por otro, la décima (en la modalidad a la que aquí me refero) necesita de un público; prácticamente nadie –salvo los decimeros en su tarea de componer y repasar los versos– canta de manera individual una glosa en décimas como puede hacerse con corridos, coplas y otras canciones. El “trovador” o decimero necesita un auditorio que lo escuche, aprecie y difunda su calidad como intérprete, músico y compositor porque se trata de transmisores semiprofesionales que, en cada *performance*, ponen en juego su habilidad como improvisadores, sus conocimientos de los patrones preestablecidos, la riqueza de su acervo tradicional de coplas, su memoria, su sello personal, etc., es decir, su reputación. Aquí se advierte la complejidad del género frente a la copla en sí.

A continuación, doy cuenta de esta combinación o forma de rematar las glosas, pero antes de citar los ejemplos quisiera, a manera de anécdota, recordar la forma como recogí el texto siguiente. Hace veinte años, con la tarea de hacer trabajo de campo para mi tesis de Licenciatura, recorrí San Luis Potosí; en Río Verde llegué hasta la casa de uno de los, ya en ese entonces, reconocidos trovadores o decimeros de la región: don Adrián Turrubiartes. En esa ocasión me cantó una versión de las *Súplicas a San Antonio*,¹⁰ de la cual transcribo la planta y dos de las décimas:

San Antonio milagroso
yo te suplico cantando
que me des un buen esposo
porque ya me estoy pasando.

La mujer se desespera
por contraer matrimonio
va y le dice a San Antonio
que le dé un hombre cualquiera
aunque ande en la borrachera
no le hace que sea vicioso
con un atole sabroso
le cura todas las crudas,
dicen muchachas y viudas:
San Antonio Milagroso
[...]
Por eso, San Antoñito,
este milagro te pido,

ejemplos de este tipo de improvisaciones: explica cuál fue el contexto en que se ejecutaron, quién era el contrin-
cante, cuál el tema, etc. Sin embargo, nunca incluye las rositas o arreboles. Ocurre lo mismo en otras libretas y
cuadernos de Adrián Turrubiartes, Miguel Rosales, entre otros.

¹⁰ El tema de la petición a San Antonio para obtener una pareja tiene amplia difusión; se han recogido
versiones similares en otras zonas y algunas se han publicado en VICENTE T. MENDOZA, *Glosas y décimas en México*,
Fondo de Cultura Económica, México, 1957, y en el *Cancionero folklórico de México*, *op. cit.*, t. IV, p. 279.

que me des un buen marido
 porque yo lo necesito,
 no le hace que sea un viejito,
 nomás que sea cariñoso;
 si se me pone nervioso,
 yo le curo con bañadas
 aunque me agarre a guantadas.

Siguió un huapango y luego cantó la copla siguiente:

Quisiera verte y no verte,
 quisiera hablarte y no hablarte;
 quisiera darte la muerte
 y la vida no quitarte.

Al terminar esa grabación, le pregunté a don Adrián acerca de la relación de la copla con el resto de la composición en décimas, y él me explicó que se le llamaba “arrebol” y que era “una copla que se añade a una canción sin que tenga necesariamente qué ver con el tema. Se agrega al final, después de un cambio de melodía, simplemente como adorno o para introducir la copla de despedida y, también, se le llama rosita o aguanieve”. El arrebol mencionado es, sin duda, una copla tradicional que presenta varios de sus rasgos característicos, como la reiteración y la antítesis; y varios ejemplos dan cuenta de su cualidad de copla “andante o viajera”, pues con algunas variantes mínimas funciona como planta de una glosa en décimas recogida en Actopan, Veracruz;¹¹ aparece como estrofa en una versión del son de San Miguel Totolapan, *La morenita II* (II-2844a, Guerrero),¹² también difundido en Michoacán; se ha recogido como copla suelta en Tamazunchale (II-2844b, San Luis Potosí) y yo la recogí en Río Verde.¹³

Ahora bien, la combinación de esa copla con la versión de las *Súplicas a San Antonio* puede resultar extraña porque poco o nada tiene que ver con el tema; aunque en la canción se reconocen ciertos rasgos tradicionales. Sin embargo, hay ocasiones en que décimas y copla se apartan radicalmente tanto en el estilo como en el tema, tal como sucede en las dos glosas siguientes: “En México está la ciencia...” y “San Francisco mi tierra natal...” (por razones de espacio sólo transcribo la planta y una décima). En ellas, el trovador elogia a su país (en la primera) y a su terruño (en la segunda):

En México está la ciencia,
 dicen los demás estados.
 Y se hallan regocijados
 con su gran inteligencia.

¹¹ MENDOZA, *op. cit.*, p. 246.

¹² En las coplas tomadas de MARGIT FRENK (dir.), *Cancionero folklórico de México*, 5 vols., El Colegio de México, México, 1975-1985, en adelante solamente se indica entre paréntesis el tomo (en romanos), el número de copla (arabigos) y la canción a la que pertenece o si es una estrofa suelta, así como el lugar de proveniencia.

¹³ Todos los ejemplos que cito en este trabajo los recogí en agosto de 1986, y el informante fue Adrián Turubiartes, 38 años, decimero, Río Verde, San Luis Potosí.

México tiene importancia
en todos alrededores:
tiene lucidos vapores
que no los tiene ni Francia;
tiene puentes de elegancia
y de mucha preferencia;
pueden hacer competencia
con los Estados Unidos
de aeroplanos muy lucidos.
[...]

Y termina su glosa con dos coplas tradicionales incluidas, a menudo, en canciones como *Pajarillo barranqueño* y *El pájaro cú*:

¿Qué pajarillo es aquél
que canta en aquella higuera?
¡Ay, dile que ya no cante
que espere a que yo muera!

(II-3499, *Pajarillo barranqueño*, Distrito Federal, San Luis Potosí, Oaxaca, Guerrero; *El pájaro cú*, Distrito Federal)¹⁴

¿Qué pajarillo es aquel
que canta en aquella lima?
¡Ay, dile que ya no cante
que mi corazón lastima!

(II-3497a, *El pájaro cú*, Veracruz, Distrito Federal; *Pajarillo barranqueño*, San Luis Potosí, Oaxaca, Guerrero, Jalisco, Distrito Federal; estrofa suelta, Oaxaca)

El huapango *La Rosita* goza de gran arraigo en la región media de San Luis Potosí y dos de sus coplas:

¡Ay, qué bonita rosita!
ahí me dirás quién te la dio.
a mí nadie me la dio
rosita sí, rosita no
mi dinero me costó.

¡Ay, qué bonita rosita!
parece flor de clavel
era de una muy bonita
rosita sí, rosita no,
que se llamaba Isabel.

¹⁴ La versión recogida en el *Cancionero* dice “Anda y dile...” en vez de ¡Ay dile...!

sirven para adornar unas décimas cuyo lenguaje se aleja de un estilo llano y sencillo para ser realmente rebuscado y hasta pretencioso, tal como suele ocurrir en las composiciones dedicadas a exaltar pueblos y ciudades:

Mi tierra de ensueños que tanto venero
 le muestra al que canta gloriosos caminos,
 dándole renombre al suelo potosino,
 en himnos y estrofas honrarle prefiero
 porque entre los bardos y, ahí es el primero,
 Antonio García como no hay otro igual
 es un fiel amigo, tan recto y formal,
 que luce sus cantos con gran frenesí,
 hoy digo que el suelo donde yo nací:

San Francisco se llama, mi tierra natal
 lugar del ensueño, placer y alegría,
 allí vi primero la gran luz del día
 la cual con orgullo venero inmortal.

En el contexto de una topada llevada a cabo en una boda, cobra relevancia la presentación que hace el “trovador” o decimero, así como las décimas que dedica a describir y elogiar la celebración. En el ejemplo siguiente, don Adrián Turrubiartes se presenta ante el padre de la novia, los novios y demás invitados a la boda celebrada en la ranchería El Carrizal, Municipio de Río Verde:

A esta boda vine a cantar;
 aquí me tienen presente,
 en una frase elocuente,
 los quiero felicitar.

Yo no le puedo mentir
 Dios la vida le conserve,
 lo que hablamos en Río Verde,
 hoy se lo vengo a cumplir.
 Me tiene para servir
 en este punto y lugar,
 en mis versos al trovar
 a honrarlo me determino
 y a sus plantas yo me inclino,
 Chencho Guerrero, ni hablar.
 [...]

Continúan las décimas aludiendo a lo grande de la fiesta, a la generosidad de los anfitriones, a la prestancia del novio y a la belleza de la novia. Y quedan rematadas con el arrebol:

Ayer pasé y no la vi
 pues dígame dónde estaba
 me fui pensando entre sí
 tal vez estaría enojada
 o estaría pensando en mí
 como yo en usted pensaba.

que entonado dirigiendo la mirada a la novia no deja de tener cierta picardía y galantería por parte del trovador.

Para terminar, incluyo un ejemplo relacionado con un tema religioso; se trata de una glosa que narra la aparición de la Virgen de Guadalupe y cuya planta y décima inicial dicen:

Hermoso aquel momento llegó,
 para Juan Diego aquella mañana
 cuando la Virgen Guadalupana
 llena de gracia se apareció.

Cuando Juan Diego se encaminaba,
 seguía el sendero muy preocupado,
 tras la colina que había cruzado
 donde una voz virginal le hablaba;
 turbado el indio, más no atinaba
 quién por su nombre así lo llamó;
 fue voz de niña que él oyó
 que tan temprano lo sorprendía
 una mañana de invierno fría
 [...]

Y, obedeciendo a la tradición en que el mexicano ve a la Virgen de Guadalupe como una mujer bella a la que puede cantarle piropos sin que esto se considere una ofensa, las coplas de adorno son:

¡Ay!, sólo Dios con su poder
 pudo Él haberte formado;
 cuando te acabó de hacer,
 Él mismo se quedó admirado.

Tú eres la más hermosa
 que con tu mirada hechizas,
 que hasta en la tierra que pisas
 dejas aroma de rosas.

Coplas que también funcionan en canciones en las que el amado habla a la amada, como *El caimán*, *La Cecilia* y *El sacamandú*.

La vida de los arreboles se limita al momento de la ejecución (prueba de ello es que no quedan consignadas ni en las antologías; ni siquiera en los famosos cuadernos o libretas de los

decimero). Es decir, en la *performance* es donde el decimero decide con qué copla adornar su canto, justo antes de despedirse. Echa mano de su enorme acervo de coplas líricas para cerrar “con broche de oro” su canto. Y no deja de llamar la atención que, dentro de un contexto y un género donde el individuo (trovador) tiene tanta importancia, se prefiera recurrir a unos versos más tradicionales que el público conoce para, después, despedirse. Así, la copla tradicional funciona aquí como adorno, remate y cierre de un texto de estilo más bien popular pero que requiere de un acercamiento al público. No en vano son “las últimas palabras del decimero” antes de la despedida. Se trata de una voluntad, aunque sea más o menos inconsciente, de tender un puente entre dos discursos, entre lo popular y lo tradicional, entre el público y el decimero. Es con el arbol y la música cuando el público participa, acompañando el canto y el baile, mientras que su actitud durante las décimas –aun cuando se canta la planta– es pasiva, únicamente de oyente.

Si atendemos a la música, advertimos que hay una enorme coincidencia:

[...] otra característica fundamental del son huasteco es la improvisación rítmico-melódica que de manera constante se lleva a cabo sobre la base de un círculo armónico más o menos estable y reconocible. La improvisación musical, así como la libre elección de coplas por parte de los trovadores, provocan que cada interpretación de un huapango sea un evento efímero, único e irrepetible.¹⁵

No sólo es un adorno, como decía don Adrián, hay algo más; es realmente una estrategia para “engancha” al público; para propiciar que el público recuerde la habilidad del músico-trovador durante la improvisación y pueda seleccionar la copla precisa acompañada de los cambios melódicos antes mencionados. El público puede celebrar lo dicho en las décimas; apreciará su contenido, ya sea serio como en las dedicadas a temas históricos o a lo divino, ya sea humorístico, ofensivo, o bien, décimas cuyo contenido se refiera al saludo y elogio de los participantes en un evento social. Pero, sobretodo, el público recordará lo que es suyo: la música y el arbol elegido.

¹⁵ ROSA VIRGINIA SÁNCHEZ GARCÍA, *Antología poética del son huasteco tradicional*, en prensa. Manuscrito facilitado por la autora.

REVISIÓN TEMÁTICA DE LAS “COPLAS QUE NO SON DE AMOR” EN RELACIÓN CON LA DÉCIMA

CLAUDIA AVILÉS HERNÁNDEZ

El Colegio de México

En el Prólogo al *Cancionero folklórico de México*, Margit Frenk apuntaba en nombre suyo y de los investigadores que colaboraron para su publicación lo siguiente: “Pensamos que nuestra obra será un buen punto de referencia para muchas [...] exploraciones; si así es y si de algún modo contribuimos a avivar el interés por este gran mundo de la canción folclórica, el equipo que ha trabajado en la elaboración del *Cancionero* verá cumplidas, y con creces, sus esperanzas”.¹

Si bien es cierto que el proyecto del *Cancionero* reunió un cuantioso número de textos líricos populares, la riqueza inagotable de los mismos hizo difícil explorar, por ejemplo, otros documentos con distintas versiones de coplas, ejemplos varios de la lírica popular en los siglos anteriores al nuestro, la música de las canciones y la investigación en otras zonas con géneros tradicionales vigentes. Este último aspecto es el punto de partida del trabajo que aquí presento: apuntar las diferencias y similitudes temáticas entre las coplas que no son de amor del *Cancionero folklórico de México* y los textos de la décima popular en la Sierra Gorda.

El contexto en el que estos dos géneros de la literatura popular se producen determina, en mucho, las diferencias en cuanto al tratamiento de diversos temas. El de los animales, por ejemplo, es uno de ellos. Las coplas mexicanas de animales conforman un grupo especial en la lírica popular con varias modalidades reflejadas en el orden de las secciones del tomo III del *Cancionero*: cuando el hombre habla del animal puede hacerlo en un nivel meramente descriptivo, señalando sus medidas o su color, como dice la copla siguiente:

Tiene el caimán el hocico
muy largo, pero tableado;
lo tiene en forma de pico,
el lomo desquebrajado.

(III-5724, *El caimán I*, San Luis Potosí)²

También puede hablar con el animal en un tono amistoso, compasivo incluso, como lo indican las coplas del pobre chupaflor que no tendrá de dónde beber cuando se acabe la flor; la del pajarito que le cortaron las alas cuando iba a abreviar; o de la cigarra que en su canto pregona su misma muerte. Así mismo, es posible que el hombre se comuniqué con el animal en una especie de complicidad lúdica:

¹ MARGIT FRENK (dir.), *Cancionero folklórico de México*, El Colegio de México, México, 1975, t. I, p. xvi.

² En las coplas tomadas de MARGIT FRENK (dir.), *Cancionero folklórico de México*, 5 vols., El Colegio de México, México, 1975-1985, en adelante solamente se indica entre paréntesis el tomo (en romanos), el número de copla (arábigos) y la canción a la que pertenece o si es una estrofa suelta, así como el lugar de proveniencia.

Guajito, a mí sí,
 métete por aquí;
 guajito, a mí ya,
 métete por acá.

(III-5955, *El guajito*, s/l)

En las coplas se le atribuye al animal un don o un comportamiento humano: el caimán, por ejemplo, es engañoso porque le gusta sorprender en el momento en que aparece una mujer; la chachalaca se describe enamorada de pájaro tildío; la paloma y el palomo no saben rezar, y los cangrejos “qué chispas son [...]”, dice la copla, “por su modito de caminar” (III-5731, *El cangrejo*, s/l).

El reino animal del *Cancionero* recorre, pues, diversos tonos y formas temáticas que enfatizan, entre muchos aspectos, el diálogo amistoso y de cariño entre el hombre y los animales: “gorrioncito hermoso”; “tortolita cantadora”; “guacamayita voladora”; “paloma blanca”, etc., son común denominación para algunos de ellos.

Por su parte, en la fiesta tradicional de la topada de la Sierra Gorda, la presencia de los animales tiene un comportamiento distinto al de las coplas citadas. En esta celebración típica de los Estados de San Luis Potosí, Querétaro y Guanajuato, el reto principal del “trovador” es demostrar conocimiento desde el inicio: al saludar a los asistentes, al trabajar con destreza el tema que enmarca la fiesta (una boda, un aniversario ejidal), al disponerse a enviar felicitaciones o saludos entre quienes lo escuchan y, sobre todo, al batirse en duelo poético en la *bravata*, la parte de la fiesta en donde dos trovadores, acompañados de sus músicos, se enfrentan abiertamente, primero con una poesía que consiste en una glosa de línea, después improvisando el decimal en una cuarteta glosada y rematando cada una de sus intervenciones con un son tradicional o un jarabe, del anochecer hasta el amanecer. Es justo en esta parte de la fiesta, la *bravata*, en donde encontramos un punto de comparación significativa con las coplas del *Cancionero* que incluyen la figura animal. El tono cortés y de humildad que caracteriza a las partes anteriores a la bravata, en la que ambos poetas se han saludado primero elogiando su voz, su talento, el lugar de donde vienen, etcétera, cambia radicalmente cuando, incitados por el público que los escucha, se retan:

José Claro hago mención
 espero me estés oyendo
 la gente me está pidiendo
 que entremos al aporreón.

(COL. SEMINARIO, “Topada ejidal en Cárdenas,
 San Luis Potosí”)

Parte de los recursos que el trovador utiliza para enfatizar este duelo son, entre otros, las referencias de guerra:

Ya pon la metralla
 bombas y fusiles
 y si traes misiles
 a ver si no falla.

las imágenes de comida:

Arrímese cantador,
su mesa ya está servida,
venga, pruebe esta comida,
a ver si le halla sabor.

y, de manera importante, las metáforas de animales como lo ejemplifican estas dos plantas:

Éntrale y vamos entrando,
no te andes por las orillas,
para mí las aguilillas
son auras que andan volando.

(COL. SEMINARIO, “Topada ejidal en Cárdenas,
San Luis Potosí”)

Iniciado así el duelo, las comparaciones con animales se hacen más frecuentes mientras el tono de la topada va en aumento. Surge una especie de teatralización: ambas partes inician una lucha que en realidad se ha producido desde el comienzo, pero que ahora se despoja de toda solemnidad para “animalizar” al contrincante y demostrar, por supuesto, su valor. Para dar un ejemplo esta glosa de línea:

Tratándose de aporreón
lo que digas me da igual
mi rango es muy especial
te supero en condición.
Y seas jaguar o seas león,
tal vez la fiebre amarilla
o alguna panterilla,
o tigre de esos renuentes
a mí me pelas los dientes
Yo soy como la ortiguilla [...]

(COL. SEMINARIO, “Topada ejidal en Cárdenas,
San Luis Potosí”)

La comparación con los animales va desde los más feroces como el jaguar, el león y la pantera –reconocidos por su valor, aunque en el texto no sirva de nada, según el trovador–, hasta la referencia a animales como el mono, el cual aparece en la siguiente planta, haciendo provecho del espacio en alto en que se encuentran sentados los trovadores en la topada:

Tiene fama de ratero
el mono que está ahí sentado
y arriba de ese tablado
la despista de versero.

(COL. SEMINARIO, “Topada ejidal en Cárdenas,
San Luis Potosí”)

A diferencia del tono humanizante del animal en las coplas recogidas en el *Cancionero folklórico de México*, en las glosas de la Sierra Gorda el hombre pierde su condición humana y se animaliza en un sentido negativo. La cuarteta de seis versos que antecede a la glosa de línea, denigra la imagen del trovador que, por medio de la figura del coyote, es criticado en sus habilidades más preciadas: la voz y la composición poética en décimas:

Amigo, no se alborote,
arregle bien sus cantadas
que hasta parece coyote
de las nalgas coloradas,
de esos que bajan al trote
con las orejas paradas.

(COL. SEMINARIO, “Topada ejidal en Cárdenas,
San Luis Potosí”)

El tono de alerta de las coplas del *Cancionero* en las que el hombre habla al animal, tiene como finalidad ponerlo a salvo, avisarle de la gravedad de algún asunto o evitarle un sufrimiento:

Zopilote, dile al aura
que ponga al quelele alerta,
que abajo del ojo de agua
está la vaquilla muerta.

(III-5967, *La vaquilla*, Nayarit;
El zopilote, s/l)

¡Corre, corre, caballito!,
corre ese paso ligero!,
que tenemos que llegar
a la hacienda de Guerrero.

(III-5966, *El caballito*, Puebla)

Esta solidaridad del hombre con el animal es imposible en la *bravata* de la topada. Incluso la figura del torito, común en las glosas de la Sierra y revestidas del lirismo que caracteriza a las coplas de animales como las recogidas en el *Cancionero*, manifiestan una alerta de castigo, un aviso para el trovador que, por más audaz y valiente que sea, recibirá una lección ante todos, como en esta glosa de línea:

Hasta la frente traes revolcada,
traes revolcada toda la cola,
toda la cola bien hecha bola,
bien hecha bola y embadurnada,
embadurnada y muy colorada,
muy colorada tienes la frente,
tienes la frente ya muy caliente,
ya muy caliente de las orejas;

y ora veremos si no te quejas
 Úpale y apa, torito, vente...³

El reto es explícito, la imagen de la glosa es totalmente contraria a la que tenemos en las coplas del *Cancionero* cuando el hombre habla del animal:

Ese torito que traigo,
 lo traigo de Nueva York,
 y lo vengo manteniendo
 con cerveza “Superior”.
 (III-5812, *El torito III*, Veracruz)

Y es que se trata de situaciones distintas. Las coplas del *Cancionero folklórico de México* forman parte de canciones que se pueden entonar en ámbitos festivos o no, y que no tienen un receptor, un oyente específico. Todos las escuchamos y las compartimos. No están dirigidas a un nombre, a un apellido, o a un origen específico, como sucede en la fiesta tradicional de la topada, donde siempre hay un destinatario que escucha con atención para responder adecuadamente a lo que se le dice. Animalizar al contrincante es uno de los recursos al que se acude para ganar la batalla.

Por otra parte, me gustaría apuntar algunos aspectos interesantes en las coplas jactanciosas recopiladas en el mismo tomo III del *Cancionero*, en las que el tono de gozo de la vida, de valor y autoelogio, coincide en mucho, con las cuartetos y glosas tradicionales de la topada serrana, no así con las coplas jactanciosas de humor ofensivo que mencionaré más adelante.

En las primeras, las jactanciosas, destaca la presunción de la voz masculina que alardea de su valor:

A mí no me quema, mamá,
 a mí no me quema, papá,
 a mí no me quema nada,
 ni la candela, ni ‘l aguarrás,
 ni la candela que está apagada.
 (III-6624, estribillo de *La candela*, Veracruz)

También están las que hablan con orgullo y gallardía de su origen:

Soy de puro Chilpancingo,
 donde nacen los malcriados;
 no rezo ni me persigno
 y nunca me voy de lado.
 (III-6684, estrofa suelta, Guerrero)

o aquellas que presumen de tener un talante similar al de algún personaje popular:

³ SOCORRO PEREA (comp.), *Glosas en décimas de San Luis Potosí: de Armadillo de Los Infante a la Sierra Gorda*, ed. de Yvette Jiménez de Báez, El Colegio de México-Universidad Autónoma de San Luis Potosí, México, 2005, p. 326.

En mi casa me dicen
Jorge Negrete,
porque traigo pistolas
y uso copete.

(III-6908, *La bamba*, Distrito Federal)

La jactancia de estas coplas se antoja posible en el acervo del trovador de la Sierra Gorda que pretende “enseñar” las reglas de la poesía al contrincante, aporrearlo, educarlo, escarmentarlo, tal y como hemos visto con las coplas de animales. Cito las plantas de tres glosas diferentes:

Aquí tienes a este campesino
y no niego que soy xichulense
yo le atoro a cualquier rioverdense
y le puedo quitar lo catrino.

(COL. SEMINARIO, “Topada ejidal en Cárdenas,
San Luis Potosí”)

No tiñes, ni das color,
pobre Cristóbal Gallegos
ni en la tierra de los ciegos
has de ser el superior.

(COL. AVILÉS)

No te me vas a escapar
de hacerte tu carambola
la gramática española
me la tienes que enseñar.

(COL. AVILÉS)

En las coplas de jactancia la afirmación de la identidad como forma de alarde y presunción frente a los otros se convierte en un aspecto temático coincidente con las décimas y glosas de la fiesta de la topada. Ambos géneros convergen en esta jactancia que caracteriza a la literatura popular de toda Hispanoamérica.

Sin embargo, habría que matizar que en la fiesta de la topada, la jactancia puede ir acompañada de un tono de cortesía y humildad cuando el trovador saluda a su oponente y a la gente que ha venido a escucharlo. Cortesía y humildad que se rompen en la bravata, según hemos visto, pero que persisten durante las otras partes de la celebración: el saludo, el tratamiento del tema y la despedida. El trovador, además de mencionar con orgullo su lugar de procedencia, muestra su sentido de servicio al público que durante toda la noche le solicitará enviar saludos a amigos o parientes, a través de sus décimas improvisadas, siempre con respeto y mesura, como se muestra en estos ejemplos:

Yo soy del pueblo de El Aguacate
primeramente debo decir,

con el propósito de servir
aquí he llegado con gran recate.

(COL. SEMINARIO, “Topada ejidal en Cárdenas,
San Luis Potosí”)

Buenas noches cantador,
buenas noches concurrencia
al comenzar mi labor
el saludar se hace urgencia.

(COL. SEMINARIO, “Topada ejidal en Cárdenas,
San Luis Potosí”)

El saludo y la identidad del trovador aparecen también en las coplas jactanciosas del *Cancionero*, pero con matices que desdibujan la coincidencia en el tratamiento temático de estas coplas. En los siguientes ejemplos se observa un tono machista que sobrepasa, retomando los textos anteriormente citados de los trovadores serranos, la amabilidad en el saludo ya que va acompañada por una actitud despectiva y condicionante:

Aquí está el Águila Negra,
pa lo que ustedes gusten mandar,
amigo soy de los hombres
y de las hembras, pos ya ni hablar.

(III-6669, estribillo de *El Águila Negra*, Michoacán)

Soy versero decidido,
donde quiera soy notado;
si usted quiere ser mi amigo,
conteste cuando yo le hable,
que yo en San Juanito vivo,
amigo, aunque no le cuadre.

(III-6878, *La azucena*, Tamaulipas)

En la topada el trovador no puede alardear de su nombre ni de su origen de esta manera. Si bien la bravata abre la imposibilidad del insulto al contrincante, animalizándolo con términos como “gusano de maíz”, “coyota hambriada”, o “burra panzona”, el buen comportamiento se hace indispensable en los otros momentos mencionados de la fiesta. Y es que justamente en la bravata, las coplas jactanciosas parecen ir y venir entre coincidencias y diferencias con la tradición de la topada. Además de la conversión animal del trovador, la bravata permite otra conversión más que parece partir de la jactancia de las coplas. Se trata de la función apelativa del trovador, amigo y servidor de todos, comunicador por excelencia desde arriba del tablado, quien ahora se convierte en una caricatura y queda despojado de su conocimiento y sabiduría:

Dicen que el sábado en la mañana
allá en tu rancho de El Aguacate
le metes duro a la Tecate
y a la tequila de buena gana.

Y que allá en casa de doña fulana
 le estás debiendo vario dinero;
 tú tienes fama de ser droguero,
 por eso a veces caes en el bote
 y otras veces por un borlote
Eres poeta titiritero...

(COL. SEMINARIO, “Topada ejidal en Cárdenas,
 San Luis Potosí”)

Este insulto que rebaja la condición poética del trovador y que contrasta con las formas de cortesía observadas en los saludos, parece coincidir con la jactancia de la voz masculina de las coplas, grosera y pretenciosa, a pesar de no tener a un receptor enfrente, dialogando a viva voz y compitiendo para ganar. Aparece una copla en esta sección del *Cancionero* que pareciera, en algún momento, formar parte del acervo de cuadernos manuscritos de algún trovador en Río Verde, San Luis Potosí, o por el contrario, hallar una composición escrita en décimas en las coplas del *Cancionero*, aludiendo en ambas posibilidades a la falta de talento del trovador. Dice la cuarteta de la glosa en décima de la Sierra, en el contexto de la bravata:

Ya mejor larga los decimales
 y busca otro oficio que te controle;
 por qué no vendes mejor atole,
 se acabarían toditos tus males.

(COL. AVILÉS)

Cito ahora la copla jactanciosa de humor ofensivo:

Ya te voy arrinconando
 al pie de la nopalera;
 como ya no sabes versos,
 empieza con chingaderas.

(III-6925, estrofa suelta, Oaxaca)

El último verso de la copla rompe con la feliz coincidencia del inicio por las reglas que los trovadores practican en este género de la décima popular. Para ellos, el reglamento consiste no sólo en la composición exacta de las décimas. También es importante, según el trovador: “hablar con buen tino”, “declarar las palabras que se entiendan”, “usar frases limpias que no ofendan”, “aliviar ese modo indecente”, entre otros puntos mencionados. Sin embargo, la parte de la bravata abre posibilidades contrarias a estos puntos que no siempre son bienvenidos por los trovadores más viejos y reconocidos en la Sierra Gorda.

En realidad, el insulto personal al trovador ilustrado en los ejemplos hasta aquí mencionados, es un fenómeno que aparece con más frecuencia en los cuadernos de trovadores jóvenes, con pocos años de haberse iniciado en el “oficio del destino”, como ellos llaman al arte de trovar. Los poetas viejos opinan, en varias entrevistas, que al inicio de su preparación como trovadores solían cantar “versos groseros”. Dice Adrián Turrubiarres, de San Luis Potosí: “Me empecé a fijar que no era conveniente cantar unos versos colorados, porque muchos señores [...]

llevan a sus esposas a escuchar la contradicción de los cantadores, y no conviene cantar majaderías, versos que están fuera del nivel, si no nomás trovar versos chistosos [...] que no tome la moral del trovador.⁴

Cuando el insulto se hace presente en este nivel, alguno de los trovadores, el más experimentado o el que mejor conoce el reglamento, cierra el espacio violento de la bravata y marca límites en la controversia. Luego retoma el tono solemne y se reviste de una autoridad sustentada en la tradición del género, aludiendo a los poetas mayores, a los más reconocidos por su talento y su fama en la composición e improvisación decimal:

Los poetas de gran talento,
 por sus estudios cómo brillaron,
 y sus recuerdos nomás dejaron
 cuando se fueron al firmamento.
 Nosotros vamos nomás al tiento,
 sin encontrar la sabiduría,
 nos falta mucha filosofía,
 y así queremos ser afamados,
 yo creo que andamos equivocados
Lejos estamos de la poesía.

(COL. SEMINARIO, “Entrevista a Adrián Turrubiartes”)

Desconocer el reglamento, justificar el insulto a través de la inexperiencia, o tal vez estar frente a un cambio significativo en los cánones establecidos en la fiesta tradicional de la topada (asunto que merece tratarse aparte), constituye para el propósito de esta revisión temática un punto interesante de acercamiento a las coplas jactanciosas recogidas en el tomo III de *El Cancionero folklórico de México*.

Su humor ofensivo permite hacer una comparación con la jactancia de las glosas de la bravata que, dicho sea de paso, no admite, por muy fuerte que sea el enfrentamiento, la alusión a la violación de la madre, el abuso de la hermana, o incluir descripciones escatológicas.

Hasta aquí una breve revisión temática de algunas coplas que no son de amor, en su comparación con la fiesta de la topada. Faltaría, sin duda, apuntar también las diferencias en el tema de la tierra, en las coplas sentenciosas, en las religiosas y en las históricas.

⁴ COL. SEMINARIO. Entrevista al trovador Adrián Turrubiartes Rosales en Río Verde, San Luis Potosí, 1996.

LA MÚSICA

LA ESTRUCTURA MUSICAL EN COPLAS DE LA MIXTECA DE LA COSTA

PATRICIA GARCÍA LÓPEZ

El Colegio de México

El presente es sólo un mínimo acercamiento a la relación entre la parte literaria y la parte musical de las coplas de la Mixteca de la Costa. Es necesario señalar que el corpus que utilicé se limita solamente a las coplas de dicha región que aparecen en el *Cancionero folklórico de México* y, aún más, sólo de las que tuve la posibilidad de encontrar la fuente sonora de donde fueron tomadas.

En el *Cancionero*, la mayor parte de las coplas que provienen de grabaciones son de las que realizó Thomas Stanford como investigador del Museo Nacional de Antropología, durante la década entre 1950 y 1960. En la fonoteca del Seminario de Tradiciones Populares del Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios de El Colegio de México, se cuenta con copias de una parte de este material en cintas de carrete abierto. Cabe señalar que la revisión de dichas cintas, junto con la revisión de algunos otros fonogramas editados, fueron las fuentes sonoras principales para la realización de este trabajo.

Además de las cintas del Museo, en el *Cancionero folklórico de México* se utilizó también, en buena parte, la *Colección manuscrita de coplas*, reunida por Alfonso Moar Prudente (de 1966), y en menor medida discos y la tradición oral.

El principal género musical en el que se encuentra la copla en la Mixteca¹ de la Costa es en la chilena, y es precisamente de ésta de donde provienen la mayoría de las coplas recogidas en el *Cancionero*. Los ejemplos pertenecen principalmente a comunidades oaxaqueñas como Jamiltepec, Pinotepa Nacional, Pinotepa de Don Luis y San Pedro Atoyac, entre otras. Es importante mencionar que en lo que se conoce como región Mixteca y que está dividida en Alta, Baja y Costa, existen distintos tipos de chilenas, con diferencias sustanciales y que tienen que ver, entre otros aspectos, con el contexto sociolingüístico. Por un lado, existen las llamadas chilenas indígenas –conocidas entre los hablantes del mixteco como *yaa sii*–, que pueden ser cantadas en español o en mixteco, y por otro, las chilenas mestizas, cantadas siempre en español. En lo que se conoce como Mixteca de la Costa conviven grupos socioculturales distintos, como los mixtecos, los mestizos y los llamados afromestizos. Estos grupos tienen algunas variantes en la ejecución de la chilena, que se manifiestan en distintos niveles, como en la dotación instrumental, en la estructura rítmica y armónica, en la lengua en que son cantadas y en las temáticas de sus coplas, por mencionar algunos. En este caso sólo se analizarán las chilenas² mestizas de la Costa cantadas en español.

¹ La región Mixteca se ubica, en su mayoría, en el poniente del estado de Oaxaca y se extiende a partes de los estados de Guerrero y Puebla.

² Para mayor información sobre la chilena de la Costa, véase JOSÉ E. GUERRERO, *La Chilena, estudio geomusical*, Fonadan, México, s/f; y THOMAS STANFORD, “La chilena de la costa chica de Guerrero y de Oaxaca”, *Tierra Adentro*, 92 (junio-julio, 1998), pp. 49-53.

• ALGUNOS ASPECTOS GENERALES •

Cuartetas y sextillas octosilábicas y seguidillas son las formas recurrentes en las chilenas. La rima de las cuartetas es entre la segunda y cuarta líneas, aunque puede haber variaciones. Algunas cuentan con estribillos, los cuales pueden ser de dos o cuatro versos, y es en éstos donde se pueden encontrar paralelismos. Son comunes también las repeticiones de versos y los añadidos como “ay lara la, la la la la”. Y así como sucede en la música de otras regiones, las coplas pueden intercambiarse.

Las chilenas se ejecutan con diversas agrupaciones y pueden ser cantadas o nada más instrumentales. Las cantadas son ejecutadas principalmente con acompañamiento de cordófonos, por ejemplo, de un bajo quinto o de una guitarra y un violín, o de jarana y violín, o por una guitarra y un requinto, que es actualmente la más común, entre otras combinaciones. Pueden ser cantadas por un solista o por dos cantantes haciendo primera y segunda voz. El modo menor es el que predomina, siendo las principales tonalidades La m, Re m, Mi m y Sol m; aunque las hay también en modo mayor, siendo entonces La M, Re M, Mi M y Sol M, las tonalidades recurrentes. En cuanto a la armonía, es frecuente el uso del primero, cuarto y quinto grado con séptima, aunque hay excepciones, como se explicará adelante.

La estructura general de la chilena es una introducción musical instrumental a la que le sigue la copla y luego el estribillo, si es que lo hubiera, y después un interludio musical al que le sigue nuevamente la copla y así sucesivamente. Al final, puede terminar ya sea con una parte instrumental o con el último verso de la copla o del estribillo.

Como ya señalé, el corpus para esta presentación se limita a coplas del *Cancionero folklórico de México* de las que pude obtener la música. De esta manera, fueron quince las chilenas que analicé: *Arriba caballo bayo*, *Negra dónde están los lazos*, *Jilguero desvanecido*, *La Malagueña curreña*, *El arreo*, *Chilena de Pinotepa Nacional*, *La sureña*, *Chiquita te vas criando*, *Negra del alma*, *Ahora acabo de llegar* –conocida también como *Silencio corazón*–; *Te quiero Jamiltepec*, *Con cuidadito* –conocida también como *El amuleto*–; *La Yerbabuena*, *La Sanmarqueña* y *La garza*. Si bien es una muestra pequeña, considero que es representativa, pues muestra algunas de las principales características y variantes de la chilena en la región.

• ESTRUCTURA MUSICAL EN RELACIÓN CON LA ESTRUCTURA LITERARIA •

De acuerdo con algunos autores como Margit Frenk³ y Carlos Magis,⁴ el problema de la relación entre la factura poética y la ejecución musical se debe –utilizando las palabras de Magis– a la falsa unidad de estructura métrica y a la ampliación de estrofas. Con falsa unidad de estructura métrica se refiere a los “casos de series heterogéneas cuyos textos se adaptan a la regularidad del período musical mediante la repetición de versos”.⁵

Negra, ¿dónde están los lazos
con que tu amor me amarró?

³ MARGIT FRENK (dir.), *Cancionero folklórico de México*, El Colegio de México, México, 1975, t. I, p. xix.

⁴ CARLOS H. MAGIS, *La lírica popular contemporánea*, El Colegio de México, México, 1969, pp. 642-647.

⁵ *Ibid.*, p. 642.

Negra, ¿dónde están los lazos
 con que tu amor me amarró?
 Aunque me costara un paso
 pero se me concedió,
 aunque me costara un paso
 pero se me concedió.

(II-3436, *Costeña*, Guerrero, Oaxaca;
Negra ¿dónde están los lazos?, s/l)⁶

En este caso tenemos que los dos primeros versos con su repetición, en el aspecto musical, forman una parte A, y los dos últimos versos, también con su repetición, conforman la parte B. Queda entonces que la frase A está integrada por dos semifrases, cada una de ellas compuesta por cuatro compases de 3/4; y lo mismo sucede con la frase B.

Negra, dónde están los lazos

Ne-gra dón -de están los la - zos con que tu a - mor me a - ma - rró

Ne-gra dón -de están los la - zos con que tu a - mor me a - ma - rró

Y aun-que me cos - ta - ra un pa - so pe - ro se me con - ce - dió

Y aun-que me cos - ta - ra un pa - so pe - ro se me con - ce - dió

Las cuartetos octosilábicas que simplemente repiten los versos de dos en dos, por lo regular no tienen complicación en la parte musical, pues esta métrica se corresponde de manera perfecta con una estructura musical básica que consiste en una frase A de ocho compases y una frase B también de ocho compases, conformando con esto una medida de periodo muy frecuente de 16 compases.

Frase A + Frase B = Periodo
 8 compases 8 compases 16 compases

⁶ En las coplas tomadas de MARGIT FRENK (dir.), *Cancionero folklórico de México*, 5 vols., El Colegio de México, México, 1975-1985, en adelante solamente se indica entre paréntesis el tomo (en romanos), el número de copla (arábigos) y la canción a la que pertenece o si es una estrofa suelta, así como el lugar de proveniencia. *Chilena Negra ¿dónde están los lazos?*, Pieza 10, Cinta de carrete abierto, núm. 4, Fonoteca del Seminario de Tradiciones Populares del Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios de El Colegio de México. El material sonoro de dicha fonoteca se citará en adelante como COL. FONOTECA.

Por ampliación de estrofas, Magis se refiere a la adición de versos nuevos a una estrofa básica y a la incorporación de apéndices o añadidos al texto de una copla.⁷

*Silencio corazón
deja de llorar,
porque el alma me duele (bien de mi vida)
de tanto amar.*

(V-Ant. 5, *Ahora acabo de llegar*, Oaxaca)⁸

Este ejemplo es el estribillo de una chilena, donde, si bien en la métrica de la estrofa el “bien de mi vida” es un añadido, en el aspecto musical entra en la medida de compás de la frase, pues, contando ese añadido es como el estribillo logra tener una estructura homogénea: es decir, una frase típica de ocho compases, compuesta por dos semifrases, cada una de cuatro compases de 3/4. De esta manera, el añadido ocupa el espacio musical de un verso.

Ahora acabo de llegar

Si- len- cio co-ra- zón de-ja de llo- rar

este co-ra- zón me due- le ne- gra del al- ma de tan- to a- mar.

Estos dos fenómenos responden tanto al interés por homogeneizar las coplas de una canción, como a la necesidad de adaptar las formas literarias a las frases musicales.

Si bien por lo general los añadidos mantienen su autonomía con respecto al texto, en cuanto a la música, Magis señala que en México suele ocurrir que la frase musical que corresponde al añadido se rellena con elementos significativos que constituyen, intercalados, un nuevo verso que modifica el esquema métrico básico.⁹ Por ahora, el fenómeno sólo aparece en canciones formadas basándose en seguidillas compuestas, como por ejemplo:

Sal a bailar con ése
te lo permito,
y si te mira mucho —dile que se ande
con cuidadito, (*ay la la la la la*)
porque yo creo
que, siendo tan aguado —no sirve el niño
ni pa el recreo.

(III-8416, *Cuidadito*, Oaxaca)¹⁰

⁷ MAGIS, *op. cit.*, p. 644.

⁸ En el texto los estribillos se marcarán con cursivas. Versión interpretada como *Silencio corazón*, por el dueto “Los Andarriegos”, de Higinio Peláez y Fidela Vera, en el disco *Homenaje a Vidal Ramírez*, Discos Alborada, México, 1981.

⁹ MAGIS, *op. cit.*, p. 497.

¹⁰ Chilena *Con cuidadito*, COL. FONOTECA, Pieza 8, cinta de carrete abierto, núm. 16. THOMAS STANFORD, *Música de la Costa Chica de Guerrero y Oaxaca*, Conaculta-INAH, México, 1999, Pieza 5.

Esta estrofa está formada musicalmente por dos frases de ocho compases cada una: A y B. La división musical de dichas frases no tiene que ver con la estructura métrica, pues musicalmente queda dividida de la siguiente manera:

Parte A: - Sal a bailar con ese, te lo permito
- y si te mira mucho dile que se ande con cuidadito

Parte B: - Ay la la la la la, porque yo creo
- que siendo tan aguado no sirve el niño ni pa'l recreo.

Con cuidadito

Sal a bai-lar con e-se te lo per-mi-to y si te mi-ra mu-cho di-le que
7 se an de con cui-da-di-to. Ay la ra la ra la por-que yo cre-o
13 que es-tan-do tan a-gua-do no sir-ve el ni-ño ni pa'l re-cre-o.

Aquí se observa nuevamente cómo los añadidos ocupan el espacio musical de un verso. De esta manera, nuevamente volvemos a tener un periodo frecuente de 16 compases.

El autor antes citado señala que dicho hecho está provocando una renovación en la estructura típica de este tipo de estrofa. Considero que sí está sucediendo, pero no creo que se pueda generalizar, pues en algunos casos esos añadidos son parte de la identidad o del estilo de una canción. Por ejemplo, en el famoso *Cielito lindo*, o en el caso del son huasteco donde se luce el falsete precisamente en el añadido “ay lala lala”.

Considero que a pesar de tener un corpus limitado, las quince chilenas analizadas sí logran dar una muestra de las regularidades y excepciones de este género. Por ejemplo, once de ellas están formadas por cuartetas octosilábicas, dos en forma de seguidilla y dos en sextillas octosilábicas. Trece están en modo menor, utilizando en su mayoría los grados principales: primero, cuarto y quinto con séptima. La mayoría tiene una estructura musical simple formada por una frase A y una frase B con una regularidad de ocho compases cada una. Diez de ellas tienen estribillo, ya sea de dos o cuatro versos.

La división de la estructura musical en A y B se hace cuando el material musical es contrastante entre los fragmentos, contraste que puede darse dentro de la copla misma o entre la copla y el estribillo. Como por ejemplo, en la siguiente chilena la división musical está dentro de la copla:

Parte A: Te quiero Jamiltepec
te quiero de corazón
Te quiero Jamiltepec
te quiero de corazón

Parte B: Porque te quiero te canto
con el alma esta canción
porque te quiero te canto
con el alma esta canción.

(IV-Ap. 293, *Chilena de Jamiltepec*, Oaxaca)¹¹

Te quiero Jamiltepec

5 Te quie-ro Ja-mil-te-pec Te quie-ro de-co-ra-zón

9 Te quie-ro Ja-mil-te-pec Te quie-ro de-co-ra-zón

13 Por que te quie-ro te can-to con el al-ma es-ta can-ción

Por que te quie-ro te can-to con el al-ma es-ta can-ción.

Mientras que en el siguiente ejemplo las partes contrastantes se encuentran entre la copla y el estribillo:

Parte A: Por ser la primera vez
que yo en esta casa canto
gloria al Padre, gloria al Hijo
gloria al Espíritu Santo.

(III-7600, *El Siquisiri*, Veracruz; *La garza*, Oaxaca,
Michoacán; estrofa suelta, s/l)

Parte B: Por ahí va la garza
déjenla volar
va tomando viento
para doblegar.

(III-5764, estribillo de *La garza*, Oaxaca)¹²

¹¹ Chilena *Te quiero Jamiltepec*, COL. FONOTECA, Pieza 6, cinta de carrete abierto, núm.16.

¹² Chilena *La garza*, COL. FONOTECA, Pieza 1, cinta de carrete abierto, núm. 21.

La garza

Por ser la pri-me-ra vez que yo en es-ta ca-sa can-to

6
Glo-ria al pa-dre glo-ria al hi-jo glo-ria al es-pi-ri-tu san-to Por

11
áhi va la gar-za dé-jen-la vo-lar va

15
to-man-do vien-to pa-ra do-ble-gar

En la transcripción podemos notar que el material musical de la copla no es el mismo del estribillo y es también un ejemplo de las excepciones de la estructura, pues la frase A está compuesta por 10 compases, es decir, con semifrases de cinco compases cada una, mientras que la parte B está compuesta por 8 compases.

Es muy frecuente que en la parte A sólo se utilice en la armonía el primero y el quinto grado con séptima, mientras que en la parte B, el material contrastante esté marcado generalmente con el uso del cuarto grado, y en algunos casos con elementos más complicados como el uso del giro frigio del menor natural, como sucede en la chilena *Tè quiero Jamiltepec*, que ya cité anteriormente y cuya secuencia armónica es: I, VII, VI, V7.

Hay casos en los que el texto no llena el espacio de los ocho compases. En ocasiones esto se debe a que el verso está iniciando en anacruza, por lo que se tienen que dejar algunos tiempos del compás como respiración y así completar el inicio de la frase. Estos espacios sin voz son llenados algunas veces por adornos musicales o simplemente con los acordes del acompañamiento.

Aunque hay excepciones, podemos decir que, por lo general, la estructura musical de las coplas de las chilenas analizadas está conformada por un período de 16 compases, compuesto por dos frases de ocho compases cada una, las cuales a su vez, cuentan con dos semifrases de cuatro compases cada una. Cabe señalar también que, en la música tradicional, es muy común que el intérprete se tome ciertas libertades, por lo que encontraremos casos en los que la estructura señalada no sea tan precisa.

En las chilenas estudiadas aparece una llamada *El arreo*, la cual rompe completamente con estas generalidades, ya que cuenta con cinco fragmentos musicales distintos. Es posible que sea una chilena antigua o que sea una pieza de otro género musical que se “achileno”¹³ en cuanto al ritmo, pero que siguió conservando de alguna manera su melodía, o que sean dos piezas que se ligaron. Otra chilena antigua es *La Malagueña curreña*, que dentro de la tradición del género es un caso aparte junto con *La Petenera*, pues son piezas que inician en modo mayor

¹³ Es decir, una pieza de otro género musical que los músicos convierten en chilena.

y que luego cambian al modo menor armónico con inflexión al sexto grado; esto es lo que nativamente los mixtecos llaman *pasatono*. Hay que recordar que las malagueñas eran en sí un género musical que, al llegar a tierras mexicanas, se integró a los géneros de cada región, por lo que tenemos malagueñas istmeñas, huastecas, planecas, tixtlecas y en este caso, en forma de chilena costeña.

Como conclusión, la música y la letra están íntimamente ligadas, pero es el contorno melódico el que identifica a una determinada pieza, y es parte también de la identificación de un estilo regional, pues, como es sabido, el préstamo de coplas de una pieza a otra, o hasta de un género a otro, es común, y por lo tanto, la sola letra no nos da información precisa de a cuál pertenece, excepto en los casos de coplas que sólo se cantan en una determinada pieza, o en ocasiones porque en la letra se dice el nombre de ella, como en *La Malagueña*, por citar un caso. De acuerdo con Margit Frenk, “la música es el elemento que da unidad a cada canción”.¹⁴

Como bien se dice en el Prólogo del *Cancionero folklórico de México*, la irregularidad de la forma métrica en algunos casos tiene su explicación en la música, debido a que es frecuente la repetición de ciertas frases melódicas, las cuales pueden “rellenarse” con versos nuevos o repitiendo versos ya cantados.¹⁵ Así pues, “las repeticiones como el orden de los versos son parte integrante de la ejecución musical de las canciones, contribuyen a caracterizarlas e incluso las agrupan en subgéneros poético-musicales”.¹⁶ Por ejemplo, como musicalmente en la chilena la estructura mínima de una frase es de ocho compases, la estructura literaria tiene que buscar los recursos para adecuarse a esa medida musical, por lo que se hace uso de las repeticiones y los añadidos de versos.

Como señalé al inicio, en este trabajo sólo hago algunos apuntes en cuanto a la relación entre la música y la literatura, pues hay un gran trabajo todavía por hacer en torno a la relación de estas estructuras. No cabe duda que el estudio conjunto de ambas manifestaciones nos darán un mayor conocimiento del inmenso acervo de la música tradicional de México.

¹⁴ FRENK, *op. cit.*, t. I, p. xix.

¹⁵ *Idem.*

¹⁶ FRENK, *op. cit.* t. V, p. 90.

EL PARALELISMO Y OTROS RECURSOS LIMITANTES EN EL CANTO DE LAS COPLAS EN LOS SONES DE MÉXICO

ROSA VIRGINIA SÁNCHEZ

CENIDIM, Instituto Nacional de Bellas Artes

El extenso y rico universo de la lírica mexicana no puede menos que despertar inquietudes y sugerir posibilidades para su estudio. En este sentido, y desde hace varios años, he incursionado en este campo, a raíz de una idea general que ha prevalecido en un gran número de trabajos en torno a nuestro acervo tradicional lírico: concebir al conjunto de coplas como un *corpus* totalmente libre e independiente, algunas veces, incluso ajeno, a las músicas con las que éstas se cantan (llámense sones, chilenas, gustos, canciones o huapangos). En la generalización de esta idea ha influido, por un lado, el hecho de que son pocos los estudios que en los campos del Folclor y la Musicología se han elaborado al respecto, y por otro, tiene que ver con la tendencia que ha existido dentro de la perspectiva filológica de separar las coplas de su contexto musical para poder llevar a cabo sus correspondientes trabajos de recopilación, clasificación y análisis.

Pero, en realidad, en ella incide principalmente el carácter mismo de las coplas. Éstas, como es bien sabido, gozan de una autonomía que les permite asociarse unas con otras en series en las que no existe una unidad temática, y, en ocasiones, ni siquiera formal. Por si fuera poco, este carácter autónomo les otorga, además, la libertad de transitar de una melodía a otra, incluso entre géneros diferentes y de regiones diversas y distantes. Consciente de esto, Margit Frenk expresó, hace cerca de tres décadas: “la gran mayoría de las canciones no narrativas de los diferentes países de habla hispánica están compuestas de estrofas que se asocian muchas veces al azar, las que suelen cantarse con melodías de canciones distintas”.¹

Esta manera en que se manifiestan las coplas, se corresponde con una forma estructural específica que tienen ciertos géneros cantados en nuestro país; entre ellos, y a la cabeza, los sones mexicanos. En los ejemplos relativos hallamos, en primer lugar, que le letra suele variar con suma frecuencia de una interpretación a otra. En un gran número de sones, incluso, resulta prácticamente imposible encontrar dos versiones que repitan íntegramente los mismos textos, especialmente en aquellos cuyo repertorio poético rebasa el centenar de coplas. Esto sucede porque, en realidad, no existe norma que establezca el número total de coplas que pueden ser cantadas en los diferentes sones, ya que el acervo poético crece o decrece libremente con la creación de nuevas coplas, la adaptación de otras, o bien, el desuso de algunas de ellas. Este acervo es, por ende, inmensurable. En este sentido, las diferencias literarias que se dan entre las diferentes interpretaciones de un son determinado, van más allá de las variantes que surgen como producto de los cambios propios de la transmisión oral; son diferencias notables que tienen que ver con la estructura literaria del género.

¹ MARGIT FRENK (dir.), *Cancionero folklórico de México*, 5 vols., El Colegio de México, México, 1975-1985, t. I, p. xvii. Dentro del término de “canciones” la autora incluye a los sones mexicanos.

Se puede decir, entonces, que un primer rasgo general distintivo de nuestros sones es la ausencia de una relación recíproca entre los discursos musicales y poéticos, es decir, que a una música dada no le corresponde una letra determinada. Esto, más la variación constante de otros elementos musicales, como la improvisación incesante en las líneas melódicas vocales e instrumentales, el uso de diferentes tonalidades y las variantes rítmicas que desarrollan los instrumentos de acompañamiento, hacen de cada interpretación una manifestación única e irrepetible.

Sin embargo, no pienso que esta característica estructural signifique, estrictamente, que entre letra y música no existe en absoluto ningún tipo de relación, tal y como llegaron a suponer ciertos investigadores y recolectores. Thomas Stanford, por ejemplo, sobre este asunto expresó:

se debe afirmar –y esto es un hecho importante– que al parecer la mayoría de los sones mexicanos no tienen textos fijos, no se les puede identificar siquiera por ese aspecto con un nombre específico: hay simplemente un repertorio de melodías y un repertorio de coplas, y los músicos las juntan a su antojo.²

Esto, nuevamente, es una generalización que, como se verá más adelante, no puede aplicarse de la misma manera a las diferentes regiones donde se cultiva el son. Dicho en estos términos, se trata de una característica propia de varios sones jarochos y de un gran número de sones huastecos, mientras que en la región planeca³ de Michoacán, curiosamente la más estudiada por el investigador, resulta no ser tan frecuente.

Fernández Arámburu, por su parte, llegó a decir, en relación a los sones huastecos hidalguenses, que no era posible hacer una clasificación exacta de los textos, debido a la costumbre que tienen los cantadores de usar versos de su repertorio sin considerar o tener en cuenta el nombre del huapango que se toca, y guiarse solamente por su melodía.⁴

Un examen más minucioso devela, sin lugar a dudas, que entre ambos discursos, el musical y el poético, aunque independientes y con muchas licencias, se establecen diversos grados de relación, como trataré de explicar en estas líneas.

En principio, se puede partir de que, ciertamente, los trovadores tienen un gusto predominante por la combinación libre de coplas a la hora de cantar un son determinado. También es preciso aceptar que ellos mismos buscan, con cierto afán, la manera de insertar algunas coplas de su preferencia en diversos sones, partiendo de la idea –como lo han llegado a expresar algunos músicos– de que “cualquier copla puede cantarse en cualquier son”.

Sin embargo, un estudio cuidadoso sobre la relación que se establece entre letra y música en los sones, nos muestra, en primer lugar, la existencia de dos tipos de coplas diferentes: las que pueden ser cantadas en distintos sones y las que sólo se cantan en uno específico; a las primeras las he denominado “libres” o “compartidas”, y a las segundas les he puesto el calificativo de “exclusivas”.⁵ La diferenciación entre unas y otras, dentro del repertorio coplero, cabe

² THOMAS STANFORD, *El son mexicano*, Fondo de Cultura Económica, México, 1984, p. 22.

³ Esta región corresponde a la meseta de El Plan y abarca los estados de Guanajuato, Querétaro, Michoacán y Jalisco.

⁴ JOSÉ y GERMÁN FERNÁNDEZ ARÁMBURU, “Versos de huapango”, *Anuario de la Sociedad Folklórica de México*, X (1955), nota de la p. 78.

⁵ Este rasgo, aunque se manifiesta en todas las variantes regionales del son que existen en nuestro país, varía en cada una de ellas.

mencionar, no es obra de la casualidad, sino que responde a criterios específicos de selección por parte de los trovadores, quienes, probablemente de manera inconsciente, saben qué coplas pueden cantarse en sones diferentes y cuáles son destinadas a uno en particular. En segundo lugar, si se analizan los diferentes sones, a partir del uso de estos dos tipos de coplas, podemos establecer una diferenciación entre los que cantan sólo coplas exclusivas y aquellos otros que, además, incluyen un buen número de coplas libres.⁶

Para lograr determinar la diferencia entre estos dos tipos de coplas se deben considerar de manera conjunta cuatro aspectos, que resultan elementos limitantes en el canto de las coplas en los sones de México. El primero consiste en el uso, o no, de una palabra específica (rara vez más de una) que establece con suma frecuencia un vínculo entre ciertas coplas y un son determinado;⁷ el segundo elemento, muy importante, es el carácter monotemático o politemático de los sones; el tercero es la estructura formal de las estrofas vistas dentro del contexto del repertorio sonero. Por último, el cuarto elemento a observar, muy importante también, tiene que ver con la presencia de ciertos recursos estilísticos, como el paralelismo, cuya estructura consiste en ligar varias coplas de una misma serie y, a la vez, a una música específica.⁸

• EL USO DE UNA PALABRA CLAVE •

En los sones de México son cuantiosas las coplas que incluyen de manera intencional una palabra determinada, a la que yo he llamado palabra “clave” o “broche”. Ésta equivale, la mayor parte de las veces, al título mismo del son, o bien, está en estrecha relación con éste. La presencia de esta palabra en las coplas determina, por lo general, su uso exclusivo con respecto al son en que se cantan. En la práctica, dicho vocablo puede tener diferentes significados. Así, en el son huasteco *Las conchitas*, la palabra “conchita” o “concha” a veces se utiliza para referirse al nombre de mujer y otras a la cubierta protectora de ciertos animales marinos:

Conchita, vamos al mar
a conocer las sardinas;
te voy a hacer un collar
de puritas perlas finas
para sacarte a pasear
delante de las catrinas.

(COL. SÁNCHEZ, 503, *Las conchitas*;
I-676, *Las conchitas II*, San Luis Potosí)⁹

⁶ Por el momento, no he localizado sones en los que sólo se canten coplas libres.

⁷ En ciertas coplas, la presencia de esta palabra no determina su uso exclusivo en un son en específico, como se verá en el siguiente apartado.

⁸ Esta idea ha sido ya expresada en mi artículo “Los sones y sus coplas: una propuesta para su estudio”, en *El folclor literario en México*, El Colegio de Michoacán–Universidad Autónoma de Aguascalientes, Zamora, Mich., 2003, pp. 261-272.

⁹ Todas las coplas están tomadas de la COLECCIÓN SÁNCHEZ (ROSA VIRGINIA SÁNCHEZ, *Antología poética de sones huastecos tradicionales*). En adelante solamente se indica el número de copla y la canción a la que pertenece, y a pie de página se señala el o los intérpretes. Asimismo, en caso de que la copla también se encuentre en el *Cancionero folklórico de México*, *op. cit.*, se indica entre paréntesis el tomo (en romanos), el número de copla (arábigos) y la canción a la que pertenece o si es una estrofa suelta, así como el lugar de proveniencia. En todos los casos las cursivas son mías.

A la barra fui a pescar
 una vez por travesura;
 nada, nada pude hallar,
 sólo para tu hermosura
 muchas *conchitas* del mar.

(COL. SÁNCHEZ, 501, *Las conchitas*)¹⁰

El mar canta sus querellas,
 el cielo, al oír sus cuitas,
 y decía con frases bellas,
 mil palabras exquisitas:
 “Si tú me das las estrellas
 yo te ofrezco mis *conchitas*”.

(COL. SÁNCHEZ, 505, *Las conchitas*; IV-8581,
Las conchitas II, San Luis Potosí, Veracruz)¹¹

Abundan también los ejemplos en los que la palabra clave o broche aparece sólo para aludir al son que se está cantando:

Me despido suspirando,
 adiós, muchachas bonitas,
 si no les gusta el huapango,
 ahí quédense solitas,
 aquí se acaban cantando
 los versos de “*Las conchitas*”.

(COL. SÁNCHEZ, 515, *Las conchitas*; III-7685,
Las conchitas III, Veracruz)¹²

Cuando me encuentro solito
 ganas me dan de llorar;
 ¡ay! luego les hecho un grito
 y les empiezo a cantar
 este hermoso “Fandanguito”.

(COL. SÁNCHEZ, 548, *El fandanguito*; III-8094,
El fandanguito I, s/l)¹³

Tal y como sucede en los ejemplos anteriores, los vocablos “aguanieve”, “rosa”, “llorar”, “Cecilia”, “caimán”, “sentimiento”, “borracho”, “gusto”, etc., aparecen en coplas que son destinadas a ser cantadas en aquellos sones, cuyo título coincide con estas mismas palabras, en este caso, dentro del repertorio huasteco. De la misma manera, en los sones planecos y jaliscienses,

¹⁰ Trío Xoxocapa y Trío Huasteco de Pánuco.

¹¹ Conjunto Alma Huasteca, Los Camperos de Valles, Los Hermanos Calderón y Los Caporales del Pánuco.

¹² Trío Xoxocapa.

¹³ Trío Los Fernández.

Las abajeñas, Las arenitas, El becerro, El borracho, La chachalaca, El chivo, El frijol, La guacamaya, El huerfanito, El jabalí, entre otros, se suelen cantar coplas que incluyen estas palabras en sus versos. Prácticamente no existen sones que no contengan coplas de este tipo.

A pesar de la efectividad de este recurso para dar exclusividad a muchas coplas, hay que llamar la atención sobre dos situaciones que pueden llegar a anular este procedimiento. En primer lugar, el gusto generalizado por adaptar ciertas coplas al canto de diferentes melodías, del cual hablamos más arriba, provoca con frecuencia que el trovador modifique la palabra clave *original* por otra para adecuar una determinada copla a otro son. Por ejemplo, la palabra “malagueña”, que se asocia al son planeco michoacano del mismo nombre, se transmuta por las palabras “cihualteco” o “tejoncito” para ser cantada en los sones del vecino estado de Jalisco, que llevan por título esas palabras:¹⁴

Malagueña de mi vida,
dime quién te bautizó;
quién te puso *Malagueña*
pa' que te cantara yo.

(III-7899, *La Malagueña II*, Michoacán; V-Ant. 63)¹⁵

Cihualteco de mi vida,
dime quién te bautizó;
¿quién te puso “*Cihualteco*”,
para que te cante yo?

(III-7899, *El cihualteco*, Jalisco, Nayarit; estrofa suelta, s/l)¹⁶

Tejoncito, tejoncito,
dime quién te bautizó;
¿Quién te puso *tejón* de haba?,
para que te cante yo.

(*El tejoncito*)¹⁷

En segundo lugar, el grado de exclusividad que el uso de esta palabra clave da a las coplas varía, de acuerdo con su significado: este puede ser muy concreto, como lo es el nombre de una persona o un personaje (“Rosa”, “caimán”, “querreque”, “Cupido”, “Canelo”, “Sirena”, etc.), o puede tratarse de un concepto, cuya significación más amplia coincide con tópicos utilizados frecuentemente en el repertorio global de una zona. Por ejemplo, en los sones huastecos *El llorar* y *La llorona*, se canta un gran número de coplas que incluyen la palabra “llorar”:

No te vayas a enlutar
ni demuestres sentimiento,

¹⁴ Nótese que este cambio no afecta la estructura de la cuarteta romanceada.

¹⁵ Conjunto de Aguillilla, en *El son mexicano*. Varios intérpretes. CD. Grabaciones de Thomas Stanford, México: Urtext.

¹⁶ Cuarteto Coculense, en *The very first mariachi, recordings 1908-1909*. CD. El cerrito, CA, Arhoolie.

¹⁷ *El tejoncito*, Cuarteto Coculense, en *The very first mariachi, recordings 1908-1909*.

que sólo te ha de quedar
un fuerte remordimiento,
si a mi madre ves *llorar*.

(COL. SÁNCHEZ, 1676, *El llorar*, *La Llorona*)¹⁸

Si te arrimas al nopal
cuidado con una espina,
no te vayas a espinar,
porque entonces, perla fina,
te queda sino *llorar*.

(COL. SÁNCHEZ, 1735, *El llorar*, *La llorona*)¹⁹

Pero, la palabra clave “llorar” aparece con frecuencia en coplas que, además de los sones mencionados, se cantan en otros, como las dos siguientes, que se cantan también en los sones *El taconcito*, *La leva*, *La malagueña* y *El sacamandú*, la primera, y en *La huazanga* y *El triunfo*, la segunda:

Me dicen que no le llore,
que ella se fue porque quiso;
y yo les digo: señores:
que el *llorar* es muy preciso:
me acuerdo de sus amores
y las caricias que me hizo.

(COL. SÁNCHEZ, 1639, *El llorar*, *El sacamandú*, *El taconcito*,
La leva, *La Malagueña*; II-3779c, *La Llorona II*, Veracruz;
La malagueña II, San Luis Potosí)²⁰

Yo vi un corazón *llorar*
cuando lo estaban hiriendo,
al tiempo de agonizar
nomás se quedó diciendo:
“Mujeres no paguen mal
cuando las estoy queriendo”

(COL. SÁNCHEZ, 1820, *El llorar*, *El triunfo*, *La huazanga*,
La Llorona; II-4477, *La huazanga*, San Luis Potosí)²¹

En estos casos, la función de “candado” que otorga el uso de estas palabras clave se rompe, debido a que “llorar” tiene una connotación abstracta que puede implicar una amplia gama de sentimientos, como la tristeza, la pasión, la pérdida amorosa y la desdicha, todos ellos, tópicos sumamente socorridos en diversos sones, muchos de ellos de carácter politemático.

¹⁸ *El llorar*, Los Camperos de Valles, Trío Tamazunchale y Trío Xoxocapa; *La llorona*, Los Camalotes y Los Cantores del Pánuco.

¹⁹ *El llorar*, Trío Huasteco de Pánuco; *La llorona*, Trío Huasteco Veracruzano.

²⁰ *El llorar*, Los Caporales, Los Camperos de Valles; *La llorona*, Los Camperos Huastecos, Trío Veracruzano; *El taconcito*, intérpretes desconocidos; *La leva*, intérpretes desconocidos; *El sacamandú*, Los Nativos de Hidalgo.

²¹ *El llorar*, Los Camperos de Valles, Los Parientes, Los Querreques; *La llorona*, Trío Regional, y *El triunfo*, Trío Cantores de la Sierra.

• LOS SONES POLITEMÁTICOS Y MONOTEMÁTICOS •

Entre los distintos sones de México, es necesario reconocer la existencia de dos clases: los sones monotemáticos y los sones politemáticos.

Los sones monotemáticos incluyen en sus series un número variable de coplas independientes que tratan de un solo tema, y que por tal motivo tienden a ser exclusivas.²² En la Huasteca, por ejemplo, existen dos claros ejemplos de sones monotemáticos: *La petenera* —en el que se cantan siempre coplas marinas, ya sea para referirse a la sirena, o bien, a la vida de marinos y pescadores— y *El huerfanito*, cuyo tema, en un primer plano de significación es la orfandad.²³ Estos tópicos —es importante decirlo— no aparecen en el resto del repertorio huasteco. Lo mismo sucede con el son jalisciense *El borracho*, cuyo tema, indicado en el título, es exclusivo dentro del repertorio de mariachi. Por esta razón, las coplas cantadas en estos sones, no se comparten con otras melodías: son exclusivas.

Sin embargo, de la misma manera que ocurre con el uso de una palabra clave, aquí también hallamos excepciones. Cuando el tema abordado por un son monotemático determinado es cantado también en otros sones de la misma región, las coplas no resultan ser siempre exclusivas. Un ejemplo es el son huasteco *El borracho* (diferente al jalisciense), cuyo único tema, la bebida, también es retomado por otros sones de la Huasteca, —por lo regular, politemáticos— con quienes comparte algunas coplas. Así sucede con las siguientes coplas que se cantan, además, en otros sones, como *El San Lorenzo*, *El perdiguero* y *El caimán*, entre otros:

En *El San Lorenzo*:

Si quieres vivir honrado
toma vino diariamente.
Quiero pedirle al Estado
que me mande una patente,
aunque muera yo ahogado
en un barril de aguardiente.

(COL. SÁNCHEZ, 1732, *El borracho*; *El San Lorenzo*)²⁴

En *El perdiguero*:

A Santo Tomás de Aquino,
yo lo guardo en mi memoria.
En la vida transitoria,
todo aquel que toma vino
derecho se va a la Gloria,
aunque no sepa el camino.

(COL. SÁNCHEZ, 1465, *El borracho*; *El perdiguero*)²⁵

²² La alusión a un tema único no afecta el carácter autónomo de las coplas ni la estructura variable de las series cantadas, de manera que en estos sones también encontramos que los textos varían de una interpretación a otra.

²³ Un sub-tema en *El huerfanito*, relacionado con el tema principal, es “la madre”, cuyas implicaciones veremos más adelante.

²⁴ *El borracho*, Trío Camalote, Los Pingüinos; *El San Lorenzo*, Trío Tamazunchale.

²⁵ *El borracho*, Trío Tamazunchale, Goyo Melo y sus Huastecos, y *El perdiguero*, intérpretes desconocidos.

En *El caimán*:

Yo le pregunté a un doctor
que si el vino era veneno,
y me dijo: “¡No, señor!
si el vino fuera veneno
no hubiera ni un tomador,
¡de eso en el mundo está lleno!”

(COL. SÁNCHEZ, 1465, *El borracho; El caimán*)²⁶

Estas coplas, por tanto, si bien son parte del *corpus* lírico del son monotemático *El borracho*, no son exclusivas de éste.

Por otro lado, en los sones monotemáticos es posible escuchar, ocasionalmente, coplas que versan sobre otros temas, aunque estos se encuentran asociados al tema principal, mediante el uso de otro recurso. Un ejemplo es el ya mencionado son *El huerfanito*, el cual, según quedó asentado, hace referencia al sentimiento de orfandad; este sentimiento, no obstante, pone énfasis en la ausencia (muerte) de la *madre*, personaje de suma importancia entre los poetas y trovadores de la Huasteca. Debido a esto, en varias coplas de *El huerfanito* —una suerte de apología a la madre—, la palabra clave “huerfanito” (o “huérfano”) se acompaña, o es, incluso, sustituida por una palabra clave secundaria “madre”:

Mi *madre* fue el ser querido,
que me dio todo su ser;
aunque sé que la he perdido,
todavía no paso a creer,
que del mundo se haya ido.
(para nunca más volver.)

(COL. SÁNCHEZ, 814, *El huerfanito*)²⁷

Esta *nueva* palabra puede conservar su relación con el tema de la orfandad, pero también puede operar como simple vínculo con el título de este son y tratar algún otro tema:

Triste lloraba una *madre*.
“¿Dónde andará mi inocente?”
Y le contesta el padre:
“Mujer, no seas ocurrente,
a tu hijo le gusta el baile
y también el aguardiente”.

(COL. SÁNCHEZ, 826, *El huerfanito*)²⁸

²⁶ *El caimán*, MANUEL ÁLVAREZ BOADA, *La música popular en la Huasteca veracruzana*, Premia, México, 1985, p. 141; y *El borracho*, Goyo Melo y sus Huastecos.

²⁷ *El huerfanito*, Trío Tamazunchale, Los Camperos de Valles, e intérpretes desconocidos.

²⁸ *El huerfanito*, Grupo Chicontepec, Los Regionales Huastecos, Trío Tamazunchale.

El tema de “la bebida”, como se dijo más arriba, es retomado en varios sones huastecos, por lo que existe la posibilidad de que coplas de este tipo puedan aparecer en las series cantadas de otros sones, como la siguiente, que también se canta en *El borracho* y *La Cecilia*:

Mi *madre* a mí me regaña
por borracho y testarudo;
me dice: “deja esa maña,
ya no seas tan corajudo”;
“¡que quiero mucho a la caña,
que quisiera ser embudo!”.

(COL. SÁNCHEZ, 814, *El borracho*; *El huerfanito*,
La Cecilia; IV-9234, *El pájaro cú*, s/l)²⁹

En realidad, la escasa presencia de estas coplas en *El huerfanito* se debe únicamente a la asociación que se establece por el uso de la palabra clave secundaria. La siguiente copla amorosa huasteca, utilizando el mismo procedimiento, aparece tanto en *El huerfanito* como en *La Cecilia*:

Siendo *huérfano* de *madre*,
como hijo tuyo me vieras;
para mí no sería tarde,
siempre que tú me tuvieras
el cariño de mi madre.

(COL. SÁNCHEZ, 1739, *El huerfanito*; *La Cecilia*;
I-1059, *El huerfanito III*, San Luis Potosí, Veracruz;
estrofa suelta, Veracruz)³⁰

Conceptos más generales como la muerte, la tristeza y la vejez, pueden ser asociados al tema particular de *El huerfanito*: la orfandad. En estos casos, las coplas libres que llegan a incluirse en un son monotemático no cuentan siquiera con la palabra clave:

Corazón apasionado
disimula tu tristeza;
el que nace desdichado
desde la cuna comienza
a vivir martirizado.
(de los pies a la cabeza).

(COL. SÁNCHEZ, 1525, *El apasionado*, *El huerfanito*, *La leva*,
La Malagueña, *La pasión*; III-6997a, *La leva*, Hidalgo, Sinaloa,
Veracruz; *El huerfanito VIII*, Hidalgo; *La pasión*, Hidalgo)³¹

²⁹ *El borracho*, Trío Tamazunchale, Trío Los Cenzontles; *La Cecilia* y *El huerfanito*.

³⁰ *La Cecilia*, Venustiano Lara y Ángel Guzmán “la cotorra”.

³¹ *La leva*, Cuco Calderón y Trío Los Jinetes; *La malagueña* (ÁLVAREZ BOADA, *op. cit.*, 146); *La pasión*, Los Tamaulipecos de Mante, Dueto Totonacapan; *El apasionado*, Trío Armonía Huasteca, Trío Huasteco de Ébano.

Soy hijo del padecer,
 primo hermano del tormento,
 para unos nació el placer
 y para mí el sufrimiento,
 mi vida triste ha de ser.

(COL. SÁNCHEZ, 1752, *El ausente*, *El huerfanito*, *La azucena*, *La rosa*; III-6989, *El ausente II*, Huasteca; *La rosita I*, s/l; *Soy hijo del padecer*, Huasteca; estrofa suelta, Hidalgo)³²

Como se puede observar, las dos coplas anteriores se ajustan perfectamente al contexto significativo de *El huerfanito*, pero a falta de la palabra clave, pueden engarzarse en sones polite-máticos que aborden la “tristeza” como uno de sus temas.

• LA ESTRUCTURA FORMAL DE LAS ESTROFAS •

El tipo de estrofas utilizadas en los diferentes sones también es importante a la hora de determinar la exclusividad de algunas de ellas, ya que existen ciertos sones que se componen de coplas cuya estructura es única dentro del repertorio de una región particular. Un ejemplo es el son planeco *Las arenitas* –también conocido como *Arenita de oro* en Jalisco–, el cual incluye cuartetas y sextillas irregulares (IV-8585 y IV-8558), que no aparecen en otros sones, motivo por el cual no puede compartir sus coplas. Otro ejemplo son las clásicas seguidillas compuestas que se cantan en *El cielito lindo* de la Huasteca, las que de igual forma son de uso exclusivo en este son.

Existen sones en los que se observan a la vez dos o más elementos limitantes en el canto de los sones de México. *La araña* es un son que, además de ser monotemático, utiliza *cuartetas octosilábicas*, estrofas que extrañamente no aparecen dentro del repertorio de la Huasteca en combinación con las quintillas y sextillas, que caracterizan esta variante regional del son mexicano:³³

Como a las seis de la tarde
 yo vi tejer a una araña;
 entre la teja la teje,
 es que la teje con maña.

(COL. SÁNCHEZ, 69, *La araña*)

Entre la noche callada
 busca comida la araña,
 y la comida que come,
 en su tela está guardada.

(COL. SÁNCHEZ, 72, *La araña*)

³² *La rosa*, Trío Chahuixtle; *La azucena*, Ramón Guaso y El Quexo, y *El huerfanito* (ÁLVAREZ BOADA, *op. cit.*, 144).

³³ En esta zona, las cuartetas sólo se observan en los sones paralelísticos.

En el hueco de un oate
tiene su nido la araña,
y en ese nido que anida,
lo hizo con pura maraña.

(COL. SÁNCHEZ, 71, *La araña*)³⁴

• EL PARALELISMO •

Por último, hablaré del cuarto factor relevante en la distinción de coplas paralelas y exclusivas: la presencia del *paralelismo*, un recurso literario cuya estructura, lo mismo que la glosa y el encadenamiento, se caracteriza por ligar las distintas coplas que forman una serie. El paralelismo, a su vez, tiene la facultad de establecer una relación de reciprocidad entre determinadas coplas y melodías particulares, rasgo no común entre los sones de México, como ya se dijo. Los ejemplos líricos con estas características –más frecuentes de lo que pareciera– se acercan más a la forma *canción*, precisamente porque su estructura implica su interpretación con melodías específicas; sin embargo, existe una diferencia notable con respecto a las estrofas *fijas*³⁵ de las canciones: las coplas paralelas siguen gozando de la misma libertad que tienen en general las coplas sueltas, y por ende, las series suelen variar de una versión a otra:

—¿Ticolote, qué haces áhi,
parado en la rama seca?
—Esperando a mi ticolota
pa' llevarla a la Huasteca.

(COL. SÁNCHEZ, 1384, *El ticolote*)

—¿Ticolote, qué haces áhi,
parado en el palo ancho?
—Esperando a mi ticolota
para llevármela al rancho.

(COL. SÁNCHEZ, 1383, *El ticolote*)

—¿Ticolote, qué haces áhi,
afuerita de tu nido?
—Esperando a mi ticolota
para que me quite el frío.

(COL. SÁNCHEZ, 1382, *El ticolote*)³⁶

—¿Ticolote, qué haces áhi,
sentado en esa pared?

³⁴ Trío Aguacero.

³⁵ Denomino estrofas fijas a aquellas que, como principio estructural, deben aparecer en las distintas versiones de una *canción*.

³⁶ *El ticolote*, Trío Aguacero.

—Esperando a mi tecolota
que me traiga de comer.
(COL. SÁNCHEZ, 1387, *El tecolote*)

—¿Tecolote, qué haces áhi,
sentado en esa camisa?
—Esperando a mi tecolota
para que la lleve a misa.
(COL. SÁNCHEZ, 1385, *El tecolote*)

—¿Tecolote, qué haces áhi,
sentado en ese maizal?
—Esperando a mi tecolota
para llevarla a pasear.
(COL. SÁNCHEZ, 1388, *El tecolote*)³⁷

Como se aprecia en las dos series anteriores, las coplas son diferentes, pero la relación o esquema formal entre ellas se conserva de una interpretación a otra. Los sones cuya lírica se compone de series de coplas paralelas pueden ser calificados como *sones paralelísticos*, ya que no se trata de una ocurrencia literaria eventual, sino de una característica estructural inmanente a ellos.

Este rasgo distingue al paralelismo de la glosa y el encadenamiento, a los que debido a su presencia efímera tendríamos que llamar con mayor propiedad *versiones de coplas ligadas*. Un ejemplo son los llamados *trovos* en la Huasteca, glosas de pie forzado, que en lugar de desarrollarse en décimas, lo hacen a través de quintillas. Estas series aparecen *ocasionalmente* en sones en los que, por lo regular, se cantan series de coplas autónomas que se asocian al azar.³⁸

El recurso del paralelismo, pues, tiende a otorgar, salvo muy contadas excepciones, un carácter exclusivo a las coplas que conforman una serie. Cabe mencionar que el uso de este recurso varía mucho de una región a otra. En definitiva, goza de una particular vitalidad en ciertas variantes regionales del son, como la jarocho, la planeca y la jalisciense, donde encontramos un gran número de ejemplos de paralelismo integral (ya sea compuesto o simple) y parcial;³⁹ este último, en sones que incluyen estribillos no paralelísticos entre coplas paralelas, o, el caso contrario, sones con estribillos paralelísticos entre coplas autónomas. El paralelismo parcial también se localiza en series *híbridas* en las que el uso y la costumbre han permitido, a través del tiempo, añadir estrofas ajenas a series originalmente paralelísticas.

La vitalidad del recurso en estas variantes regionales propicia, además, la presencia bastante frecuente de *versiones paralelísticas*, es decir, versiones efímeras, dentro del canto de sones que no son paralelísticos.

³⁷ *El tecolote*, Trío Tamazunchale.

³⁸ Sobre este tema hablo con más detalle en ROSA VIRGINIA SÁNCHEZ, "Recursos poéticos utilizados en el son huasteco" (primera y segunda partes), *Pauta*, 73 y 74 (2000) [CNCA-INBA, México].

³⁹ Este tipo de paralelismo se explica con detalle en mi artículo "El paralelismo en los sones de la Huasteca", *Revista de Literaturas Populares*, V-2, 2005 (en prensa).

Para finalizar, decíamos más arriba que una vez establecida la diferencia entre estos dos tipos de coplas, libres y compartidas, procedería la labor de hacer una tipología de sones a partir del tipo de coplas utilizadas. De alguna manera, ya han sido mencionadas en estas líneas dos clases diferentes de sones con uso de coplas exclusivas: los monotemáticos, de tema único dentro del repertorio de la región, y los paralelísticos, que no comparten sus coplas con otros sones. Ambos, son muestras de una evidente correspondencia entre música y letra, distinguiéndose de aquellos sones que incluyen en su canto series que asocian coplas sin ninguna conexión temática, y que comparten algunas de ellas con otras melodías.

Sobre los diferentes grados de relación que guardan el discurso musical y el poético en los sones de México, falta aún mucho por decir. Por el momento, basta decir que en nuestro país existen cuantiosos ejemplos en los que se distingue una lógica, una coherencia intencional entre letra y música, y que, a pesar del caos aparente que se observa a primera vista, hay, sin lugar a dudas, una serie de normas que los intérpretes conocen y procuran seguir.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ABAD, PEDRO PABLO, JOAQUÍN DÍAZ, MARÍA DEL CARMEN MARTÍN IBÁÑEZ, NIEVES CENTENO, LUIS DÍAZ VIANA y MIGUEL MANZANO, *Cancionero popular de Castilla y León: romances, canciones y danzas de tradición oral*, 2 vols., Diputación Provincial-Centro de Cultura Tradicional, Salamanca, 1989.
- ALÍN, JOSÉ MARÍA, *Cancionero tradicional*, Castalia, Madrid, 1991 [1ª ed. 1968].
- ALONSO CORTÉS, NARCISO, “Cantares populares de Castilla”, *Revue Hispanique*, XXXII (1914), pp. 87-427 [reed. *Cantares populares de Castilla*, Diputación Provincial, Valladolid, 1982].
- ALTAMIRANO, MAGDALENA, *El corrido mexicano actual: confluencia de elementos y posibilidades de apertura*, tesis, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1990.
- ÁLVAREZ BOADA, MANUEL, *La música popular en la Huasteca veracruzana*, Premiá, México, 1985.
- Anthropos*, 166/167 (mayo-agosto, 1995) [dedicado a la Literatura Popular, coordinado por María Cruz García de Enterría].
- ARISTÓTELES, *Retórica*, ed. y trad. de Quintín Racionero, Gredos, Madrid, 1990.
- ASENSIO, EUGENIO, *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*, Gredos, Madrid, 1957.
- ATTIAS, MOSHE, *Romancero sefaradi*, Universidad Hebrea-Edición Kiryat-Sefer, Jerusalén, 1961.
- ÁVILA, RAÚL, *Estudios de semántica social*, El Colegio de México, México, 1999.
- , *Dime. Diccionario inicial del español de México*, 2ª ed., Trillas, México, 2004.
- AZAEAL, FATRID, “El simbolismo de los colores”, *Alcione*, 18 (2001), pp. 2-5.
- AZAUSTRE, ANTONIO y JUAN CASAS, *Manual de retórica española*, Ariel, Barcelona, 2001.
- BAJTÍN, MIJÁIL M., “El problema de los géneros discursivos”, en *Estética de la creación verbal*, trad. de Tatiana Bubnova, Siglo XXI, México, 1982, pp. 248-293.
- , *Problemas de la poética de Dostoievski*, trad. de Tatiana Bubnova, Fondo de Cultura Económica, México, 1986.
- BARRIGA VILLANUEVA, REBECA, “Tintes de subjetividad en las coplas de amor: *Cancionero folklórico de México*”, *Caravelle*, 60 (1993), pp. 59-83.
- BARTHES, ROLAND, “Literatura y metalenguaje”, *Ensayos críticos*, Seix Barral, Barcelona, 1973, pp. 127-128.
- BAUDOT, GEORGES y MARÍA ÁGUEA MÉNDEZ, *Amores prohibidos: la palabra condenada en el México de los virreyes (Antología de coplas y versos censurados por la Inquisición en México)*, pról. de Elías Trabulse, Siglo XXI, México, 1997.
- BAZÁN BONFIL, RODRIGO, *Y si vivo cien años... Antología del bolero en México*, Fondo de Cultura Económica, México, 2001.
- , “Elementos para una explicación cronológica de la evolución de las endechas”, en AURELIO GONZÁLEZ, LILLIAN VON DER WALDE, CONCEPCIÓN COMPANY (eds.), *Visiones y crónicas medievales*, Universidad Nacional Autónoma de México-Universidad Autónoma Metropolitana-El Colegio de México, México, 2002, pp. 63-80.
- , *Hacia una estética del horror en romances violentos: De la fábula bíblica en romances tradicionales al “suceso” en pliegos de cordel*, tesis de doctorado, El Colegio de México, México, 2003.
- BERISTÁIN, HELENA, *Diccionario de Retórica y Poética*, Porrúa, México, 1997 [1ª ed. 1985].
- , *Análisis e interpretación del poema lírico*, Porrúa, México, 2000.

326 bibliografía citada

- BERNABEU RICO, JOSÉ LUIS, *Los límites simbólicos: hombres de la Foia de Castalla y el Vall de Xixona*, Diputación Provincial, Alicante, 1984.
- BOBES NAVES, MARÍA DEL CARMEN, *El diálogo. Estudio pragmático, lingüístico y literario*, Gredos, Madrid, 1992.
- , *La metáfora*, Gredos, Madrid, 2004.
- BOTTON BURLÁ, FLORA, “Las coplas de *La Llorona*”, en BEATRIZ GARZA CUARÓN e YVETTE JIMÉNEZ DE BÁEZ (eds.), *Estudios de folklore y literatura dedicados a Mercedes Díaz Roig*, El Colegio de México, México, 1992, pp. 551-572.
- BOWRA, CECIL M., *Primitive song*, Weidenfeld & Nicolson, London, 1962 [*Poesía y canto primitivo*, Antoni Bosch, Barcelona, 1984].
- BREMAUNTZ, MARTHA, *La seguidilla española del siglo XVII. Voz masculina-voz femenina*, tesis de maestría, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2003.
- BROWN, KENNETH, “Doscientas cuarenta seguidillas antiguas”, *Criticón*, 63 (1995), pp. 7-27.
- CARO BAROJA, JULIO, *Ensayo sobre la literatura de cordel*, Istmo, Madrid, 1990.
- CASTAÑA, HIERÓNIMO FRANCISCO, *Primera parte de los romances nuevos*, ed. de Antonio Rodríguez Moñino, Valencia, Castalia, 1966.
- CATALÁN, DIEGO, “Romances trovadorescos incorporados al Romancero tradicional moderno”, *Arte poética del Romancero oral, Parte 1ª. Los textos abiertos de creación colectiva*, Siglo XXI España, Madrid, 1997, pp. 291-324.
- CEJADOR Y FRAUCA, JULIO, *La verdadera poesía castellana: floresta de la antigua lírica popular*, 10 vols., Arco Libros, Madrid, 1987 [1ª ed. 1921-1930].
- CHESSANI, ELÍAS, *Canto al gusto y a lo que arde. Décimas, valonas, sextetas y cuartetas de Elías Chessani*, Instituto de Cultura de San Luis Potosí-Programa de Desarrollo Cultural de la Huasteca-Asociación Pro-Defensa del Huapango Arribeño, San Luis Potosí, México, 1999.
- Clave. Diccionario de uso del español actual*, SM, Madrid, 1997.
- COLECCIÓN ALTAMIRANO, Colección inédita de corridos, romances y coplas recogidos por Magdalena Altamirano en los Estados de Guerrero y Oaxaca entre 1984 y 1985.
- COLECCIÓN AVILÉS, Colección inédita de décimas y glosas recogidas por Claudia Avilés Hernández.
- COLECCIÓN FONOTECA, Cintas de carrete abierto 04, 16 y 21 de la Fonoteca del Seminario de Tradiciones Populares, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios de El Colegio de México.
- COLECCIÓN SÁNCHEZ, *Antología poética de sones huastecos tradicionales* (inédita) de Rosa Virginia Sánchez.
- COLECCIÓN SEMINARIO, Topada ejidal en Cárdenas, San Luis Potosí, 1996. Material inédito del Seminario de Tradiciones Populares del Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios de El Colegio de México.
- COLECCIÓN SEMINARIO, Entrevista al trovador Adrián Turrubiarres en Río Verde, San Luis Potosí, 1996. Material inédito del Seminario de Tradiciones Populares del Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios de El Colegio de México.
- COLECCIÓN ZAVALA, Colección inédita de romances, corridos, cuentos y leyendas recogidos por Mercedes Zavala Gómez del Campo en los Estados de Coahuila, Nuevo León, San Luis Potosí y Zacatecas entre 1986 y 1994.
- COLUCCIO, FÉLIX, “Los gauchos milagrosos”, *Devociones populares argentinas y americanas*, 3ª ed., Corregidor, Buenos Aires, 2001, pp. 91-134.
- CÓRDOVA Y OÑA, SIXTO, *Cancionero popular de la provincia de Santander*, 4 vols., Diputación Provincial, Santander, 1980.
- COROMINAS, JOAN, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Gredos, Madrid, 1989.
- CORREAS, GONZALO, *Arte de la lengua española castellana* [1625], ed. y pról. de Emilio Alarcos García, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1954.
- COVARRUBIAS, SEBASTIÁN DE, *Tesoro de la lengua castellana o española (1611)*, ed. de Martín de Riquer, Alta Fulla, Barcelona, 1998.

- CUARTETO COCULENSE, *The very first mariachi, recordings 1908-1909*, CD. Arhoolie, El Cerrito, CA.
- CURTIUS, ERNST ROBERT, *Literatura europea y Edad Media latina*, 2 vols., trad. de Margit Frenk y Antonio Alatorre, Fondo de Cultura Económica, México, 1954.
- CUSTODIO PEZ, JOSÉ, “La Robra: cuadro de costumbres de El Cabaco”, *Hoja Folklórica*, 23 (20 de abril de 1952), p. [2].
- DEBAX, MICHELLE, “Lo maravilloso en el Romancero tradicional”, *Draco*, 3-4 (1991-1992), pp. 145-167.
- DÍAZ ROIG, MERCEDES, *El Romancero y la lírica popular moderna*, El Colegio de México, México, 1976.
- , “Antología. Cien canciones folklóricas”, en MARGIT FRENK (dir.), *Cancionero folklórico de México*, El Colegio de México, México, 1985, t. V, pp. 1-54.
- , *Estudios y notas sobre el Romancero*, El Colegio de México, México, 1986.
- , “Panorama de la lírica popular mexicana”, *Caravelle*, 48 (1987), pp. 27-36.
- , “Rosita Álvarez: una cala en un corrido mexicano tradicional”, *Literatura Mexicana*, I (1990), pp. 97-124.
- DÍAZ VIANA, LUIS, “Concepto de la literatura popular y conceptos conexos”, *Anthropos*, 166/167 (mayo-agosto, 1995), pp. 17-21.
- Diccionario de la lengua española*, 21ª ed., Real Academia Española-Espasa Calpe, Madrid, 2001.
- Diccionario del español usual en México*, dir. de Luis Fernando Lara, El Colegio de México, México, 1996.
- DI STEFANO, GIUSEPPE, *Romancero*, Taurus, Madrid, 1993.
- DORRA, RAÚL, *Los extremos del lenguaje en la poesía tradicional española*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1981.
- , *La retórica como arte de la mirada*, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla-Plaza y Valdés, México, 2002.
- DUVALIER, ARMANDO VAUQUELIN, “Romance y corrido”, *Crisol*, 14 (1937), núm. 84, pp. 35-43, 15 (1937), núm. 87, pp. 8-16, y 15 (1937), núm. 88, pp. 35-41.
- Enciclopedia universal ilustrada europeo-americana*, Espasa-Calpe, Madrid, 1974.
- ESCRIBANO PUEO, MARÍA LUZ, TADEA FUENTES VÁZQUEZ, F. MORENTE MUÑOZ y A. ROMERO LÓPEZ, *Cancionero granadino de tradición oral*, Universidad de Granada, Granada, 1994.
- FARINHO CUSTÓDIO, IDÁLIA y MARIA ALIETE FARINHO GALHOZ, *Memória tradicional de Vale Judeu*, vols. I y II, Câmara Municipal de Loulé, Loulé, 1996-1997.
- FERNÁNDEZ ARÁMBURU, JOSÉ y GERMÁN FERNÁNDEZ ARÁMBURU, “Versos de huapango”, *Anuario de la Sociedad Folklórica de México*, X (1955), pp. 71-78.
- FERRER, EULALIO, *El lenguaje de la inmortalidad. Pompas fúnebres*, Fondo de Cultura Económica, México, 2003.
- FLORES, ENRIQUE, “La Musa de la hampa. Jácara de sor Juana”, *Literatura Mexicana*, II-1 (1991), pp. 7-22.
- , “Malverde: exvotos, plegarias y corridos”, en *Parole et musique. Memoires*, Université de Picardie Jules Verne, Amiens (en prensa).
- FLORES DEL MANZANO, FERNANDO, *Cancionero del valle del Jerte*, Cultural Valxeritense, Cabezuela del Valle (Cáceres), 1996.
- FOLEY, JOHN MILES, “South Slavic oral epic and the homeric question”, *Acta Poética*, 26-1/2 (2005), pp. 51-68.
- FOULCHÉ DELBOSC, R., “Séguedilles anciennes”, *Revue Hispanique*, 8 (1901), pp. 309-331.
- FRENK, MARGIT, *Entre folklore y literatura (lírica hispánica antigua)*, El Colegio de México, México, 1971.
- , (dir.), *Cancionero folklórico de México*, 5 vols., El Colegio de México, México, 1975-1985. t. I: *Coplas de amor feliz*, 1975; t. II: *Coplas del amor desdichado y otras coplas de amor*, 1977; t. III: *Coplas que no son de amor*, 1980; t. IV: *Coplas varias y varias canciones*, 1982; t. V: *Antología, glosario, índices*, 1985.

- , *Estudios sobre lírica antigua*, Castalia, Madrid, 1978.
- , “Dignificación de la lírica popular en el Siglo de Oro”, *Estudios sobre lírica antigua*, Castalia, Madrid, 1978, pp. 47-80.
- , “Historia de una forma poética popular”, en *Estudios sobre lírica antigua*, Castalia, Madrid, 1978, pp. 259-266.
- , “Glosas de tipo popular en la antigua lírica”, en *Estudios sobre lírica antigua*, Castalia, Madrid, 1978, pp. 267-308.
- , “De la seguidilla antigua a la moderna”, en *Estudios sobre lírica antigua*, Castalia, Madrid, 1978, pp. 244-258.
- , “Folklore vivo/folklore transcritto: En torno al *Cancionero folklórico de México*”, en ARMANDO CHAMORRO (comp.), *Sabiduría popular. En homenaje a Vicente T. Mendoza, Fernando Horcasitas y Américo Paredes*, El Colegio de Michoacán-Sociedad Interamericana de Folklore y Etnomusicología, Zamora, Mich., 1983, pp. 39-44.
- , *Symbolism in old Spanish folk songs*, Queen Mary and Westfield College, London, 1993.
- , *Charla de pájaros o Las aves en la poesía folklórica mexicana*. (Discurso de ingreso a la Academia Mexicana de la Lengua leído el 23 de noviembre de 1993), Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1994.
- , “Símbolos naturales en las viejas canciones populares hispánicas”, en PEDRO PIÑERO (ed.), *Lírica popular/ lírica tradicional. Lecciones en homenaje a don Emilio García Gómez*, Universidad de Sevilla-Fundación Machado, Sevilla, 1998, pp. 159-182.
- , “El lenguaje de las coplas folclóricas mexicanas”, en WILLIAM MEJÍAS LÓPEZ (ed.), *Morada de la palabra: homenaje a Luce y Mercedes López-Baralt. I*, Universidad de Puerto Rico, San Juan, 2002, pp. 684-697.
- , *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, Fondo de Cultura Económica-El Colegio de México-Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2004.
- , *Poesía popular hispánica: 44 estudios*, Fondo de Cultura Económica, México, 2006.
- FRÍAS, VALENTÍN F., *Leyendas y tradiciones queretanas*, Plaza y Valdés, México, 1989.
- FUCHS, EDUARD, *La historia ilustrada de la moral sexual. I. Renacimiento*, Alianza, Madrid, 1996.
- GALLARDO GÚTIEZ, PIEDAD, “Canciones recogidas en Tremaya (Palencia)”, *Revista de Folklore*, 129 (1991), pp. 85-98.
- GARCÍA BERRIO, ANTONIO y JAVIER HUERTA CALVO, *Los géneros literarios: sistema e historia. Una introducción*, Cátedra, Madrid, 1999.
- GARMENDIA LARRAÑAGA, JUAN, *Ritos de solsticio de verano I. Festividad de San Juan Bautista*, Kriselu, Donostia, 1987.
- GARRIDO GALLARDO, MIGUEL ÁNGEL, “Una vasta paráfrasis de Aristóteles”, en MIGUEL ÁNGEL GARRIDO GALLARDO (comp.), *Teoría de los géneros literarios*, Arco Libros, Madrid, 1988.
- GIL, BONIFACIO, *Cancionero del campo*, Taurus, Madrid, 1982 [1ª ed. 1966].
- GÓMEZ DE SILVA, GUIDO, *Diccionario breve de mexicanismos*, Academia Mexicana-Fondo de Cultura Económica, México, 2003.
- GONZÁLEZ, AURELIO, “¿Cómo vive el corrido?, ¿quién canta corridos?, ¿quiénes cantaron corridos?”, *Caravelle*, 51 (1988), pp. 23-30.
- , *El motivo como unidad narrativa a la luz del Romancero tradicional*, tesis de doctorado, El Colegio de México, México, 1990.
- , “El gallo: tópico caracterizador épico y novelesco del corrido”, en YVETTE JIMÉNEZ DE BÁEZ (ed.), *Varia lingüística y literaria. 50 años del CELL. III Literatura: siglos XIX y XX*, El Colegio de México, México, 1997, pp. 149-162.
- , “Los aromas y sabores del amor: coplas populares mexicanas”, *Caravelle*, 71 (1998), pp. 107-120.
- , “El caballo y la pistola: motivos en el corrido”, *Revista de Literaturas Populares*, 1 (2001), pp. 94-115.

- , “Comparaciones vegetales en la lírica popular amorosa mexicana”, en CARLOS ALVAR, CRISTINA CASTILLO, MARIANA MASERA y JOSÉ MANUEL PEDROSA (eds.), *Lyra minima oral. Los géneros breves de la literatura tradicional*, Universidad de Alcalá, Alcalá de Henares, 2001, pp. 323-332.
- , “Descriptividad en el corrido tradicional”, *Caravelle*, 76/77 (2001), pp. 495-505.
- , “Tópicos en el Romancero viejo tradicional”, en AURELIO GONZÁLEZ, LILLIAN VON DER WALDE y CONCEPCIÓN COMPANY (eds.), *Visiones y crónicas medievales*, Universidad Nacional Autónoma de México-El Colegio de México-Universidad Autónoma Metropolitana, México, 2002, pp. 33-46.
- , “Los términos del amor en coplas mexicanas”, en PEDRO PIÑERO (ed.), *De la canción de amor medieval a las soleares*, Fundación Machado-Universidad de Sevilla, Sevilla, 2004, pp. 409-418.
- GONZÁLEZ, RAÚL EDUARDO, “Y arriba irá... Acerca de la seguidilla folclórica de México”, *Anuario de letras*, XXXIX (2001), pp. 199-227.
- , “Del cielo caen muchas cosas. Pañuelos y otros objetos en el CFM”, *Estudios Jaliscienses* (en prensa).
- GUERRERO, JOSÉ E., *La chilena, estudio geomusical*, Fonadan, México, s/f.
- GUTIÉRREZ MACÍAS, VALERIANO, “Alta Extremadura. Alborada de Cachorrilla”, *Revista de Folklore*, 192 (1996), pp. 215-216.
- HENRÍQUEZ UREÑA, PEDRO, *La versificación irregular en la poesía castellana*, 2ª ed., Centro de Estudios Históricos, Madrid, 1933.
- HERNÁNDEZ A., CÉSAR, *Huapango. El son huasteco y sus instrumentos en los siglos XIX y XX*, CIESAS-Colsan: Programa de Desarrollo Cultural de la Huasteca, México, 2003.
- HUIZINGA, JOHAN, *El otoño de la Edad Media*, Revista de Occidente, Madrid, 1973.
- JAKOBSON, ROMAN, “Lingüística y poética”, en *Ensayos de lingüística general*, 2ª ed., Seix Barral, Barcelona, 1981 [1ª ed. en inglés, 1960].
- JAUSS, HANS ROBERT, “Historia de la literatura como una provocación a la ciencia literaria”, en DIETRICH RALL (comp.), *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2001, pp. 55-58.
- JIMÉNEZ, ARMANDO, *Cancionero mexicano*, 2 vols., Emusa, México, 1992.
- JIMÉNEZ DE BÁEZ, YVETTE, *Lírica cortesana y lírica popular actual*, El Colegio de México, México, 1969.
- , “...y otra vez lo popular. Poesía popular, identidad regional y comunidad cultural”, en ARMANDO CHAMORRO (ed.), *Sabiduría popular*, El Colegio de Michoacán-Sociedad Interamericana de Folklore y Etnomusicología, México, 1983, pp. 471-489.
- , “Lirismo y prosa en las décimas y glosas tradicionales de México y de otros países” [Conferencia plenaria inédita en el *Segundo Encuentro de Decimistas y Versadores de Latinoamérica y El Caribe*, San Luis Potosí, 18 de agosto de 1999].
- KURI-ALDANA, MARIO y VICENTE MENDOZA MARTÍNEZ, *Cancionero popular mexicano*, 2ª ed., pról. de Juan S. Garrido, Conaculta-Océano, México, 2001.
- “La evolución del formato musical”, *Notas. Revista de la Sociedad de Autores y Compositores de Venezuela*, 10, núm. 12 (2003) [http://www.sacven.org/ver_articulo.asp?id=46. (15 de noviembre de 2005)].
- LAFUENTE Y ALCÁNTARA, EMILIO, *Cancionero popular*, 2 vols., Bailly-Baillière, Madrid, 1865.
- LEÓN PORTILLA, MIGUEL, *Los antiguos mexicanos a través de sus crónicas y cantares*, Fondo de Cultura Económica, México, 2005.
- LÓPEZ DE MENDOZA, ÍNIGO, MARQUÉS DE SANTILLANA, *Poesía lírica*, ed. de Miguel Ángel Pérez Priego, Cátedra, Madrid, 1999.
- LOS ANDARIEGOS, *Homenaje a Vidal Ramírez*, LP, Discos Alborada, México, 1981.
- LUJÁN, NÉSTOR, RICARDO MARTÍN, JAIME VIÑALS y MAURICIO WIESENTHAL, *Historia, mito y presencia de la flor*, Salvat, Barcelona, 1981.
- MACLACHLAN, COLIN M., *La justicia criminal del siglo XVIII en México. Un estudio sobre el Tribunal de la Acordada*, SepSetentas, México, 1976.

330 bibliografía citada

- MAGIS, CARLOS H., *La lírica popular contemporánea: España, México, Argentina*, El Colegio de México, México, 1969.
- MANRIQUE, JORGE, *Cancionero*, ed. de Julio Rodríguez Puértolas, Akal, Madrid, 1997.
- MARAZUELA ALBORNOS, AGAPITO, *Cancionero de Castilla*, Diputación de Madrid, Madrid, 1981.
- MARCUS TULLIUS CICERO, *De inventione. De optimo genere oratorum. Topica*, trad. de H. M. Hubbell, Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1993.
- MARTÍNEZ LÓPEZ, ENRIQUE, “La variación en el corrido mexicano: interlocuciones del narrador y los personajes”, en DIEGO CATALÁN, SAMUEL G. ARMISTEAD y ANTONIO SÁNCHEZ ROMERALO (eds.), *El Romancero hoy: poética. Segundo Coloquio Internacional sobre el Romancero*, Cátedra Seminario Menéndez Pidal-Gredos, Madrid, 1979, pp. 65-120.
- MARTÍNEZ SERRANO, CELEDONIO, *El corrido mexicano no deriva del romance español*, Centro Cultural Guerrerense, 1963.
- MASERA, MARIANA, “Las nanas: ¿una canción femenina?”, *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 49-1 (1994), pp. 199-220.
- , *Symbolism and some other aspects of traditional Hispanic lyrics: A comparative study of late medieval lyric and modern popular song*, tesis de doctorado, Queen Mary and Westfield College, London University, London, 1995.
- , “*Tírame una lima / tírame un limón*: las raíces medievales de un motivo erótico en la lírica popular mexicana”, *Memorias. Jornadas Filológicas 1997*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1997, pp. 369-380.
- , “El simbolismo en la lírica tradicional hispánica: un recurso poético”, en ANDREW M. BERESFORD (ed.), “*Quien hubiese tal ventura*”. *Medieval Hispanic studies in honour of Alan Deyermond*, Queen Mary and Westfield College, London, 1997, pp. 387-397.
- , “Albas y alboradas en el cancionero tradicional mexicano: herencia y cambio”, *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 54-2 (1999), pp. 177-196.
- , “Algunos aspectos de la lírica tradicional: los inicios de las coplas”, en HELENA BERISTÁIN (COORD.), *Memoria XX aniversario del Seminario de Poética*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2000, pp. 141-151.
- , “*Que non dormiré sola, non*”. *La voz femenina en la antigua lírica popular hispánica*, Azul, Barcelona, 2001.
- , “Hacia los comienzos del cancionero popular mexicano”, en HERÓN PÉREZ MARTÍNEZ y RAÚL EDUARDO GONZÁLEZ (eds.), *El folklore literario en México*, El Colegio de Michoacán-Universidad Autónoma de Aguascalientes, Zamora, Mich., 2003, pp. 55-68.
- , “‘Que si hablan de mí muchachita / que si hablan de mí, no has de hablar’. Aspectos del paralelismo en el cancionero tradicional mexicano”, en HELENA BERISTÁIN y GERARDO RAMÍREZ VIDAL (eds.), *La dimensión retórica del texto literario*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2003, pp. 357-381.
- , “La fijación de símbolos en el cancionero tradicional mexicano”, *Revista de literaturas populares*, IV-1 (2004), pp. 134-156.
- MEJÍA PRIETO, JORGE, *Así habla el mexicano. Diccionario básico de mexicanismos*, Panorama, México, 1984.
- MENDOZA, VICENTE T. y VIRGINIA R. DE MENDOZA, *Folklore de San Pedro Piedra Gorda*, Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 1952.
- MENDOZA, VICENTE T., *Glosas y décimas de México*, Fondo de Cultura Económica, México, 1957.
- , “¿Hubo décimas y valonas en San Luis?”, *Letras Potosinas*, 141/142 (1961), pp. 4-6.
- , *Lírica narrativa de México. El corrido*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1964.
- , *El corrido mexicano*, Fondo de Cultura Económica, México, 1984 [1ª ed. 1954].
- , *El romance español y el corrido mexicano. Estudio comparativo*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1997 [1ª ed. 1939].

- MENÉNDEZ PIDAL, RAMÓN, “Poesía popular y poesía tradicional en la literatura española”, *Los romances de América*, Espasa-Calpe, Madrid, 1973, pp. 52-87 [1ª ed. 1939].
- MIAJA DE LA PEÑA, MARÍA TERESA, “La copla histórica en la tradición mexicana”, en SERAFÍN GONZÁLEZ y LILLIAN VON DER WALDE (eds.), *Palabra crítica. Estudios en homenaje a José Amezcuca*, Fondo de Cultura Económica-Universidad Autónoma Metropolitana, México, 1997, pp. 421-438.
- MOLINA, MARCO ANTONIO, “Algunos símbolos relacionados con el río en el *Cancionero folklórico de México*”, en YVETTE JIMÉNEZ DE BÁEZ (ed.), *Varia Lingüística y Literaria. 50 años del CELL. III Literatura: Siglos XIX y XX*, El Colegio de México, México, 1997, pp. 115-131.
- MOLINER, MARÍA, *Diccionario de uso del español*, 2ª ed., Gredos, Madrid, 1998.
- MONTEJANO Y AGUIÑAGA, RAFAEL, “Literatura religiosa en el folklore potosino”, *Letras Potosinas*, 112/113 (1954), pp. 5-7.
- MORALES BLOIN, EGLA, *Mito y folklore del agua en la lírica tradicional*, José Porrúa Turanzas, Madrid, 1981.
- MORÁN BARDÓN, CÉSAR, *Obra etnográfica y otros escritos*, 2 vols., ed. de María José Frades Morera, Diputación de Salamanca, Salamanca, 1990.
- MORIN, EDGAR, *Introducción al pensamiento complejo*, Gedisa, Barcelona, 1994.
- MUÑOZ, ANGELINA, “El paralelismo en la lírica popular mexicana”, *Anuario de Letras*, I (1961), pp. 149-169.
- OLINGER, PAULA, *Images of transformation in traditional Hispanic poetry*, Juan de la Cuesta, Newark, 1985.
- ONG, WALTER, *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, trad. de Angélica Scherp, Fondo de Cultura Económica, México, 1987.
- ONTAÑÓN DE LOPE, PACIENCIA, “La despedida en los corridos y en las canciones de México”, *Filosofía y Letras*, 32 (1958), pp. 245-253.
- PARDO TOVAR, ANDRÉS, *La poesía popular colombiana y sus orígenes españoles*, Fundación Universidad de América-Instituto Colombiano de Etnomusicología y Folklore, Bogotá, 1966.
- PAREDES, AMÉRICO, *Con su pistola en la mano: un corrido fronterizo y su héroe*, trad. de Claudia Álvarez Larrauri y Antonio Félix, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 1985.
- PASTOR PÉREZ, MARÍA DE LOURDES, *La seguidilla, una aproximación semiológica*, tesis de maestría, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1993.
- PAZ, OCTAVIO, “Los hijos de la Malinche”, en *El peregrino en su patria. Historia y política de México*, 2ª ed., Fondo de Cultura Económica, México, 1989.
- PEREA, SOCORRO, *Décimas y valonas de San Luis Potosí*, Archivo Histórico del Estado-Casa de la Cultura de San Luis, San Luis Potosí, 1989.
- , (comp.), *Glosas en décimas de San Luis Potosí: de Armadillo de Los Infante a la Sierra Gorda*, ed. de Yvette Jiménez de Báez, El Colegio de México-Universidad Autónoma de San Luis Potosí, México, 2005.
- PORTAL, FRÉDÉRIC, *El simbolismo de los colores*, José J. de Olañeta, Palma de Mallorca, 2000.
- PUERTO, JOSÉ LUIS, “El tema poético de la calle empedrada”, *Revista de Folklore*, 124 (1991), pp. 141-144.
- QUINTILIANO, MARCO FABIO, *Institutionis oratoriae: Libri XII-Sobre la formación del orador: doce libros*, 5 vols., trad. y comentarios, Alfonso Ortega Carmona, Universidad Pontificia de Salamanca-Caja Salamanca y Soria, Salamanca, 1996.
- RAZO, JUAN DIEGO, “Las mujeres de mi general: corridos de la Costa Chica y del Bajío”, *Revista de Literaturas populares*, II-2 (2002), pp. 82-108.
- REAL RAMOS, CÉSAR, “La copla popular”, en VIRTUDES ATERO BURGOS (ed.), *El Romancero y la copla: formas de oralidad entre dos mundos, España-Argentina*, Universidad Internacional de Andalucía-Universidad de Cádiz-Universidad de Sevilla, Sevilla, 1996, pp. 31-43.
- RECKERT, STEPHEN, *Lyra minima. Structure and symbol in Iberian traditional verse*, King's College, London, 1970.
- , *Más allá de las neblinas de noviembre*, Gredos, Madrid, 2001.
- REUTER, JAS, “Un nuevo sistema de descripción analítica de la lírica popular mexicana”, en DIEGO

- CATALÁN, J. ANTONIO CID, BEATRIZ MARISCAL, FLOR SALAZAR y ANA VALENCIANO (eds.), *De Balada y Lírica, 2. Tercer Coloquio Internacional sobre el Romancero*, Universidad Complutense-Seminario Menéndez Pidal, Madrid, 1990, pp. 233-245.
- REVUELTAS, JOSÉ, *El apando*, ERA, México, 1969.
- REYES, ALFONSO, “Las jitanjáforas”, en *La experiencia literaria, Obras completas*, Fondo de Cultura Económica, México, 1962, t. XIV, pp. 190-230.
- RICHARD, RENAUD, *Diccionario de hispanoamericanismos*, Cátedra, Madrid, 1997.
- RICO, FRANCISCO, “Introducción”, en *Mil años de poesía española*, Planeta, Barcelona, 1996, pp. 9-27.
- RODRÍGUEZ GARCÍA, ISABEL, “La figura del bandolero en la literatura popular brasileña”, *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 38 (1983), pp. 69-102.
- RODRÍGUEZ MARÍN, FRANCISCO, *Cantos populares españoles*, 5 vols., Bajel, Buenos Aires, 1948 [1ª ed., Francisco Álvarez, Sevilla, 1882-1883].
- , *Cantos populares españoles*, 5 vols., Atlas, Madrid, 1981 [1ª ed., Francisco Álvarez, Sevilla, 1882-1883].
- , *La copla: bosquejo de un estudio folk-lórico*, Revista de Archivos, Madrid, 1910.
- RODRÍGUEZ MOÑINO, ANTONIO, “Diccionario geográfico popular de Extremadura. (Colección de refranes, cantares, romances, apodos, pasquines, relaciones, etc., relativos a las provincias de Badajoz y Cáceres)”, *Revista de Estudios Extremeños*, XVI-2 (mayo-agosto, 1960), pp. 363-383.
- Romancero General (1600, 1604, 1605)*, ed. de Ángel González Palencia, 2 vols., Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1947.
- RULFO, JUAN, *Pedro Páramo*, 2ª ed. revisada por el autor, Fondo de Cultura Económica, México, 1981 [1ª ed. 1955].
- SALINAS, PEDRO, *Jorge Manrique o tradición y originalidad*, Sudamericana, Buenos Aires, 1962.
- SÁNCHEZ CAMARGO, MARTÍN, “Recursos estilísticos de la copla popular mexicana”, *Revista de Literaturas Populares*, II-2 (2002), pp. 109-138.
- SÁNCHEZ, ROSA VIRGINIA, “Recursos poéticos utilizados en el son huasteco” (primera y segunda partes), *Pauta* 73 y 74 (2000) [CNCA-INBA, México].
- , “Los sones y sus coplas: una propuesta para su estudio”, en HERÓN PÉREZ MARTÍNEZ y RAÚL EDUARDO GONZÁLEZ (eds.), *El folclor literario en México*, El Colegio de Michoacán-Universidad Autónoma de Aguascalientes, Zamora, Mich., 2003, pp. 261-272.
- , *Antología poética del son huasteco tradicional* (en prensa).
- , “El paralelismo en los sones de la Huasteca”, *Revista de Literaturas Populares*, V-2, julio-diciembre (en prensa).
- SÁNCHEZ ROMERALO, ANTONIO, *El villancico (Estudios sobre la lírica popular en los siglos XV y XVI)*, Gredos, Madrid, 1969.
- SANTAMARÍA, FRANCISCO JAVIER, *Diccionario de mejicanismos*, 6ª ed., Porrúa, México, 2000.
- SANTOS, CLAUDIA DE LOS, LUIS DOMINGO DELGADO e IGNACIO SANZ, *Folklore segoviano III La jota*, Caja de Ahorros y Monte de Piedad, Segovia, 1988.
- SEGURA, ISABEL, *Romances horrorosos. Selección de romances de ciego que dan cuenta de crímenes verídicos, atrocidades y otras miserias humanas*, Alta Fulla, Barcelona, 1984.
- STANFORD, THOMAS, “La lírica popular de la costa michoacana”, *Anales del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, 16 (1963), pp. 231-282.
- , *El son mexicano*, Fondo de Cultura Económica, México, 1984.
- , “La chilena de la Costa Chica de Guerrero y Oaxaca”, *Tierra Adentro*, 92 (junio-julio, 1998), pp. 49-53.
- , *Música de la Costa Chica de Guerrero y Oaxaca*, Conaculta-INAH, México, 1999.
- , *El son mexicano*, grabaciones de Thomas Stanford, DC, Urtext, México, 2001.
- TABOADA, MARÍA STELLA, “La memoria de la copla y las coplas de la memoria. Panorama de la copla argentina”, en VIRTUDES ATERO BURGOS (ed.), *El Romancero y la copla: formas de oralidad entre dos*

- mundos, España-Argentina*, Universidad Internacional de Andalucía-Universidad de Cádiz-Universidad de Sevilla, Sevilla, 1996, pp. 137-154.
- TEJERO ROBLEDO, EDUARDO, *Literatura de tradición oral en Ávila*, Diputación Provincial, Ávila, 1994.
- TERESA DE JESÚS, SANTA, *Obras Completas*, ed. de Olger Steggink, Biblioteca de Autores Católicos, Madrid, 1962.
- TODOROV, TZVETAN, “El origen de los géneros”, en MIGUEL ÁNGEL GARRIDO GALLARDO (comp.), *Teoría de los géneros literarios*, Arco Libros, Madrid, 1988.
- , *Los géneros del discurso*, trad. de Jorge Romero León, Monte Ávila, Caracas, 1996.
- TORNER, EDUARDO M., *Lírica hispánica. Relaciones entre lo popular y lo culto*, Castalia, Madrid, 1966.
- VANDERWOOD, PAUL J., *Desorden y progreso. Bandidos, policías y desarrollo mexicano*, trad. de Félix Blanco, Siglo XXI, México, 1986.
- VARELA MERINO, ELENA, PABLO MOÍNO SÁNCHEZ y PABLO JAURALDE POU, *Manual de métrica española*, Castalia, Madrid, 2006.
- VÁZQUEZ SANTA ANA, HIGINIO, *Canciones, cantares y corridos mexicanos*, t. I, Imprenta de León Sánchez, México, 1926.
- , *Fiestas y costumbres mexicanas*, t. II, Botas, México, 1953.
- , *Historia de la canción mexicana. Canciones, cantares y corridos*, t. III, Talleres Gráficos de la Nación, México, 1931.
- VERDEJA SOUSSA, JOEL, *La Carambada. Realidad mexicana*, Cimatario, Querétaro, 1981.
- ZUMTHOR, PAUL, *Introduction a la poésie orale*, Seuil, Paris, 1983.

La copla en México
se terminó de imprimir en julio de 2007
en los talleres de
La Buena Estrella Ediciones, S.A. de C.V.
Mitla 10, Col. Narvarte,
México, 03020, D.F.
Tipografía y formación a cargo
de Socorro Gutiérrez, en Redacta, S.A. de C.V.
Cuidó la edición
el Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios



LA COPLA EN MÉXICO

El tema que recorre, desde distintos puntos de vista, el presente libro es la canción lírica a partir de su unidad fundamental que es la copla. El punto de partida de todas estas reflexiones es el *Cancionero folklórico de México*, obra de extraordinaria envergadura por la cantidad del material recopilado así como por su sistematización. En realidad estos estudios no hubieran sido posibles sin que existiera este trabajo que, si bien no agota las posibilidades de un corpus lírico, ni cubre todas las necesidades del investigador, el material que ofrece es de una riqueza extraordinaria y claramente representativo de lo que es la lírica tradicional en México y es la fuente básica para cualquier estudio.

En 1975 apareció el primer volumen del *Cancionero folklórico de México* subtulado “Coplas del amor feliz” que contenía textos recopilados y editados por investigadores del Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios de El Colegio de México, bajo la dirección de Margit Frenk. Con motivo de los 30 años de la aparición de ese primer volumen se organizó en el mes de octubre de 2005 un coloquio internacional que tuvo por tema “La copla”.

Este volumen, bajo el título de *La copla en México*, recoge trabajos de distintos investigadores que participaron en aquella reunión, así como de otros que no pudieron asistir. En este libro están presentes trabajos de algunos de los colaboradores del *Cancionero* como Margit Frenk, su directora, Yvette Jiménez de Báez, María Teresa Miaja y Raúl Ávila a los que se unen los de dos nuevas generaciones de investigadores, la de Beatriz Mariscal y Aurelio González, investigadores del CELL que se integraron a ese Centro con posterioridad a la investigación del *Cancionero*, y los de una generación más reciente de excelentes investigadores que se han formado tanto en El Colegio de México como en la Universidad Nacional Autónoma de México y que hoy desarrollan sus investigaciones en distintas universidades del país y aun del extranjero y ya cuentan con una valiosa obra propia.



 EL COLEGIO
DE MÉXICO

ISBN 968-12-1299-1



9 789681 212995