

209



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

POESIA TRADICIONAL EN EL ESTADO DE SAN LUIS POTOSI.

T E S I S

Que para obtener el Título de:

LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURA HISPANICAS

Presenta:

MERCEDES ZAVALA GOMEZ DEL CAMPO

TESIS CON FALLA DE ORIGEN



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

TESIS CON FALLA DE ORIGEN

INDICE

INTRODUCCION

CAPITULO I: PANORAMA DE ESTUDIOS ANTERIORES SOBRE LA POESIA TRADICIONAL MEXICANA

I.1 Estudios nacionales

I.2 Estudios regionales

CAPITULO II: POESIA TRADICIONAL INFANTIL

II.1 Importancia del elemento infantil en la tradición

II.2 Características generales

II.2.1 Estructuras y elementos temáticos

II.2.2 Recursos poéticos: repetición, enumeración, estribillos

II.2.3 Vigencia y transmisión de los textos

II.3 Clasificación

II.3.1 Canción infantil

II.3.2 Canción integrada al juego

II.3.3 Coplas sueltas: formulas de sorteo, coplas de nana

II.3.4 Adivinanzas

II.4 Tradición infantil en México. Asimilación de la tradición infantil hispánica en México

II.4.1 Textos más difundidos

II.5 Tradición infantil en San Luis Potosí

II.5.1 Predominio de versiones vulgata

II.5.2 Especificidad de algunas versiones potosinas

CAPITULO III: CANCION POPULAR Y CANCION TRADICIONAL

III.1 Características de la canción tradicional hispánica

III.2 Características de la canción lírica tradicional mexicana

III.3 La canción lírica en San Luis Potosí

III.3.1 Recursos poéticos predominantes

III.3.2 Formas recurrentes de la lírica tradicional mexicana

III.4 Coexistencia de dos estilos: popular y tradicional

III.4.1 La poesía de encargo entre los cantores semiprofesionales de San Luis

CAPITULO IV: POESIA NARRATIVA

IV.1 Características generales de la poesía narrativa en San Luis Potosí.

IV.1.1 Romance: vigencia del Romancero tradicional en México

IV.1.1.1 Romances de la tradición potosina asimilados a la forma del corrido

IV.1.2 Corrido: influencia de la lírica en el corrido

IV.1.2.1 Predominio de la temática novelesca

IV.1.2.2 El corrido local potosino

IV.1.3 Décima como género narrativo

IV.1.3.1 Función noticiara de la décima narrativa

CONCLUSIONES

INDICE DE TITULOS

BIBLIOGRAFIA

INTRODUCCION

El objetivo de este trabajo es proporcionar un panorama de la situación actual de la poesía tradicional en el estado de San Luis Potosí. Las razones de haber elegido a esta entidad se basan en la riqueza folclórica de la región y en la escasa atención que ha recibido este aspecto de la cultura potosina, pues los trabajos realizados se refieren a la tradición huapanguera de las décimas y valonas; es decir, se trata de trabajos sobre un sólo género y limitados geográficamente a la región de la Huasteca. Por otra parte el escaso material potosino que hallamos en colecciones, fonotecas o en diversas publicaciones data de hace por lo menos veinte años, por lo cual es imposible obtener una visión diacrónica de la poesía tradicional del estado.

El presente trabajo se basa en un corpus formado por más de 100 textos recogidos de la tradición oral durante mi trabajo de campo realizado entre 1986 y 1987. En ocasiones incluyo material procedente de otras fuentes: textos de la tradición oral potosina procedentes del acervo del Seminario de Lírica Popular del Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios de El Colegio de México, textos publicados en el Cancionero folklórico de México, y para fines de comparación, los publicados en otras antologías.

El estudio está compuesto por cuatro capítulos: el primero, proporciona un panorama general de estudios sobre la poesía tradicional mexicana y de las pocas referencias publicadas sobre San Luis. Los tres capítulos restantes tratan, respectivamente: la

poesía tradicional infantil, la canción popular y la canción tradicional, y la poesía narrativa. Por necesidades metodológicas y del corpus he aplicado a cada género un tratamiento diferente, con el fin de destacar los rasgos distintivos de las versiones potosinas.

Creo que con ello he logrado abarcar los principales géneros poéticos tradicionales vigentes en la tradición potosina.

CAPITULO I. PANORAMA DE ESTUDIOS ANTERIORES SOBRE LA POESIA TRADICIONAL MEXICANA

I.1. Estudios nacionales

Para hablar de estudios con carácter científico sobre el folclor mexicano, aún más específicamente sobre poesía tradicional, no es necesario ir más allá de los primeros treinta años de este siglo. Durante este periodo surgió un gran número de estudios e intentos por recoger, clasificar, difundir y analizar la enorme variedad de canciones que entonaba el pueblo mexicano. La mayor parte de los autores fueron meros aficionados, guiados por el afán de promover el interés por esta área del folclor literario y de explorar un campo inmensamente rico en México.

Hacia fines de este primer tercio de siglo aparecen los trabajos de Vicente T. Mendoza, que marcan un cambio radical en el estudio de la poesía tradicional mexicana. A continuación presento un panorama general de los estudios anteriores sobre las formas de poesía tradicional analizadas en este trabajo: poesía infantil, poesía lírica y poesía narrativa. Para ello me he limitado a revisar los estudios más importantes y las principales tendencias teóricas con respecto a los géneros que me interesan.

Poesía infantil. Hasta ahora no se ha realizado un estudio adecuado sobre esta forma de poesía tradicional. Sin embargo, desde principios de siglo, algunos autores reconocieron la importancia del folclor infantil y su influencia determinante en la

sensibilización del niño como poseedor y transmisor de textos tradicionales. Higinio Vázquez Santana y Rubén M. Campos incluyeron en sus antologías algunos textos infantiles, independientemente de que los haya guiado el afán de no marginar un aspecto de la literatura tradicional o invadidos de un espíritu romántico y de añoranza del pasado o —en el mejor de los casos— porque los consideraron textos pertenecientes a la tradición mexicana, en ningún momento dedicaron explicaciones a los temas infantiles.

Desde los primeros años de la década de los cuarenta, el Anuario de la Sociedad Folklórica de México publicó varios artículos relacionados con la poesía infantil. Entre los colaboradores estuvieron Vicente T. Mendoza, Virginia Rodríguez Rivera, Brondo E. Whitt, Graciela Amador y otros, todos ellos se refirieron a textos concretos de este aspecto; casi siempre estudiaron sus posibles origen y evolución. Aunque breves, estos trabajos dieron la pauta para que en 1951 Vicente T. Mendoza publicara su Lírica infantil de México, quizá el primer libro dedicado exclusivamente a la poesía tradicional infantil de México. Sin embargo, más que estudio se trata de una antología con una clasificación muy elaborada con demasiados apartados que el autor explica muy escuetamente dando referencias sobre el origen, algunas características del género y de su música. Mendoza señala la importancia del estudio de esta poesía y la influencia que tiene en la cadena de tradicionalización de textos, así como en el acervo tradicional de las comunidades. El valor de esta obra radica en

que el autor destaca la innegable ascendencia hispánica de la mayoría de los textos infantiles mexicanos, su proceso de adaptación a una cultura diferente a la peninsular y las principales características de la lírica infantil mexicana. Esta obra dio, en cierta forma, un carácter serio y científico al tema y propició un mayor interés por abordar este terreno de la literatura tradicional.

En 1975, la revista Artes de México dedica un número al folclor infantil e incluye un artículo de Margit Frenk sobre la poesía folclórica de niños. La autora publica algunas versiones recientes de textos infantiles, compara algunas de ellas con versiones antiguas y señala su sorprendente conservación a través de varios siglos. Considera que para el estudio de la poesía tradicional infantil es necesario partir de la idea de que la lógica infantil es completamente diferente a la adulta, por lo cual no se pueden aplicar los mismos esquemas de estudio o interpretación en ambos casos. Esto último es quizá lo que le sucedió a Mendoza en el afán por interpretar y encontrar una razón coherente y directa de cada rasgo distintivo o presencia inexplicable de elementos dentro de los cantos infantiles.

Cuatro años más tarde, en 1979, El Colegio de México publica Naranja dulce, limón partido, antología que reúne más de una centena de canciones, juegos, fórmulas y adivinanzas. Si bien no se trata de un estudio genérico o temático, esta obra presenta una amplia recopilación de textos —de fuentes orales y escritas—

ordenados bajo el criterio de dos estudiosas de la literatura tradicional: Mercedes Díaz Roig y María Teresa Miaja.

Poesía lírica tradicional. Este es, quizá, el campo aparentemente más estudiado, con el mayor número de antologías y el primero en despertar el interés de los pioneros en los estudios del folclor literario de México. Sin embargo, tanto los primeros estudiosos como las últimas publicaciones de Mendoza y otros autores y compiladores más recientes, han incurrido en el mismo error: ignorar la diferencia entre canción culta y canción tradicional, y en mayor número de veces, entre canción popular y tradicional. Prueba de lo anterior es que la mayoría de los autores incluyen en sus obras ejemplos de la canción romántica (que generalmente es de estilo popular y no tradicional) y de la canción revolucionaria que la mayoría de las veces posee rasgos predominantemente populares.

Son múltiples los trabajos sobre este aspecto de la poesía tradicional y, aunque con distintos objetivos, la mayor parte de ellos son recopilaciones: las obras de Vázquez Santana y Rubén M. Campos entre otros, son amplias antologías que recogen indistintamente textos tanto populares como tradicionales.

En 1961 Mendoza publica La canción mexicana, amplísimo estudio que se pierde en comentarios demasiado específicos y relacionados con la música. La clasificación que el autor propone está basada principalmente en la composición musical de la canción mexicana: los apartados están delimitados según el tipo de melodía, el ritmo, la forma de canto, etc., con lo que prácticamente deja a un lado

el aspecto literario'.

Con la aparición del Cancionero Folklórico de México (en adelante CFM) se despierta un interés especial por el estudio de los temas y las formas de la lírica tradicional mexicana, y se confirma la valoración de la copla (ya considerada unidad mínima de la canción lírica de tipo tradicional) como elemento determinante en la tradicionalización de los textos líricos. Con esta teoría se resolvió en gran parte el problema de los estudiosos anteriores que pretendían encontrar en canciones con estrofas fijas, y con cierta secuencia, textos tradicionales. La copla, desde este punto de vista, da a la canción un alto grado de apertura que provoca múltiples variantes y una inmensa cantidad de versiones. Es —en cierta medida— si no otra forma de poesía lírica tradicional, sí otra forma de verla pues, como señaló Zumthor¹, se descubrió una nueva posibilidad de considerar a la canción tradicional mexicana no como textos enteros sino a través de las

¹ Algunos de estos apartados son: "Por la forma musical", "Por el ritmo de acompañamiento", "Según el estilo y forma en que son entonadas" y, otros que sin estar relacionados con la música, distan mucho de ser los de mayor importancia en el aspecto literario: "Por orden cronológico", "Por la forma clásica: mexicana, romántica y sentimental", "Según los sentimientos que contiene el texto", "Según el metro de versificación" y, como en la mayoría de sus obras, uno denominado "Miscelánea" en el que incluye las canciones que considera no cabían en los demás apartados.

² Se refiere especialmente al método de publicación de los textos del cancionero el cual fue posible debido a que la copla es por sí misma una unidad con significado. Señala que no es posible hacer esto en otras poesías líricas, sino que se trata de una peculiaridad de la lírica tradicional mexicana y en general de la hispánica. Vid. Zumthor 1982, p. 390 ss.

coplas sueltas que agrupándolas, según el lugar y el ritmo con que se canten, forman una u otra canción y esto sólo puede darse por el carácter autónomo de la copla. Cabe mencionar que en el transcurso de las investigaciones y el proceso de elaboración de esta extensa obra, varios de los colaboradores³ publicaron artículos referentes a temas, motivos, figuras retóricas, recursos estilísticos, elementos simbólicos, rasgos característicos, etc., de la canción lírica tradicional mexicana, para los cuales utilizaron el material recogido para el CFM.

Poesía narrativa. La mayor parte de los estudios de la poesía tradicional está dedicada a la parte narrativa, especialmente al corrido. Respecto al origen de este género surgió una gran polémica entre dos tendencias completamente diferentes: la hispanista y la nacionalista. La primera sostiene que el corrido mexicano deriva del romance tradicional principalmente, y que pudo haber recibido la influencia de otras formas narrativas contemporáneas o no a su surgimiento y evolución⁴. Esta teoría está basada en la similitud entre el romance y el corrido: la cuarteta octosilábica (estrofa predominante en el corrido mexicano) corresponde exactamente a dos hemistiquios del romance español, la comunidad de varios temas y formas, la presencia de un relato, por mencionar algunos elementos

³ Angelina Muñiz, J. Chencinsky, Angeles Soler, Mercedes Díaz Roig, entre otros.

⁴ Algunos exponentes de esta teoría admiten la influencia de otras formas populares o tradicionales como: la copla lírica, la jácara, el romance vulgar, la décima, el villancico.

comunes. Los principales expositores de esta teoría son, encabezados por Vicente T. Mendoza, Daniel Castañeda, Armando Duvalier, Alvaro Custodio, Héctor Pérez Martínez y Merle E. Simmons, entre otros.

La tesis nacionalista fue sostenida principalmente por Celedonio Martínez Serrano, quien guiado por un nacionalismo extremo, afirma que el corrido mexicano no pudo haberse derivado del romance español pues semejante afirmación equivale a negar la capacidad artística del pueblo de México. Para este autor el antecedente único y directo del corrido es la antigua poesía náhuatl; así mismo, considera que el corrido, al igual que su supuesta antecesora, es un género multiforme, polimétrico y polirrítmico.

Actualmente el interés está dirigido, por un lado, al análisis del corrido en cuanto relato literario: sus formas, modelos narrativos. Por otro, también existe un creciente interés por el estudio del corrido como documento histórico y antropológico (tal es, por ejemplo, la postura de Américo Paredes y Merle E. Simmons). Asimismo, entre los investigadores de la poesía tradicional destacan los trabajos de Mercedes Díaz Roig y Enrique Martínez López; mientras la primera ha destacado las peculiaridades que adopta el Romancero en nuestro país y la frecuente asimilación de textos romancísticos a la forma del corrido mexicano, el segundo ha aplicado parte de la metodología seguida por Diego Catalán al estudio de los rasgos formales y estilísticos del género mexicano.

La ambigüedad del término 'corrido' ha presentado un serio

obstáculo para el estudio de este género. Varios autores que defienden la amplitud temática del corrido dan cabida en el género a formas completamente líricas e incluso a canciones no narrativas (Corrido de Laredo, Corrido de San Luis Potosí). Esta confusión, si bien se ha ido aclarando, todavía constituye un grave problema para estudiar específicamente corridos cuando los autores consideran y denominan con este término textos que ni siquiera son de carácter narrativo. A esto se le añade un problema de perspectiva de estudio: desde estudiosos anteriores a Vicente T. Mendoza hasta algunos casos recientes (especialmente de antropólogos y musicólogos), se ha estudiado al corrido bajo un criterio predominantemente musical.

I.2. Estudios regionales

En los primeros años de la década de los cincuenta, Vicente T. Mendoza realizó una breve investigación sobre folclor regional en la ciudad de San Luis Potosí; entrevistó a un cantor y a otras tres o cuatro personas de las cuales obtuvo un material que podía haber sido el inicio de un trabajo más extenso y detallado sobre la poesía tradicional del estado potosino. Publicó la información y resultados de su trabajo en tres artículos de la revista Letras Potosinas, de la Universidad Autónoma de San Luis Potosí.

Contemporáneo a esos artículos es el aparecido, en la misma publicación, de Rafael Montejano y Aguiñaga sobre cantos religiosos tradicionales. Posteriormente, y de forma local, se han publicado breves trabajos sobre la tradición de las décimas, valonas y

topadas en la región de la Huasteca; sin embargo. la mayoría de ellos se refieren a la Huasteca como región (que incluye además de San Luis, Hidalgo, Veracruz y Tamaulipas) por lo cual no son pertinentes para este trabajo.

El Cancionero Folklórico de México y otras antologías¹ han incluido material recogido en el estado y del cual me he servido, en ocasiones, como referencia y comparación.

Además de lo anterior se han publicado numerosos estudios sobre otros aspectos del folclor potosino: leyendas, cuentos, costumbres, danzas, fiestas, etc., que no incluyo en mi investigación por referirse exclusivamente a la prosa o, en algunos casos, a la poesía no tradicional.

Así pues, para elaborar un panorama de los estudios regionales, la bibliografía se limita a cuatro artículos que datan de hace casi treinta años.

En 1954 la revista Letras Potosinas publicó una conferencia dictada por Vicente T. Mendoza: "El folklore en San Luis Potosí y en los estados circundantes". En el artículo Mendoza presenta un rapidísimo panorama folclórico del estado. El autor señala la importancia de la localización geográfica de San Luis: situado en el centro del país y colindante con diez estados, ubicación que ha provocado un constante y antiguo intercambio de manifestaciones culturales. Considera que los resultados de las investigaciones

¹ Por ejemplo, las realizadas por Rubén M. Campos, Vicente T. Mendoza, Higinio Vázquez Santana y otros. Vid. Bibliografía.

² Mendoza 1954b

folclóricas realizadas en los estados limítrofes podrían servir de base y normar el criterio de juicio aplicable a los documentos potosinos. Por otro lado, Mendoza advierte que sus trabajos sobre San Luis son iniciales y únicamente válidos para demostrar la riqueza folclórica del estado.

A grandes rasgos hace referencia a la abundancia de leyendas, cuentos y anécdotas sobre personajes míticos, indígenas, el Diablo, la Muerte, etc.; cita algunos ejemplos sin transcribirlos. Es más extenso al hablar de poesía y divide su trabajo en: Literatura tradicional y Música tradicional, que subdivide en apartados menos amplios y no bien delimitados:

a) Literatura tradicional. Mendoza afirma que la parte religiosa se deriva de las enseñanzas de fray Antonio Margil de Jesús y fray Diego de la Magdalena. Menciona la existencia de romances de la Pasión, oraciones a Santa Bárbara y a la Santa Cruz, aunque no transcribe ningún ejemplo. La literatura profana —dice el autor— parte de las coplas de cuna y de escolares, comunes en todo el país: Mañana domingo, Pico, pico, mendorico y Pipirigallo de gallo montero. También se refiere a algunas canciones con temas políticos y difundidas en hojas volantes hacia 1840, comunicadas por el profesor Nereo Barragán; sin embargo, Mendoza sólo publica los primeros versos de algunas de ellas: Credo del general Santana, Padre nuestro que el yanqui reza y dos «cuándos» sobre Taylor y la Invasión de Estados Unidos.

Afirma que la décima y la glosa en décimas adquirieron gran popularidad en todo el país durante la primera mitad del siglo XIX,

pero, con el tiempo y la gran difusión del corrido, la tradición de la décima se debilitó hasta perderse casi por completo, con la excepción de algunos lugares como San Luis en los que todavía permanece como género vigente.

b) La música tradicional. El autor considera que este campo es el más explorado. Su afirmación se apoya en el hecho de que en 1953 entrevistó "una vez por semana" a Ladislao Guadalajara, cantador de 63 años que de joven trabajó en la línea del ferrocarril que iba de Cárdenas (SLP) a Tampico (Tamps.); esta persona le proporcionó un amplio repertorio pero, cabe señalar que entre todas las publicaciones de Mendoza, incluyendo sus antologías, sólo aparecen 14 textos de este informante.

c) Música tradicional religiosa. El Alabado al Sacramento y el Alabado viejo se encuentran fácilmente al iniciar cualquier recolección —dice el autor—, además de otros cantos, alabanzas y oraciones. Como en los otros apartados, sólo menciona su importancia sin incluir texto o fragmento alguno.

d) Música tradicional profana. En este apartado Mendoza considera que los principales textos romancísticos vigentes en San Luis son: Delgadina, La adúltera, Bernal Francés, Alfonso XII, La intercesión de la Virgen y Don Gato, además de los romances de relación, canciones de mentiras de animales (El casamiento del piojo y la pulga, El borrego gordo), y un grupo formado por las coplas y canciones procedentes de Jalisco y Guanajuato (El venadito, El pelado y Margarita, Margarita). También incluye la canción romántica y considera que es el género mejor representado

folclor tradicional de San Luis, sin advertir que precisamente la canción romántica está muy alejada del estilo tradicional pues su estilo es popular y se caracteriza por imitar los recursos de la poesía culta. Hace referencias a la difusión de la canción romántica y la canción ranchera, y cita los títulos más conocidos.

Menciona otras canciones que según él no pueden incluirse en los apartados anteriores por tratarse de temas muy diversos: canción política (El pito real), patriótica (Las torres de Puebla), sobre soldados (El clarín de campaña), canción revolucionaria (La Jesusita) y de valientes y borrachos (La china Hilaria, Por querer a una mujer y La vida de los borrachos). Cita ejemplos de danzas habaneras y menciona la existencia del jarabe y el son procedentes de Jalisco y Tamaulipas, respectivamente: El palomo, El corriente, El tecolote y El tejón. Afirma que el huapango procede de Veracruz y penetró en la música tradicional de San Luis a través de la Huasteca con temas como Cielito lindo, Corriendo, corriendo y El limoncito.

Vicente T. Mendoza señala que el corrido es un género que ha "echado raíces y florecido" abundantemente en San Luis desde tiempos de la Revolución; cita como títulos representativos a Don Francisco I. Madero, Los combates de Celaya y La toma de Ciudad Juárez, corridos de la guerra cristera, de héroes y asesinos, etc. Menciona la existencia de corridos con asuntos más recientes (emigrantes y braceros) y los alusivos a pueblos y ciudades.

¹ Mendoza 1954b, p. 11

De manera aún más breve se refiere al folclor infantil; la información le fue proporcionada por la familia Perea, originaria de Ciudad del Maíz. Con base en observaciones del material recogido, Mendoza advierte que el acervo infantil potosino corresponde a la tradición infantil de todo el país y las diferencias radican, principalmente, en la melodía con que se cantan. Afirma que el repertorio infantil potosino se compone de juegos, canciones y rondas infantiles con temas predominantes como Doña Blanca, Hilitos de oro, La huerfanita, Mambrú, Milano, Naranja dulce, La pastora, la Rueda de San Miguel y la Víbora de la mar.

Mendoza finaliza con una referencia a las danzas, la comida y la medicina como elementos importantes dentro del folclor potosino.

En 1961 aparecen dos trabajos más de Mendoza, en el primero, "La canción popular en San Luis Potosí", se propone desarrollar las ideas referentes a este género que fueron expuestas en su artículo anterior. Señala que tuvo varias dificultades para realizar el trabajo de campo pues la gente era muy reservada y no proporcionaba fácilmente la información. Menciona haber logrado "cosechas óptimas de materiales selectos", aunque ni en sus artículos ni en publicaciones posteriores los reproduce.

* Mendoza 1961

* Ibidem, p. 24

Mendoza afirma que San Luis Potosí encarna una forma particular de canción lírica derivada de la canción romántica del Bajío que se dispersó entre la gente del campo sufriendo modificaciones temáticas y estilísticas por lo cual, enraizada en las más pequeñas y alejadas rancherías, distaba mucho de ser la canción romántica sentimentalista de gran divulgación en las ciudades de mediados del XIX. Eran canciones con lenguaje simple, sin metáforas y con vocablos y modismos regionales, presentaban ciertos cambios en el metro (versos muy largos y a veces irregulares) que dieron como resultado la llamada canción ranchera que después de su origen en el Bajío tuvo gran arraigo en Río Verde, Ciudad del Maíz, Valles, Real de Catorce y Matehuala. El autor considera que esta canción refleja la influencia de la gente del campo: es de tipo ranchero, con una irregularidad métrica que con el tiempo se ha convertido en una característica de la canción de San Luis Potosí. Los ejemplos que cita son los mismos que proporciona en su artículo anterior.

Su tercer artículo "¿Hubo décimas y valonas en San Luis?"¹⁰ tiene como finalidad comprobar la existencia y popularidad de estos géneros en el estado; explica los antecedentes históricos de la décima, sus características españolas y las adquiridas en México.

Como muestra de su indudable existencia, transcribe varias décimas y valonas de origen local (El colonche, Voy hablar de las casadas y Esta música está muy buena). Afirma que la valona es uno de los

¹⁰Mendoza 1961

géneros más representativos del estado, especialmente de Cerritos, Cárdenas y Río Verde, donde constantemente se crean nuevas composiciones que casi siempre se difunden a través de los encuentros de poetas o 'decimeros' que compiten entre sí, probando su calidad al improvisar los versos en el momento de cantarlos.

Por último, en su artículo "Literatura religiosa en el folklore potosino" Rafael Montejano cita a Mendoza para decir que el origen de la literatura religiosa de tipo tradicional se remonta a las enseñanzas de los evangelizadores como fray Antonio Margil de Jesús y fray Diego de la Magdalena. Considera que las fiestas de los pueblos, principalmente las religiosas, dan pie en tiempo y tema para una incesante producción y conservación de elementos y textos más antiguos, cita como ejemplo las poblaciones de Cerritos y Sierra de Alvarez donde la producción de coplas y valonas es abundante ya sea de temas profanos o religiosos. Montejano considera que estos textos son temporales pues, aunque viven en la memoria del pueblo y del coplero, sólo es por un tiempo determinado y de ahí que sean tan susceptibles al olvido. Transcribe varios ejemplos de canciones, alabanzas y décimas religiosas recogidas de la tradición oral.

De reciente publicación es una recopilación de décimas y valonas potosinas que, aunque amplia, no deja de ser una antología de casi medio millar de páginas con un estudio introductorio de no

más de veinte". Socorro Perea, recopiladora del libro, se ha dedicado a difundir esta tradición de décimas y valonas a través de la reproducción discográfica de la música y los textos de los principales grupos de 'poesilleros' de la Huasteca.

En síntesis, es casi inexistente el trabajo analítico sobre la poesía tradicional en San Luis Potosí, pues se limita a estos cuatro artículos que no pretenden profundizar sino simplemente reconocer la existencia de un folclor poético en San Luis y, en el caso de Mendoza, analizar bajo términos equívocos algunas de las producciones que según él son de tipo tradicional y, por otro lado, a recopilaciones (sobre todo de décimas y valonas) similares a la de Perea.

" Vid. Perea 1989. Recopilación de textos que forman parte del repertorio de los 'poesilleros' más famosos de la Huasteca potosina. Gran parte de estas décimas son obra de estos 'poesilleros' semiprofesionales, tienen autoría reconocida por el pueblo y casi siempre son poesía de circunstancia por lo que a menudo se trata de textos más populares que tradicionales.

"Es cierto que los niños —dice Pedro Cerrillo—. han imitado en unos casos, y han hecho suyos, en otros, textos que no nacieron en su ambiente y que, ni siquiera se crearon pensando en ellos. Pero es también cierto, en muchos de esos casos, que el niño ha sido quien, tras esa apropiación, ha posibilitado la pervivencia del texto en cuestión."

Un factor importante dentro de esta tradición es que en la comunidad infantil se mezclan los distintos sectores sociales y culturales, a veces tan diferenciados en la comunidad adulta, por lo que la poesía infantil alcanza todas las clases y, como dice Mercedes Díaz Roig, "conserva su dimensión social, parte de su ser".¹

Ya Menéndez Pidal decía que la última etapa por la que pasa un romance en la tradición oral es la tradición infantil. Así pues, es fácil encontrar romances ya desaparecidos de la tradición adulta que viven en la tradición de los niños, transformados en parte, por esa riqueza de elementos infantiles relacionados con lo fantástico, lo inverosímil, lo cotidiano; transformados bajo esa lógica infantil tan diferente a la lógica del adulto. Es justo en esos cantos y juegos donde —dice Margit Frenk— "las burlas fraternizan con las veras, la razón con la sinrazón, la prosa con la poesía".²

La importancia del niño en la tradición reside sobre todo en dos aspectos estrechamente relacionados entre sí: el primero, el niño como receptor y conservador; el segundo, el niño como

¹ Cerrillo, p. 14.

² Díaz Roig 1986, p. 218.

³ Frenk 1973, p. 25.

transmisor y futuro participante de la tradición adulta.

Si desde muy temprana edad el niño empieza a tener contacto con la música y la poesía, a través de los cantos de cuna y de las rimas infantiles, se sensibiliza, se "dispone" a recibir una tradición. Es seguro que si a un niño le gustan los juegos de ronda, si disfruta el contar adivinanzas, más tarde le gustará participar y poseer una tradición más amplia, propiciando así que la poesía tradicional permanezca.

La tradición infantil, el niño mismo, es de alguna manera el punto de partida, o de entrada, para que el folclor pueda ser realmente esa parte esencial de cada cultura. Pues a través de estos cantos infantiles el niño también recibe y asimila ciertas formas, estilos y estructuras populares que fortalecen su arraigo cultural. "Los niños, pues, desempeñan un importante papel en la cadena tradicional: aprenden los romances de los adultos o de otros niños, los utilizan en sus juegos, y los enseñan a su vez a sus compañeros, y más tarde a sus hijos y a sus nietos." Y esto que dice Mercedes Díaz respecto al Romancero, se puede aplicar perfectamente a cualquier otro género presente en la tradición infantil.

Por otro lado, es difícil creer que a fines del siglo XX los niños puedan desempeñar este importante papel en la tradición, pues muchos de ellos están rodeados justamente de los elementos -los medios de comunicación masiva y la cantidad de opciones de

' Díaz Roig 1986, p. 218.

entretenimientos mecánicos y televisivos, por ejemplo— que propician la pérdida de los cantos y los juegos tradicionales. Actualmente, lo importante no es que el niño se aisle de la vida de "progreso" en la que vive, sino que pueda convivir con ambas cosas; que disfrute igualmente de una adivinanza o una canción que de un programa de televisión y una computadora. Que considere vigente y no "cosas pasadas de moda" los juegos, las fórmulas de sorteo, las canciones, y pueda así conllevar el acelerado progreso técnico-científico y la antigua tradición infantil.

II.2. Características generales

La literatura tradicional infantil es parte esencial del folclor de las comunidades y tiene, en cierta forma, bases universales; se crea, recrea y transmite mediante un complejo conjunto de elementos que involucra símbolos, ritmos, movimientos, narración, fórmulas, magia, recursos poéticos, y otros, que adoptan realizaciones diferentes en cada cultura, de acuerdo con las características sociales, históricas e ideológicas de cada región. Sin embargo, es indudable que la literatura tradicional infantil presenta, a lo largo de todo un devenir histórico, ciertos rasgos constantes que funcionan como base reconocible para los distintos transmisores: "Los niños son muy viejos", decía Margit Frenk al referirse a la comparación que hizo Rodrigo Caro¹ entre los juegos de los niños españoles de su época (principios del XVII) y los que

¹ Vid. Caro, p. 29 ss.

jugaban los niños de la antigüedad.

II.2.1. Estructura y elementos temáticos

Estructura:

En cuanto a su estructura, la característica principal de los juegos y las canciones infantiles es la adopción de un esquema binario: verso + estribillo. Mientras el verso suele ser entonado exclusivamente por los niños mayores del grupo (aproximadamente de diez años), que son los que dirigen el juego y poseen la mayor parte del acervo infantil de la comunidad, el estribillo es un fuerte recurso nemotécnico y, a la vez, permite la participación colectiva.

Por otro lado, existen dos elementos muy importantes que dan solidez al juego. Me refiero a lo que Ana Pelegrín llama "acción/movimiento" para recrear la "imagen/motivo".⁷ Los movimientos sencillos y constantes se convierten en actos rituales, reverencias, gestos, círculos que giran primero a un lado y después al otro, son parte primordial de la fantasía con la que quieren jugar los niños. Por ejemplo, la serie de movimientos (girar a la derecha y a la izquierda, agacharse, estirarse, brincar en un sólo pie) que hay en El patio de mi casa, o la serie de imágenes que aparecen tan reales a los niños al entonar los versos de Naranja dulce:

⁷ Vid. Pelegrín 1984, p. 29 ss.

... dame un abrazo
 que yo te pido,
 si fueran falsos
 mis juramentos,
 en otros tiempos
 se olvidarán...

(Naranja dulce XVI.1, Charcas, 1986)

El elemento narrativo se limita a unidades mínimas de narración que se repiten constantemente y propician el surgimiento de los elementos necesarios para que el texto-juego se desarrolle en un nivel imaginario las veces que sea necesario o deseado por los niños. Es aquí donde hay que recordar que en la lógica infantil no es necesaria la presencia de una secuencia narrativa coherente o de una secuencia en sentido estricto. Las unidades mínimas narrativas pueden estar dispuestas —en el caso que no se repita la misma unidad mínima— una tras otra, sin formar aparentemente una secuencia; así lo observó Margit Frenk¹ en La víbora de la mar, donde aparecen, uno tras otro, elementos incoherentes entre sí, como una víbora de la mar, una mexicana que vende frutas, un jardín de matatenas, etc., todo en la misma canción y sin que el niño requiera el desarrollo de cada una de estas ideas/imágenes, o la existencia de una narración sobre el personaje u objeto de los que se habla.

Sólo en el caso de los juegos y canciones que derivan de romances existe una secuencia narrativa más o menos completa, aunque conservada quizá en su mínima expresión, y casi siempre

¹ Frenk 1973, p. 5.

acompañada de estribillos, movimientos, coplas líricas o pareados que complementan la integración del texto al juego. Por ejemplo, si en Mambrú quitáramos las repeticiones y los estribillos (aunque de ser así difícilmente pertenecería a la tradición infantil), quedaría una narración mínima en cuatro o cinco versos que para los niños no tendrían ningún atractivo, como pueden tenerlos las versiones que incluyen los estribillos de "do re mi, fa sol la" o "qué dolor, qué dolor, qué pena".

Esto nos lleva a decir que a los niños les importa más el ritmo, los gestos y la actuación que el contenido mismo de la canción.

Elementos temáticos:

En la tradición infantil no se puede hablar de "temas" -si entendemos por "tema" algo definible, general y universal ni de asuntos o argumentos, sino de lo que Diego Catalán llama "elementos temáticos", es decir, unidades mínimas de contenido que, en este caso, son tomados de la tradición adulta o se derivan de ella y que, además de no ser generales, tienen una función determinada.

En la canción infantil no hay una secuencia narrativa, pero en algunas estrofas el elemento temático puede estar presente, pero resulta hasta incoherente si se le relaciona con las demás estrofas. Es pertinente señalar que algunas unidades mínimas de contenido aparecen con más frecuencia, quizá debido a la influencia de la tradición adulta donde son temas recurrentes. Entre los más

¹ Vid. Catalán 1972, pp. 182-205.

importantes se encuentran: la figura de la madre en relación con los hijos, que está presente en varias ocasiones, pero nunca llega a un desarrollo del tema, sirvan como ejemplo, los siguientes finales:

Campanita de oro,
 déjame pasar,
 con todos mis hijos
 menos el de atrás.¹⁰

Aquí le entrego a mi hija
 con el dolor de mi corazón,
 si le sale muy canija,
 puede darle un coscorrón.
 (Amo a to, II.1, Ciudad Valles, 1987)

No me la siente en el suelo,
 sientémela en un petate,
 ya la ve tan pobrecita,
 es hija de un pinacate.
 (Hilitos de oro, VII.4, San Luis Potosí, 1986)

Ocurre lo mismo con los que se refieren a casamientos o a buscar novio:

Arroz con leche
 me quiero casar
 con una señorita
 de San Nicolás.
 (Arroz con leche, III.3, Tamazunchale, 1987)

El piojo y la pulga
 se quieren casar.
 (El piojo y la pulga, XXI, Río Verde, 1986)

Me arrodillo a los pies de mi amante
 fiel y constante
 (La pájara pinta, XVII, La Ceiba, 1987)

¹⁰ La víbora de la mar, Díaz Roig-Miaja, p. 58.

y como los anteriores, también están los versos de Mañana domingo, Doña Blanca, Don Gato, etc., aun cuando en la mayoría de los casos no esté desarrollado como tema, sino sólo sea el elemento que da, en cierta medida, la unidad de contenido al texto.

II.2.2 Recursos poéticos: repetición, enumeración, estribillos

La repetición es el recurso más usado en la literatura tradicional; Walter Ong¹¹ la considera como una de las fórmulas características de cualquier transmisión oral. Es además un recurso inmensamente rico en formas y combinaciones y con la posibilidad de adoptar funciones y finalidades diversas. La repetición es el elemento o recurso esencial que marca un ritmo y una musicalidad que provocan la ley de retención: "Sonido y ritmo se conjugan muchas veces en estribillos donde se repiten una palabra con poco o ningún significado y esto supone ya una repetición de índole musical"¹². Por ejemplo en:

Amo a to, matarilerilerón,
-qué quiere usted, matarilerilerón.
(Amo a to, II.2, Venado, 1986)

y así sucesivamente en cada verso de la canción.

También es muy común la repetición de una misma palabra:

Agáchense, vuélvase a agachar,
las niñas bonitas se saben agachar"
(El patio de mi casa, XVIII.1, Santa María del Río, 1986)

¹¹ Vid. Ong 1982.

¹² Díaz Roig 1976, p. 37.

o la repetición del verso completo como en el caso de Mambrú:

Mauro se fue a la guerra, do re mi
Mauro se fue a la guerra, y no sé cuándo vendrá
 (X.3, San Luis Potosí, 1987)

En la poesía tradicional infantil destacamos, sobre todo, dos de sus manifestaciones: el estribillo y la enumeración.

El estribillo es una forma de repetición constante y esencial en la tradición infantil, pues es la parte de la canción que la mayoría de los niños conocen y la que les permite ser partícipes del juego; así en Doña Blanca, los versos:

María Blanca, está cubierta
 de pilares de oro y plata,
 rompéremos un pilar
 para ver a María Blanca
 (VI.1, San Luis Potosí, 1986)

forman el estribillo que todos los niños cantan y el diálogo entre el jicotillo o quijotillo y María Blanca o Doña Blanca es entonado únicamente por dos participantes.

La enumeración es también una de las formas que adopta la repetición y es un gran recurso mnemónico, pues relaciona elementos -iguales o diferentes- que contribuyen a formar un todo semántico: "A través de este recurso se reitera o se desglosa un motivo, estableciendo así un juego lingüístico a través de la enumeración de elementos que pertenecen a un mismo campo semántico"¹³.

¹³ Miaja 1983, p. 58

En términos generales la enumeración puede ser abierta o cerrada. En la abierta se pueden añadir los elementos que se deseen porque el total no está desglosado ni forma parte de otro mayor; Mercedes Díaz Roig¹⁴ cita como ejemplos los romances de Delgadina, Las señas del esposo, La loba parda donde se enumeran cualidades, necesidades o señas que pueden aumentar según la creatividad y gusto del transmisor. En la tradición infantil tenemos varios ejemplos, entre ellos el juego Arroz con leche:

...que sepa tejer,
 que sepa cantar,
 que sepa abrir la puerta
 para ir a jugar.
 (III.2, Santa María del Río, 1986)

y en otras versiones se agregan cualidades diferentes como bailar o coser.

La enumeración cerrada es la que tiene un límite impuesto, ya sea por el campo semántico del que se habla (días de la semana, los meses, etc.) o porque así lo establece la canción, como en Los diez perritos.

Existe otro tipo de enumeración, relacionado con la abierta, y es la que aparece en las canciones de "nunca acabar" o en las llamadas aglutinantes. Aquí la enumeración consiste en que cada vez que se canta, se le agrega un elemento y se repite toda la serie, ya sea en orden ascendente o a la inversa (La rana, Juan Pirulero, La chivita, etc.). Este tipo de canciones representa un verdadero reto para los niños pues, además de divertirlos, les

¹⁴ Vid. Díaz Roig 1976, p.156 ss

exige una buena memorización y gran agilidad mental.

Para finalizar, puedo decir que la repetición es un recurso característico de toda poesía tradicional, pero en relación con la tradición poética infantil, la repetición es indispensable, casi deja de ser un recurso propiamente dicho para llegar a formar parte esencial de la canción infantil, pues ¿qué canción o juego infantil se entona y/o ejecuta una sola vez? Ni siquiera las fórmulas de sorteo o las coplas de nana se dicen una vez, por el contrario, sucede a menudo que los niños cambian de canción cuando ya se cansaron de repetirla y cuando todos los participantes ya desempeñaron uno de los personajes importantes del juego: la madre, un hijo, la huerfanita, el milano, el jicotillo, parte del puente de la víbora de la mar, un paje, etc.

La ley de retención es la que permite que en la lírica infantil se dé el proceso de transmisión en su doble faceta de conservación y variación de los textos infantiles a través del tiempo y del espacio, a veces en forma casi idéntica y otras, perdiendo la melodía, los movimientos o parte de la letra. Es imposible concebir una canción infantil sin ritmo; la repetición es la que logra dar, en gran parte, el ritmo de la canción, y éste marca el contenido o mensaje de la misma. La lógica del juego y de la letra está en el ritmo y en la musicalidad de las palabras, aun cuando el contenido parezca absurdo: "Es como un decir rítmico -dice Ana Pelegrín-, apoyado por los acentos y movimientos que hacen que las coplas o rimas 'sin sentido' tengan un sentido

rítmico aunque no conceptual"¹³.

Es importante señalar que el sentido rítmico en la poesía infantil no implica forzosamente una regularidad métrica; el niño es capaz de mantener el ritmo en su canto usando otros recursos, puede cambiar alguna palabra o repetirla y así "...el niño recurre instintivamente tanto como a la fuerza del acento o a la medida silábica, a la aliteración, al paralelismo, a una risa marcadamente aguda o a un sonido franco que sostiene la tonada"¹⁴.

II.2.3 Vigencia y transmisión de los textos

Mientras haya una comunidad de niños que entone un canto o realice un juego, éstos serán vigentes. La vigencia de un texto tradicional empieza cuando el pueblo lo adopta y se termina cuando el pueblo lo olvida por completo, cuando no haya nadie que lo cante ni nadie que lo escuche, lo aprenda y lo transmita, y para que esto suceda a un texto ya arraigado en una tradición, necesita transcurrir mucho tiempo y que interfieran elementos que propicien el olvido del texto.

Existen varios factores que favorecen la vigencia de los textos tradicionales, entre ellos, el hecho de que un texto tradicional no pertenezca exclusivamente a una clase social —especialmente si se trata de un texto infantil—, sino a una cultura, aunque en un momento determinado el texto esté más

¹³ Pelegrín 1984, p. 60.

¹⁴ Celaya 1972, p.14.

difundido en una clase que en otra. En la tradición infantil, los niños son quienes deciden -bajo esa lógica infantil a la que se refería Margit Frenk-, hasta cuándo un juego, una canción son vigentes; "Como si los niños fueran inmunes a los cambios históricos, a la renovación de las corrientes culturales, al ir y venir de las modas poéticas"¹⁷.

Todas las posibles -y necesarias- variantes que puede tener un texto hacen posible que el niño lo adapte -si así lo quiere- a su contexto, lo haga suyo y con ello, vigente.

La transmisión de los textos, es la etapa central del proceso de tradicionalización, está entre la aprehensión y la difusión, e incluye la conservación y la variación de los mismos. En este proceso el niño participa desde sus primeros meses de vida, primero como receptor, pues los transmisores son la nana, la madre, el abuelo, etc., y posteriormente el niño se convierte también en transmisor, creador-conservador de ese gran acervo que le pertenece, que solemnemente lo guarda y lo transmite a quien él considera que forma parte de su mundo infantil.

Podemos decir que los textos infantiles se transmiten principalmente por vía oral, pero actualmente, hay otros medios a través de los cuales los niños también aprenden textos tradicionales, por ejemplo: escuela, libros, televisión, discos, radio, etc., aunque claro está que de ser así se tratará de versiones lexicalizadas, de textos más o menos fijos y con cierto

¹⁷ Frenk 1973, p.25

'prestigio' -debido a que proceden de estos medios- pero en el momento en que el niño los aprende y los aprehende, los hace suyos. entonces, los textos estarán nuevamente sujetos a la variación característica del proceso tradicional.

Es importante señalar que la transmisión de los textos infantiles es casi siempre colectiva, con esto no sólo me refiero al carácter anónimo que pueden tener los textos, sino a que existen en una colectividad, es decir que los niños no poseen esta tradición en forma individual, sino como parte de una comunidad. Durante el trabajo de campo encontré frecuentemente niños que decían saber varios juegos y canciones y al momento de querer decirlos, no lograban hacerlo porque, como me dijo Francisco Martínez, niño originario de Real de Catorce, SLP: "es que como jugamos varios, entre todos nos los sabemos".

Para terminar, cabe recordar que la ley de retención es la que favorece y produce la aprehensión, al mismo tiempo que el ritmo facilita la ejecución (performance) y propicia el interés en el juego, con lo que se asegura la transmisión del mismo.

II.3. Clasificación

Respecto a la literatura tradicional infantil, considero que una división inicial debe atender a la forma de expresión literaria de los textos: prosa (cuento) y poesía, aún cuando sea una división demasiado general. Dentro del campo de la poesía tradicional infantil los posibles apartados resultan muy ambiguos, difícil de definirlos, por lo que no es posible hablar de una clasificación

estricta. Quienes han estudiado la poesía infantil han hecho clasificaciones de acuerdo con sus respectivos corpora; la cantidad de grupos o apartados que presentan depende de la variedad de géneros y formas que tratan y de los objetivos de sus estudios.

Hacia 1920, Sixto Córdova y Oña en su Cancionero infantil español", elabora una clasificación muy detallada y específica, basada en un criterio predominantemente musical; en ocasiones, la diferencia entre uno y otro grupo está marcada por el tipo de música, por la función-utilidad del canto, más que por el texto mismo. Los grupos que establece son los siguientes: Bailes de corro cantados con mímica, Cantos de corro con mímica, Canciones de corro, Romances cantados; Cantos de cuerda o comba, Cantos de cuerda con dobles, Cantos usados para cuerda y corro, Juegos infantiles cantados, Cantos de cuna, Villancicos infantiles, Cánones cantados, Recreos semientonados y entretenimientos cantados.

El autor llama cantos de corro a los que se cantan a coro haciendo una rueda en la que a veces hay bailes y a veces mímica. Considera que estos cantos llegan a tener caracteres rituales y necesitan casi siempre de la dirección de uno de los participantes. En el último apartado (Recreos y entretenimientos), incluye las fórmulas de sorteo, algunas rimas infantiles y los juegos para niños muy pequeños -como el de contar los dedos- que prácticamente carecen de melodía. Considera que los cantos de corro, romances

¹⁴ Vid. Córdova y Oña 1946, t. I.

y canciones de cuna pertenecen casi exclusivamente al repertorio de las niñas.

Una clasificación semejante en cuanto a especificidad en las divisiones y en los apartados es la realizada por Vicente T. Mendoza en Lírica infantil de México¹¹: el autor incluye Muñeiras, Coplas infantiles, Coplas de nana, Cantos religiosos infantiles, Canciones aglutinantes, Romances, relaciones y romancillos, Cantos de Navidad.

La clasificación que me parece más actual y accesible es la adoptada por Mercedes Díaz Roig y Ma. Teresa Miaja en Naranja dulce, limón partido¹². Según el grado de importancia en la literatura tradicional infantil, las autoras presentan los apartados en el siguiente orden: Canciones, romances y juegos; Fórmulas de sorteo, Adivinanzas, Arrullos, Juegos para niños pequeños, Fiestas; Villancicos. Esta antología presenta textos de distintas partes de México y los informantes fueron, en su mayoría, niños procedentes de diversos niveles socioeconómicos por lo cual, en conjunto esta obra proporciona un panorama reciente bastante completo de la poesía mexicana de tradición infantil.

Existe además de la antes mencionada, una clasificación propuesta por Pedro Cerrillo¹³ para el Cancionero infantil español y que puede aplicarse también a la tradición mexicana. Cerrillo

¹¹ Mendoza 1951.

¹² Díaz Roig-Miaja 1979.

¹³ Cerrillo, p. 15

presenta una clasificación donde cada grupo está integrado por textos que tienen en conjunto existencia independiente respecto a los demás, porque se usan en contextos diferentes y tienen distinta finalidad. Sus apartados son: Nanas o canciones de cuna, Adivinanzas, Juegos mímicos y canciones escenificadas, Oraciones, Fórmulas para echar suertes, Burlas y trabalenguas.

Es el esquema de clasificación más adecuado para mi trabajo con la salvedad del tercer apartado: Juegos mímicos y canciones escenificadas, que al contrario de los otros es demasiado general, tanto por cantidad de textos como por variedad de temas y formas. Además están, por ejemplo, las canciones enumerativas que ni son juegos mímicos ni se escenifican y sí son parte muy importante de la tradición infantil.

El autor considera que una característica de este apartado es la necesidad de "un concreto apoyo gestual o escénico, llegando —en ocasiones— a convertirse en un esbozo de representación dramática de aquello que se dice o se canta", y señala que la principal diferencia entre estos subapartados es que en los juegos mímicos el niño es receptor y en las escenificadas, el niño es quien las interpreta.

Por otro lado, el autor no cita ejemplos de textos en los distintos grupos, por lo que resulta más difícil aceptar dicho apartado.

" Ibidem. p.16.

Para efectos de este trabajo, y de acuerdo con las necesidades de mi corpus recogido en el Estado de San Luis Potosí, presento la siguiente clasificación: Canciones infantiles, Canciones integradas al juego, Coplas sueltas: fórmulas de sorteo, coplas de cuna; Adivinanzas.

II.3.1 Canción infantil

Aquí incluyo cualquier canción que reúna las características de estructura y recursos de la poesía tradicional infantil que mencionamos anteriormente, que sea susceptible de variación e interpretada con o sin movimientos, o que, inclusive, haya perdido la melodía y prácticamente se recite. Pueden ser enumerativas (Los diez perritos), rondas (Naranja dulce), derivadas de romances (Mambrú), etc.

II.3.2 Canción integrada al juego

Hay varias canciones que con el tiempo han venido a formar parte de un juego, la mayoría de las veces interpretación dramática de la canción, y que los niños no las conciben sin él. No es un juego en el que se cante tal o cual canción, sino una mezcla: es una canción que se juega, o un juego que se canta, por ello al decir Doña Blanca por ejemplo, va implícito que hay un jicotillo, una Doña Blanca y muchos pilares que la rodean. Ningún niño canta -al menos ahora-, nada más por cantar La víbora de la mar, el hecho de entonar los versos, requiere de la fila que pasa por abajo del arco y de alguien que quiere irse con "melón o con sandía".

Jas Reuter considera como rasgo característico de estas canciones "el uso consciente, con sentido a la vez musical y mágico, de vocablos sin sentido", y la alternancia frecuente de partes cantadas por todos y otras habladas en diálogo por dos o tres de los niños del grupo.

En la transmisión puede ocurrir que, con el paso del tiempo, el juego perdure y parte de la letra se olvide, tal es el caso de El lobo donde, aunque el juego seguirá siendo de los más difundidos, los versos: "Juguemos en el bosque/ mientras el lobo no está...", tienden a cantarse con menos frecuencia.

Por otro lado, es importante señalar que hay algunas canciones que pueden incluirse en los dos apartados anteriores, según los modos de vida que adopten en la tradición. Por ejemplo: de Arroz con leche, La huerfanita y La pájara pinta, recogí versiones en las que aparecen sólo como canciones y otras en la que son parte de un juego.

II.3.3 Coplas sueltas: fórmulas de sorteo, coplas de cuna

Parte importante del repertorio tradicional infantil son las rimas o fórmulas de sorteo cuya función primordial es la de designar a uno de los participantes para que funja como el protagonista del juego, o desarrolle una acción determinada, es "echar suertes", escoger con justicia mediante un juego de palabras que encierran algo más que la sola rima o conteo de los

" Reuter 1983, p.118.

participantes. Es aquí donde radica la importancia de estas fórmulas de sorteo: para el niño el juego empieza desde esta especie de rito donde el azar y las fórmulas —aparentemente sencillas— deciden, es un momento de incertidumbre y solemnidad en el cual, generalmente, el mayor del grupo enuncia la fórmula las veces que sea necesaria.

Hay una gran variedad de fórmulas de sorteo, pues esta forma literaria es un campo que está en constante enriquecimiento debido a que la creatividad de los niños no cesa de inventar rimas chuscas, largas, cortas, que parezcan trabalenguas o muy sencillas para usarlas en su comunidad como fórmulas de sorteo. Las más sencillas, que consisten en la enumeración de los participantes que vez con vez se van eliminando, son las que dicen los más pequeños:

Un, dos, tres, papas
(LIX, La Ceiba, 1987)

Pin uno, pin dos, pin tres, pin cuatro,
pin cinco, pin seis, pin siete, Pinocho,
uno, dos, tres, cuatro, cinco, seis, siete, ocho.
(LVIII, Aquismón, 1987)

a las más largas, que consisten en juegos de palabras con o sin sentido y significado rítmico del que hablamos antes:

De tin marín,
de do pingúé,
cúcara mácara,
títtere fue.
Yo no fui,
fue Teté,
pégale, pégale
que ella merita fue.
(LII, Santa María del Río, 1986)

De una de dola,
de tela canela,
zumbaca, la vaca
de vira, virón,
sácate viejo panzón.

(LIII, San Luis Potosí, 1986)

En cuanto a las coplas de cuna y coplas de nana, son las primeras canciones con las cuales se familiariza un niño y aunque, en la fase de recepción por parte de los niños pequeños, no tienen propiamente una actividad de transmisión o recreación, su importancia radica en que mediante ellas los niños empiezan a sensibilizarse y a tener apertura hacia las melodías, cantos, ritmo; es su primer contacto con la música, con las palabras cantadas, los juegos y todo lo que llevan consigo de magia y misterio. Es inevitable que los niños olviden estos cantos, en su mayoría arrullos, inclusive las niñas quienes los guardan en la memoria por más tiempo, para entonarlos a sus hermanos y muñecos. Pero, aun con este casi completo olvido, el contacto ya está hecho y la sensibilidad del niño está abierta a aceptar y adaptar el enorme acervo tradicional que vive en su comunidad.

En cuanto a la forma, suele ocurrir que las coplas se enlazan para formar una canción de cuna más larga (Señora Santa Ana), pero si se cantan las coplas sueltas no pierden su significado y menos aún su función:

A la ruru niño,
a la ruru ya,
duérmase niño,
duérmase ya,
porque ahí viene el gato
y se lo comerá.

(XXX, Crucero de Aquismón, 1987)

Duermase mi niño
a la rucurrucu,
duermase en la cama
a la racarraca.

A la rucurrucu,
patitas de burro,
a la racarraca,
patitas de vaca.

(XXXI, San Luis Potosí, 1986)

II.3.4 Adivinanzas

La adivinanza es, como el conjuro, un elemento de toda cultura primitiva, es expresión de juego, sabiduría y magia a través del ingenio popular. Es tan común a todos desde hace tantos siglos que fácilmente pasa desapercibida cuando se estudian las tradiciones infantil o adulta.

Virginia Rodríguez Rivera define a la adivinanza como aquello que "trata de expresar una cosa o pensamiento en términos que dan indicio de lo que es, pero al mismo tiempo aparecen palabras que desvían y equivocan al oyente"²⁴. Es a veces una especie de metáfora, una comparación que provoca la imagen de lo que se está diciendo.

Gisela Beutler²⁵ propone una clasificación muy detallada donde según su estructura las adivinanzas pueden ser de tres tipos: Acertijos de nombre con acción inventada, Con solución de

²⁴ Rivera Rodríguez 1957, p.238.

²⁵ Vid. Beutler 1979.

etimología española, Con solución de etimología indígena. Según su tema son religiosas, referentes a la flora, la fauna, los utensilios típicos mexicanos. y acertijos obscenos.

Con base en el material recogido en San Luis Potosí, presento una clasificación más general:

a) adivinanzas que tienen la solución dentro de los mismos versos:

Oro no es,
plata no es,
 adivina qué es. (Plátano)
 (XLVIII, Ahualulco, 1986)

Ayer fui a misa,
 pisé una grada
 voltié para atrás
 y no vide nada. (Granada)
 (XLV, Crucero de Aquismón, 1987)

b) las adivinanzas que, con descripciones literalmente ajenas al objeto del que se trata, dan la imagen del mismo:

Entre cuartos muy oscuros
 cardenales vide andar,
 todos en gran apertura,
 pero cada quien en su lugar. (Granada)
 (XLIV, Crucero de Aquismón, 1987)

Las diferencias entre estos dos grupos, es precisamente la característica más importante de la adivinanza; es la forma la que hace que pertenezcan a un grupo o a otro, sin importar el tema que traten, de todas maneras, éste siempre estará vinculado a la realidad cotidiana de los trasmisores.

Tras revisar algunas antologías de adivinanzas, en un intento de definir cuál de estas dos formas es la más común en la tradición

mexicana, descubrí que aparentemente ambas tienen el mismo grado de difusión, y me inclino a creer que ésta depende de la forma sólo en tanto al trasmisor que la conserva, y que la mayoría de las adivinanzas de la tradición infantil —por su menor grado de dificultad—, pertenecen al primer apartado y las de la tradición adulta, en su parte, al segundo.

II.4.1 Tradición infantil en México. Asimilación de la tradición infantil hispánica en México

Al igual que el resto del acervo tradicional hispánico que se encuentra en América, los juegos y cantos infantiles fueron traídos a México principalmente por los emigrantes españoles de la Colonia, además de que las continuas emigraciones peninsulares contribuyeron al intercambio, enriquecimiento y renovación de la tradición mexicana. En un principio, podemos suponer que los textos permanecieron iguales a los de España, pero pronto, además de su divulgación, la mayoría de ellos sufrió los cambios necesarios en el proceso de adaptación y adopción por el pueblo mexicano. Estos cambios son, sobre todo, variantes en el léxico. Mercedes Díaz Roig considera que son los más importantes pues "contribuyen a arraigar más un texto en un territorio diferente a aquel donde nació y son muestras inequívocas de la naturalización de un romance"¹⁴ o cualquier otro texto. Además, si un texto no corresponde a los

¹⁴ Díaz Roig 1986, p. 134

intereses de la comunidad y no se adapta a éstos tiende a desaparecer, como seguramente sucedió con no pocos textos.

Por otro lado, recordemos que, en el contexto infantil, importan menos el significado y el mensaje que el ritmo y el juego, por lo que a los niños mexicanos les fue, en cierta forma, más fácil asimilar y adaptar la tradición hispánica que a los adultos. En la mente infantil las incoherencias, las palabras carentes de significado, no tienen calidad de 'disparate' como ocurre en la lógica de los adultos. Por eso los niños pueden cantar sin entender el significado —no se trata de entenderlo— y da lo mismo que sea Pipis y gañas o Pez picigaña y que se trata de un juego cuyo contenido carece prácticamente de sentido y que, sin embargo, ha permanecido durante siglos en la tradición infantil hispánica".

Vicente T. Mendoza considera que los juegos cantados aparecieron en América hacia el siglo XVII y varios de ellos han permanecido en la tradición con mayor o menor número de variantes, señala que los más completos, son los textos que cantan los niños de comunidades de predominio español"; sin embargo, por el material recogido en San Luis Potosí y por el recopilado en antologías como Naranja Dulce, limón partido, Lírica infantil de México y otras colecciones, los textos que conservan una forma más antigua, sobre todo en el léxico, son los que pertenecen a la tradición de los poblados que están fuera de los grandes núcleos urbanos.

" Vid. Rodríguez Marín 1931, pp. 5-33.

" Vid. Mendoza 1956.

Por otro lado, el mismo Mendoza afirma que: "Los juegos son ejecutados en forma tradicional, fragmentaria las más de las veces, denotando con ésto una gran antigüedad"¹¹. Esta aseveración puede ser válida, pero considero que, actualmente, ésto se debe más al rápido proceso de pérdida del folclor infantil que a la antigüedad del texto.

La tradición infantil viajó a América junto con los emigrantes, gran parte del acervo de cantos y juegos de los niños españoles en el siglo XVI pasó a la Nueva España casi intacto. Los juegos y cantos más difundidos en España pasaron a ser también los más aceptados y extendidos en México. En las obras de Rodríguez Marín¹² y Rodrigo Caro¹³, hay referencias a textos como La pájara pinta, Hilitos de oro, Pez picigaña, A pares y nones, Al ánimo, fórmulas de sorteo y muchos otros juegos que indudablemente pertenecen ahora a la tradición infantil mexicana.

II.4.2 Textos más difundidos

A través del tiempo se fue formando el acervo de la tradición infantil mexicana. Actualmente un sin número de canciones, juegos y coplas diferentes se entonan por todo el país; sin embargo, dentro de ese gran acervo, hay textos que han permanecido en la tradición por más tiempo, son los preferidos de los niños y forman

¹¹ Mendoza 1951, p.14.

¹² Vid. Rodríguez Marín 1883.

¹³ Vid. Caro, t. 1.

un grupo común para la mayoría de ellos.

Al referirnos a los textos de la poesía infantil con mayor divulgación, podemos hablar de que todos o la mayoría son versiones "vulgata"; textos fijos que por diversos factores (prestigio, medios de comunicación masiva, libros escolares, etc.) se han estandarizado y no son tan susceptibles a variaciones como cualquier otro texto tradicional. Esto no resta carácter tradicional a los textos infantiles, sino que nos lleva a aceptar que, precisamente por ser infantiles, están sujetos a un proceso diferente al del resto de la poesía tradicional, y que esta tendencia a convertirse en textos fijos o versiones vulgata provoca que haya un índice menor de variación, al mismo tiempo que una mayor rapidez en la difusión y aprehensión del texto.

Para señalar cuáles son los más difundidos en el ámbito infantil en México, fue necesario revisar varias antologías y colecciones, tratando de que fueran las más recientes, seleccionando los textos que aparecían en todas ellas repetidamente.

Usando como base los apartados de la clasificación que presenté anteriormente, los textos más difundidos son los siguientes:

a) Canciones infantiles:

En este apartado se incluyen textos en los que no interviene el juego como parte importante, sino que se entona únicamente la canción y, en todo caso, se ejecutan movimientos mímicos que sirven de apoyo a la letra.

La muñeca vestida de azul es una de las canciones de mayor difusión en México y, al mismo tiempo, un claro ejemplo del texto que vive en una versión vulgata, con cuatro estrofas prácticamnete lexicalizadas, salvo algunas variantes que se relacionan con los vocablos que se usan para denominar la enfermedad y las prendas de vestir de la muñeca, así como el lugar a donde la llevan a pasear (calle, iglesia, parque, playa, etc.):

Tengo una muñeca
vestida de azul,
con su zapatito
y su canesú."

La saqué a la calle
y se me enfermó,
la tengo en la cama
con mucho dolor.

Dos y dos son cuatro,
cuatro y dos son seis,
seis y dos son ocho
y ocho, dieciséis.

Brinca la tablita,
yo ya la brinqué
bríncala de nuevo,
yo ya me cansé.

(XV.1, Santa María del Río, 1986)

Algunas versiones son más largas, pero todas ellas incluyen las estrofas anteriores y, en la mayoría de los casos, las dos

" Canesú: parte superior de la camisa o blusa a la que se pegan el cuello, las mangas y el resto de la prenda. S.V. DRAE. Es una palabra que sin duda alguna está fuera del contexto y del habla infantil mexicana, sin embargo, se conserva en gran parte de las versiones de esta canción y considero que una razón posible de esto sea otra vez la mayor importancia del ritmo sobre el significado. para las niñas es una palabra que rima con "azul" y además, aunque ignoran su significado real, por el contexto suponen que pudiera tratarse de una prenda de vestir.

últimas funcionan como estribillo, aun cuando parecen no tener relación alguna con el resto de la canción.

Mañana domingo..., vieja canción que seguramente se deriva de alguna otra de animales, semejante a El casamiento del cuitlacoche y El piojo y la pulga. Aunque entre las canciones de niños hay textos muy cortos sin ser necesariamente fragmentarios ésta parece serlo; pues, a pesar de los dos últimos versos que tiene la mayoría de las versiones³³, que indican el fin de la canción, el texto se siente incompleto y estos versos últimos agregados bruscamente.

Esta canción es un ejemplo de texto que quedó en la tradición pero cuya melodía se perdió por completo. En ninguna de las antologías o cancionero, infantiles consultados aparece alguna referencia a la música, y de las versiones recogidas de la tradición oral de San Luis Potosí todas fueron recitadas. Al igual que La muñeca vestida de azul y muchos otros textos, pertenece a la tradición americana y aparece en varios cancioneros³⁴.

Hay dos tipos de versiones: en el primero —la mayoría de los textos—, no hay ningún indicio de que se trate de un juego, únicamente es una canción:

Mañana domingo,
se casa Benito
con un pajarito
que canta bonito.
¿Quién es la madrina?
-Doña Catarina.

³³ Vid. Vivar Rosales 1983, pp. 144ss. Bayo 1913, pp. 89ss. Campa 1946, p.186.

³⁴ Ibid.

¿Quién es el padrino?
 -Don Juan Botijón,
 y dale que dale
 con el bordón."³

Esta versión puede considerarse la versión vulgata, en San Luis Potosí recogí tres versiones exactamente iguales y otra cuya variante está en el último verso: "con esta canción" en lugar de "con el bordón" (XI.2, Venado, 1986).

El otro tipo de versiones incluye al final dos versos que indican que se trata de un juego con una orden o amenaza y un castigo:

...
don Juan Botijón
el que habla y se ría
se come un mojón"⁴
de perro pachón.
 (XI.1, Río Verde, 1986)

Los diez perritos es un texto relativamente reciente, pero que pertenece a la vieja tradición de canciones enumerativas, tan arraigada en México, tiene la peculiaridad de ser una enumeración regresiva cuando lo común es lo contrario.

Hay una parte de la canción que no cambia, es el esquema o la fórmula fija:

Yo tenía diez perritos,
uno se cayó a la nieve
ya nomás me quedan nueve
nueve, nueve, nueve. (o el número que corresponda)

³ Díaz Roig-Miaja, p. 31.

⁴ En otra versión: "se come cien platón de jamón" (Col. Colegio, sin datos).

De los ... que me quedaban,
uno se tragó un bizcocho, ...
 (IV.1, Tamazunchale, (1966)

y que es común a todos los niños. Los versos sujetos a variaciones son los que indican el motivo por el cual "desapareció" el perrito, estas variantes están sujetas a la creatividad de los niños, a los vocablos locales, etc. siempre y cuando la palabra final del segundo verso rime con el siguiente número para poder hacer el encadenamiento:

De los tres que yo tenía
 uno se murió de tos
 ya no más me quedan dos
 dos, dos, dos.
 (IV.2, Río Verde, 1986)

De los cuatro que quedaban,
 uno se llevó Andrés
 ya no más me quedan tres
 tres, tres, tres.
 (IV.3, Tancanhuitz de los Santos, 1987)

Algunas versiones, aunque no las más divulgadas, presentan al final una estrofa que hace que la canción, además de enumerativa, sea de nunca acabar:

Cuando ya no tenía nada,
 la perra parió otra vez,
 y ahora ya tengo otros diez,
 diez, diez, diez.
 (Los diez perritos)"

Arroz con leche se trata de una canción muy conocida no sólo por los niños de México, sino por los de toda América". en algunas ocasiones aparece también como juego de ronda. Hay dos tipos de versiones que parecen estar igualmente difundidas; ambas tienen la misma forma, los dos primeros versos son los que identifican la canción y son iguales en todas las versiones mexicanas recopiladas:

Arroz con leche,
me quiero casar, ...

Los siguientes versos son los que marcan la diferencia entre una versión y otra, pues depende de si es un niño o una niña quien entona la canción para describir las cualidades del (de la) pretendiente:

... con un mexicano
que sepa cantar"

o bien,

... con un mexicano
que sepa bailar.
(III.1, Tamazunchale, ca. 1966)

o si se trata de un pretendiente masculino:

con una señorita
de San Nicolás.
que sepa bordar,
que sepa coser,
que sepa abrir la puerta
para ir a jugar.
(III.3, Tamazunchale, 1987)

Las versiones que recogí de la tradición oral potosina corresponden a esta última que probablemente sea la versión

" Ibid.

" Díaz Roig-Miaja, p.53.

vulgata⁴⁰. No obstante, ya sean del primero o del segundo tipo, todas presentan el estribillo:

Con éste(a) sí,
con éste(a) no,
con éste mero (esta señorita)
me caso yo.

que, cuando se trata de un juego, marcan la decisión del (la) protagonista que está en el centro del círculo al elegir quién pasará a ocupar su lugar.

Mambrú (CGR. 0154). Este romance deriva de una balada francesa que se popularizó en España a mediados del siglo XVIII; algunos investigadores (Vicente T. Mendoza y Manuel Toussaint, entre otros) afirman que este romance deriva de una canción sobre el general inglés Malborough, quien combatió en Francia hacia 1709, y se difundió debido al entusiasmo de María Antonieta, quien la había escuchado de la nodriza de sus hijos. Sin embargo, Menéndez Pidal cita fechas y lugares anteriores: "... la famosa canción aplicada a Malborough, del siglo XVIII, se cantó antes aplicada al duque de Guisa, muerto en 1563, y antes se cantó a la muerte del príncipe de Orange, tan sentida por Carlos V, 1544."⁴¹

Al ser un romance tan popular es fácil comprender el gran arraigo que tuvo en el continente americano, y actualmente no es arriesgado decir que es uno de los romances infantiles de mayor

⁴⁰ Publicada también en Frenk 1973, p.15.

⁴¹ Menéndez Pidal 1953, p.315.

difusión en América, pues constantemente se recogen un gran número de versiones desde Chile y Argentina hasta Nuevo México, y que, a veces, aparecen bajo otros títulos como: Mauro, Lauro, Mambruno, etc."

La característica principal de este romance es la abundancia y variedad de estribillos que casi siempre carecen de significado narrativo pero que, sin embargo, son muy importantes en el contexto infantil (proceso de aprehensión y retención). De alguna manera el estribillo interrumpe la narración:

Mauro se fue a la guerra, do re mi
 Mauro se fue a la guerra, no sé cuándo vendrá
do re mi, fa sol la, no sé cuándo vendrá.
 (X.3, San Luis Potosí, 1986)

Mambrú se fue a la guerra, chivirín, chivirín, chin chin
 Mambrú se fue a la guerra, no sé cuándo vendrá
ajajá, ajajá, no sé cuándo vendrá."

pero la reiteración de los dísticos es un fuerte recurso nemotécnico. Otros estribillos semejantes a los anteriores son: "mirondón, mirondón, mirondela", "hache, i, jota, ka".

Además de los anteriores, hay versiones que incluyen estribillos a manera de comentarios al dístico con el que riman, y de esta manera no interrumpen la secuencia narrativa, sino que

" Vid. RTM, p.175.

" Díaz Roig-Miaja, p.19.

proporcionan al niño un 'comentario al margen' en tono gracioso":

Mambrú se fue a la guerra, mire usted, mire usted, qué condena
 ...
 la noticia que me traigo, mire usted, mire usted qué me caigo.
 (X.2, Aqualulco, 1986)

La versión más divulgada en México es, quizá, la que tiene el estribillo "do re mi, fa sol la". En cuanto al contenido, casi todas las versiones se refieren a Mambrú que va a la guerra y no se sabe de él hasta que llegan noticias de su muerte y, en algunas versiones, de su entierro. Hay una versión recogida por Mendoza", y publicada en otras fuentes", que es bastante más larga y comienza con los siguientes versos:

Un niño nació en Francia,
 mire usted, mire usted que elegancia."

de la cual existe una parodia llamada El pato y la gallareta que de ser realmente una parodia de Mambrú, como asegura Mendoza", tiene que ser precisamente de esta versión, pues es con la única que muestra similitud. Durante el trabajo de campo realizado en San Luis, recogí en Río Verde una versión de esta parodia mucho

" Ibidem., p.126.

" Vid. Mendoza 1951, p.155.

" Vid. Mendoza 1939 y Vázquez Santana 1924.

" Mendoza 1951, p.155.

" Mendoza 1951, p.157.

más breve que la publicada por Mendoza, pero que es, indudablemente, el mismo texto.

Existe otra parodia del romance de Mambrú, se trata de una estrofa carente casi de sentido, pero que goza de la misma difusión que el romance:

Mambrú se fue a la guerra,
 montado en una perra,
 la perra se murió,
 Mambrú se la comió.
 (X.4, Moctezuma, 1986)

El hecho de que existan diversas parodias de este romance es señal de la evidente y amplia divulgación del texto, y de que desde hace muchos años pertenece por completo a la tradición mexicana.

Alfonso XII (CGR. 0162). Es la adaptación de un romance ya arraigado en la tradición española (La aparición) que los recreadores aprovecharon para hacer un nuevo romance acerca de un acontecimiento real y con motivos similares: la muerte de la reina Mercedes y la tristeza del rey Alfonso. A pesar de su breve existencia (fines del siglo pasado) ha logrado una gran difusión. En México, aunque con poco arraigo, pertenece a la tradición infantil, a veces como juego (representación mímica) y otras únicamente como canción. Presenta además, una constante contaminación con Román Castillo romance que parece ser es original de la tradición mexicana.

Alfonso XII está incluido en la mayoría de los cancioneros que recopilan la tradición infantil americana, sin embargo considero que, en México, carece de divulgación en comparación a otros romances como Mambrú e Hilitos de oro.

En San Luis Potosí recogí dos versiones fragmentadas, en una de ellas (I.2, San Luis Potosí, 1987) sólo aparece el rey Alfonso que pregunta por la reina y se entera de su muerte. La otra versión (I.1, San Luis Potosí, 1986) es más completa, incluye el motivo de los adornos de Mercedes y "los faroles que ya no alumbran":

-¿Dónde vas Alfonso XII?, ¿dónde vas, triste de ti?
 -Voy en busca de Mercedes que ayer tarde la perdí.
 -Merceditas ya se ha muerto, muerta está que yo la vi,
 cuatro hombres la llevaban del palacio a Madrid,
la corona que tenía era de oro y de marfil.
Los faroles de palacio ya no quieren alumbrar,
es que el triste rey Alfonso ya no deja de llorar

las informantes afirmaron que el texto era más largo pero no lo recordaban, prueba de ese olvido es el final claramente reconstruido:

-Voy en busca de Mercedes que ayer tarde la perdí.
-Ya no llores más Alfonso dónde irás así, así.
 (I.1, San Luis Potosí, 1986)

b) Canciones integradas al juego:

La víbora de la mar. Probablemente sea el juego más difundido en México y, aunque podemos señalar una versión vulgata, existen infinidad de variantes, estrofas que se agregan o disminuyen según

el gusto de los niños de cada localidad. Más adelante", hablaré ampliamente de este texto.

Hilitos de oro (CGR. 0024). Los investigadores coinciden al señalar a este romance como uno de los más difundidos en el mundo infantil hispánico y por lo mismo presenta gran cantidad de versiones y variantes.

Menéndez Pidal lo llamó Escogiendo novia cuando lo recogió en Argentina en 1905, y señalaba que se trataba de un romance muy viejo que en España sólo permanecía en la tradición infantil".

En México aparece las más de las veces como juego que en realidad es la representación mímica del romance y por lo general comienza: "Hilitos, hilitos de oro", o "Hebritas, hebritas de oro", mientras que en España es más común hallarla con: "De Francia vengo, señora".

Las variantes más significativas e interesantes de las versiones mexicanas son las que presentan al final una serie de dísticos pareados que le dan a la versión un tono chusco, agradable para los niños, y que además utilizan dos elementos importantes: la enumeración y el paralelismo, fuertes recursos nemotécnicos y tradicionales, de especial importancia en el mundo infantil. Estos versos son muestra del arraigo del juego en la tradición mexicana, pues incluyen mexicanismos, además de ser una variante propia del

" Vid. infra apartado 5.2: Especificidad de algunas versiones potosinas.

" Menéndez Pidal 1972, pp.39 ss.

país y no de la Península. De las versiones recogidas en San Luis Potosí, una de ellas tiene esta variante, la informante dijo que era una serie muy larga de versos, pero sólo recordó (además de la primera parte) los siguientes:

No me la siente en el suelo, siéntemela en un cojín,
ya la ve tan pobrecita, es hija de un gachupín.
No me la siente en el suelo, siéntemela en un petate,
ya la ve tan pobrecita, es hija de un pinacate.
(VII.4, San Luis Potosí, 1986)

Los otros ejemplos recopilados en San Luis, se identifican con la versión XIV.1 del RTM. Cabe mencionar que la mayoría de los informantes fueron niños y desconocían los versos arriba mencionados; me atrevo a decir que ésto puede deberse, al menos en parte, a que existe una versión vulgata donde interviene el prestigio, pues durante más de diez años ha aparecido en uno de los libros de Lectura de la SEP³¹ una versión que no incluye los pareados finales.

Amo a to. Es uno de los juegos más difundidos en toda Hispanoamérica y también de los que menos variantes tiene.

Se deriva de un canto de corro francés que comienza: "J'ai une beau chateau" que las niñas españolas adaptaron fonéticamente hasta dar como resultado "amo a to", o bien, tradujeron, y por ello hay versiones peninsulares que comienzan con: "Yo tengo un castillo"³².

³¹ Español. Segundo grado. Lecturas, SEP, México, 1972

³² Vid. "Notas" en Díaz Roig-Miaja. p. 128.

Este juego se caracteriza por tener una palabra que se repite constantemente a manera de estribillo (en México: "matarilerilerón", la mayoría de las veces), la cual permite que los niños que no saben el diálogo participen. Además es un juego en el que las decisiones se toman en conjunto; todos los de la fila escogen al paje, el nombre u oficio, etc. y, al finalizar la secuencia, únicamente toman parte los dos niños que hacen de directores, los mayores casi siempre.

En los dos ejemplos recogidos en San Luis, cuando una fila contesta: ese nombre (u oficio) si le gusta, matarilerilerón, las dos filas se unen en un círculo, y girando cantan los versos:

que se meta ya a la rueda
para hacerla chicharrón
y a las doce de la noche
nos daremos un sentón

(II.2, Real de Catorce, 1986)

la elegida deberá estar en el centro y después, la que es "mamá", o "directora" de esta fila se dirige a la otra directora diciendo:

Aquí te entrego a mi hija
con el dolor de mi corazón,
si le sale muy canija,
puede darle un coscorrón

(II.2, Valles, 1987)

y continua el juego hasta que la mayoría de los niños hayan pasado a la otra fila.

Doña Blanca. En la tradición mexicana también está muy difundida bajo el nombre de María Blanca. En cuanto a su origen,

Mendoza afirma que "... otros temas declaran por sí mismos su antigüedad como el de 'Doña Blanca' que deriva de aquel otro español llamado 'Doña Sancha'".

Mercedes Díaz Roig y Aurelio González lo incluyen en los romances infantiles del Romance tradicional de México, aunque, aclaran que no se tienen datos claros sobre el romance de Doña Sancha ni del juego Doña Blanca en la tradición infantil española.¹¹ La única referencia a este juego es del siglo XVI y aparece en los Días geniales o lúdicos de Rodrigo Caro, quien hace referencia a un juego muy semejante llamado Doña Sancha, prácticamente desaparecido de la tradición española actual. Ni Rodríguez Marín en sus Cantos populares españoles (1885), ni Sixto Córdova y Oña en las recopilaciones (1885-1889) para su Cantos infantiles españoles, lo incluyen. Resulta muy interesante que un juego de tal difusión en Hispanoamérica, tenga más de cien años de haber desaparecido de la tradición española.

En México hay dos tipos de versiones del juego, una quizá un poco más difundida que la otra. Considero la primera como la versión vulgata que aparece en el RTM, XIII.1:

Doña Blanca está cubierta de pilares de oro y plata,
romperemos un pilar para ver a Doña Blanca.
- ¿Quién es ese jicotillo que anda en pos de Doña Blanca?
-Yo soy ese, yo soy ese, que anda en pos de Doña Blanca.

¹¹ Mendoza 1951, p.19.

¹² RTM, p.137 ss.

Una de las versiones recogidas en San Luis Potosí es muy semejante, presenta las siguientes variantes:

María Blanca está cubierta, de pilares de oro y plata,
romperemos un pilar para ver a María Blanca.
- ¿Quién es ese jicotillo que anda en pos de María Blanca?
-Yo soy ese jicotillo que anda en pos de María Blanca.
(VI.4, San Luis Potosí, 1987)

Las otras versiones corresponden al otro tipo, pues incluyen un diálogo entre el jicotillo y los demás participantes, por ejemplo:

-¿Dónde está Doña Blanca?
-No está, se fue al cerro.
-Malhaya sea su becerro.
-¿Dónde está Doña Blanca?
-No está, se fue a la plaza.
-Malhaya sea su calabaza.
(VI.3, Tamán, 1987)

Esta última versión coincide con la que publica Vicente T. Mendoza en Lírica infantil de México.³³

Aunque si nos basamos en las versiones recopiladas en los citados cancioneros y antologías encontramos que la versión corta es la más difundida, en la tradición infantil de México, en San Luis Potosí es la versión larga la que goza de la mayor divulgación.

³³ Mendoza 1951, pp. 109-110.

II.5 Tradición infantil en San Luis Potosí

El material recogido en San Luis es muestra fehaciente de que existe la tradición infantil, pero vale la pena comentar cómo vive. La gran extensión del Estado y la escasez de núcleos urbanos de gran tamaño han favorecido la conservación de la tradición, aunque también se percibe una fuerte tendencia a su disminución, debida en gran parte a la influencia de los medios de comunicación masiva. Las versiones que estos medios (discos, grabadoras, radios, televisión) transmiten adquieren ante el público infantil cierto prestigio, que propicia que los niños las prefieran, y olviden en parte las versiones propias de sus localidades.

Hace veinte años, cuando se formó gran parte del acervo de Lirica infantil en El Colegio de México y se hicieron la mayoría de las antologías, los medios de comunicación masiva no eran un factor tan relevante, pues su uso estaba casi limitado a las grandes ciudades; pero ahora es sorprendente el fácil acceso a ellos, aun en las rancherías más alejadas de la Huasteca o de la Sierra, sobre todo porque gran número de jóvenes de estos poblados rurales trabajan por temporadas en los Estados Unidos, razón por la que a su regreso traen consigo, además de una carga o experiencia cultural diferente, aparatos eléctricos, grabadoras, etcétera.

II.5.1 Predominio de versiones vulgatas

Con el término de versión vulgata, fija, lexicalizada o estandarizada, nos referimos a la versión que con la misma música y letra es la más divulgada y aceptada por el público, limitando

así, la posibilidad de variación.

Al revisar el material recogido en San Luis, fácilmente se puede observar que, salvo algunas versiones con rasgos muy particulares, la mayoría corresponden a versiones vulgata de divulgación nacional. Es difícil establecer por qué precisamente ésta o aquella es la versión estandarizada, pues intervienen varios factores, como el prestigio que puede adquirir una versión que sea preferida por el gusto y la lógica de los niños, porque sea la más adaptable a cualquier contexto.

En el apartado anterior hice referencia a varias de las versiones de San Luis que corresponden a versiones vulgata (La muñeca vestida de azul, Mambrú, Los diez perritos, etc.). Existen algunos otros textos que, aunque no son de los más divulgados, también domina una versión estandarizada.

La huerfanita. Este juego parece estar a punto de desaparecer de la tradición infantil; la mayoría de los niños no lo conocen y otra señal es que hay pocas versiones recogidas en los cancioneros y antologías generales de México.¹⁴ En San Luis recogí una sola versión cuya informante dijo haberla aprendido hacia 1940; Raúl Avila grabó en Tamazunchale otra versión hacia 1966, pero durante mi trabajo no encontré ningún niño que pudiera proporcionarme mayores datos sobre este juego. La versión de Tamazunchale es más completa e incluye dos estrofas y un estribillo:

¹⁴ Frenk 1973, p. 19, Mendoza 1951, p. 99.

Pobrecita huerfanita
 sin su padre ni su madre,
 la echaremos a la calle
 a llorar su desventura.

Desventura, desventura,
carretón de la basura.

Cuando yo tenía mis padres
 me vestían de oro y plata,
 y ahora que ya no los tengo
 me visten de hoja de lata.

Desventura, desventura,
carretón de la basura.

(VIII.1, Tamazunchale, ca. 1966)

la versión recogida por mí en San Luis tiene solamente la última estrofa.

Naranja dulce. Este juego podría estar incluido en el apartado anterior, pero la recogí muy pocas veces en San Luis y, además, es un claro ejemplo de una versión completamente estandarizada que presenta algunas variantes poco significativas:

Naranja dulce, limón partido
 dame un abrazo que yo te pido,
 si fuera falso mi juramento
 en otro tiempo se olvidará,
 toca la marcha, mi pecho llora
 adiós señora, yo ya me voy.

(XVI.2, Aquismón, 1987)

las variantes son: 3er. verso: si fueran falsos mis juramentos;
 4o. en otros tiempos se olvidarán. Agrega al final: a mi casita
de sololoy. (XVI.1, Charcas, 1986).

II.5.2 Especificidad de algunas versiones potosinas

Como hemos visto, en el acervo tradicional infantil de San Luis Potosí, hay un fuerte predominio de las versiones vulgata, sin embargo, hay algunos casos que presentan características específicas, pudiendo ser éstas rasgos regionales o locales.

El ejemplo más significativo es el del conocido juego La víbora de la mar. La versión que considero como vulgata es la publicada en Naranja dulce, limón partido. De las seis versiones recogidas en San Luis, cuatro incluyen una estrofa diferente, relacionada con el juego Al ánimo; aparentemente, podría tratarse simplemente de un cruce ocasional de textos, caso común en la tradición oral; sin embargo, el hecho de que procedan de cuatro lugares distantes entre sí, elimina esta posibilidad.

Sin contar —a mi parecer— con suficiente número de pruebas, Mendoza" afirma que La víbora de la mar, Al ánimo y Pasen, pasen caballeros tienen un origen común y que en realidad son fragmentos de un sólo juego bastante conocido a principios del siglo XVII en España, y que probablemente se derive de un juego semejante de la antigüedad. Considera que este juego original vive en la tradición mexicana, pero separado en tres partes. Esta teoría podría explicar mis versiones potosinas, pero prefiero suponer que el juego Al ánimo se perdió casi por completo de la tradición de San Luis y que los niños solo conservaron unos versos:

Al ánimo, al ánimo,
que se ha roto la fuente,
al ánimo, al ánimo

" Mendoza 1941, pp. 77-90.

mandarla componer.

Al ánimo, al ánimo,
que no tengo dinero,
al ánimo, al ánimo
nosotros lo tenemos.

Al ánimo, al ánimo,
pasen los caballeros."

que adaptaron a La víbora de la mar, por ejemplo el repetir la última sílaba de la estrofa (como ocurre con "día, día, día..."), permite perfectamente que la fila de niños pasen por abajo del arco y en determinado momento uno de ellos quede atrapado entre los brazos de los que forman el arco, igual que ocurre en la versión vulgata. Después de cantar "una mexicana / que fruto vendía / ciruela, chabacano, / melón o sandía", siguen los versos:

La casita se rompió
la mandaron componer
con pedazos de papel
pel, pel, pel, pel,...
(XXIX.5, Tamazunchale, 1987)

La casa, la casa
la casa se está cayendo
mandarla componer
con cáscara de huevo
y pedazos de oropel
pel, pel, pel, pel, pel,...
(XXIX.3, Charcas, 1986)

La casita se rompió
la mandaron componer
con pedazos de oropel
y una cáscara de nuéz,
nuéz, nuéz, nuéz, nuéz...
(XXIX.6, Aquismón, 1987)

" Versión que procede de San Martín Texmelucan, Puebla, recogida en 1898, publicada en Mendoza 1951, p.119.

II.5.2 Especificidad de algunas versiones potosinas

Como hemos visto, en el acervo tradicional infantil de San Luis Potosí, hay un fuerte predominio de las versiones vulgata, sin embargo, hay algunos casos que presentan características específicas, pudiendo ser éstas rasgos regionales o locales.

El ejemplo más significativo es el del conocido juego La víbora de la mar. La versión que considero como vulgata es la publicada en Naranja dulce, limón partido. De las seis versiones recogidas en San Luis, cuatro incluyen una estrofa diferente, relacionada con el juego Al ánimo; aparentemente, podría tratarse simplemente de un cruce ocasional de textos, caso común en la tradición oral; sin embargo, el hecho de que procedan de cuatro lugares distantes entre sí, elimina esta posibilidad.

Sin contar -a mi parecer- con suficiente número de pruebas, Mendoza" afirma que La víbora de la mar, Al ánimo y Pasen, pasen caballeros tienen un origen común y que en realidad son fragmentos de un sólo juego bastante conocido a principios del siglo XVII en España, y que probablemente se derive de un juego semejante de la antigüedad. Considera que este juego original vive en la tradición mexicana, pero separado en tres partes. Esta teoría podría explicar mis versiones potosinas, pero prefiero suponer que el juego Al ánimo se perdió casi por completo de la tradición de San Luis y que los niños solo conservaron unos versos:

Al ánimo, al ánimo,
que se ha roto la fuente,
al ánimo, al ánimo

" Mendoza 1941, pp. 77-90.

mandarla componer.

Al ánimo, al ánimo,
que no tengo dinero,
al ánimo, al ánimo
nosotros lo tenemos.

Al ánimo, al ánimo,
pasen los caballeros."

que adaptaron a La víbora de la mar, por ejemplo el repetir la última sílaba de la estrofa (como ocurre con "día, día, día...), permite perfectamente que la fila de niños pasen por abajo del arco y en determinado momento uno de ellos quede atrapado entre los brazos de los que forman el arco, igual que ocurre en la versión vulgata. Después de cantar "una mexicana / que fruto vendía / ciruela, chabacano, / melón o sandía", siguen los versos:

La casita se rompió
la mandaron componer
con pedazos de papel
pel, pel, pel, pel,...

(XXIX.5, Tamazunchale, 1987)

La casa, la casa
la casa se está cayendo
mandarla componer
con cáscara de huevo
y pedazos de oropel
pel, pel, pel, pel, pel,...

(XXIX.3, Charcas, 1986)

La casita se rompió
la mandaron componer
con pedazos de oropel
y una cáscara de nuez,
nuez, nuez, nuez, nuez...

(XXIX.6, Aquismón, 1987)

" Versión que procede de San Martín Texmelucan, Puebla, recogida en 1898, publicada en Mendoza 1951, p.119.

La casita se cayó
 la mandaron componer
 con cachitos de papel
pel, pel, pel, pel,...

(XXIX.1, Santa María del Río, 1986)

Los informantes de las versiones anteriores fueron niños entre siete y doce años y que desconocían el juego Al ánimo. Las otras versiones recogidas son mucho más cortas y corresponden a la que quizá fue una versión vulgata a principios de siglo¹¹:

A la víbora de la mar,
 por aquí se ve pasar
 una niña, ¿cuál será?
 la de adelante o la de atrás.
 La de adelante corre mucho
 la de atrás se quedará.

Las variantes que presentan las versiones potosinas son:

Verso 2: Río Verde, San Luis y Venado: "por aquí pueden pasar".

Verso 3: Las tres versiones agregan antes de este verso: "por aquí yo pasaré / y una niña dejaré". La de San Luis añade: "esa niña cuál será"; Río Verde y Venado: "de esas niñas, cuál será".

Versos 5 y 6: Las tres versiones omiten estos versos y cantan el estribillo: "tras, tras, tras, tras".

¹¹ Para creer ésto me apoyo en otros ejemplos cuyos informantes también aprendieron el juego a principios de este siglo. Vid. las versiones publicadas en: Mendoza 1951, p. 119, Francisco Pichardo, Colección de cantos populares recopilados por..., s.e., México, s.a., p. 33, Agustín Yáñez, Flor de juegos antiguos, Universidad de Guadalajara, Guadalajara, 1941, p.34.

Don Gato (CGR. 0144). Este romance está considerado como un texto de amplia divulgación en América, pero en San Luis Potosí únicamente recogí tres versiones. Los informantes fueron mujeres de más de cincuenta y cinco años, y algunos adultos (de entre 40 y 60 años) recordaban haberlo oído cuando eran niños y, a pesar de que varios de ellos sabían de que trataba, no pudieron reconstruir el texto más allá del primer verso. En cuanto a los niños, ninguno me pudo informar acerca del romance, a excepción de un niño de catorce años, de Matehuala, que recordaba que "estaba en su libro de Español de la SEP en primaria".⁴⁰

Para referirme a la especificidad de una versión, es necesario que hable de la versión más común, que en ocasiones es la vulgata. Este romance narra la historia de un gato que se quiere casar o le piden que se case, casi siempre mediante una carta, el gato cae del tejado, silla, etc. y muere, en algunas versiones (ninguna de ellas de San Luis) se incluye un testamento y en otras el cortejo hacia el entierro.⁴¹

Las variantes de la versión de la ciudad de San Luis con respecto a la versión XII.13 del Romancero tradicional de México son las siguientes:

Estaba un gato sentado en su sillita de palo,
con sus medias amarillas y su zapato bordado.
 Le vino carta de España, que si quería ser casado
 con la gatita morisca del pescuecito borrado,
 su papá dijo que sí, su mamá dijo que no,
 y el gatito del pesar del tejado se cayó.

⁴⁰ Español. Segundo grado. Lecturas, SEP, México, [1972]

⁴¹ Vid. las versiones con este tema en RTM, p. 357 ss.

tras estos versos que corresponden a los de la versión del RTM la mía de San Luis continúa:

Vengan a curar al gato que está muy descalabrado,
vino el cirujano y le dijo confesara que había comido,
dijo que había comido ...
tres pernils de jamón rancio y un manguito de
(manteca.
Murió el gatito y lo fueron a enterrar,
entre cuatro zopilotes y un perro de sacristán.
Las gatas se vistieron de luto y los gatos de capote
(largo
y el ratoncito, de gusto, se vistió de colorado.
(V.2, San Luis Potosí, 1986)

La versión que recogí en Río Verde no pertenece al tipo de versiones más conocido, presenta algunas variantes poco comunes, que más adelante explicaré. Sin embargo, coinciden con una versión procedente de Tabasco, recogida por Francisco Moncada en 1948:

Estaba un gatito sentado
con sus bigotes colgando,
se le cayó el candil
y no halló por dónde salir.
Salió por la chimenea
a casa de su comadre Andrea
a pedirle una mula blanca
para irse a Salamanca.
En el camino se encontró
a un negrito:
"Pase usted, caballerito
a tomar chocolatito"
Nada más que la negra lo bate
y tiene cara de pinacate.
(Tabasco, 1948)"

" Moncada García 1974, p.78.

La versión de Río Verde es un cruce de los dos tipos, la primera parte corresponde, salvo algunas variantes poco significativas, a la versión más conocida, después de los versos de "su papá dijo que sí, su mamá dijo que no", continua con los versos señalados en la versión de Moncada.

Dado que este romance sólo lo recogí de informantes ancianos y que los niños lo desconocen, podría suponerse que Don Gato perteneció a la tradición infantil de San Luis hace treinta o cuarenta años, porque ahora vive casi únicamente en el recuerdo de los viejos y que, con ellos, está ahora a punto de perderse.

Por otro lado, el hecho de que estuviera publicado en un libro de tanta difusión como el de Lecturas de 2o. grado de la SEP, podría haber favorecido la supervivencia de este romance, aunque fuera en la versión lexicalizada, pero desde hace diez o doce años no se ha vuelto a publicar en dicha antología de lecturas.

Varias versiones publicadas en el Romancero tradicional... incluyen el tema del testamento; le piden al gato que confiese lo que ha robado y haga testamento. En la versión recogida en la ciudad de San Luis, ocurre lo mismo, pero no se habla de robo, sino de haber comido:

vino el cirujano y le dijo confesara que había comido,
dijo que había comido ...
tres perniles de jamón rancio y un manguito de
(manteca...

Aunque no es forzoso establecer la relación entre una versión y la otra, no es difícil suponer que en algún momento la palabra robado, de las otras versiones fue sustituida por comido, y, al no

tener esta última relación con el juez, el escribano o el testamento, estos fueron desapareciendo de la versión potosina, conservándose únicamente la confesión.

Milano. Este es un juego cuya letra está estrechamente relacionada con la canción llamada Doña Ana". Es un juego bastante difundido en el Estado, y las versiones recogidas coinciden básicamente con la versión vulgata publicada en Naranja dulce...; sin embargo, una de las potosinas presenta una variante interesante, pues muestra claramente el proceso de adaptación y aprehensión de un texto en la lírica infantil. El protagonista de la canción es un milano; ave de rapiña común en España pero desconocido en México; es decir que, para esa comunidad de niños, la palabra milano carecía de significado, sólo se refería a un personaje que está en su vergel y que persigue a los niños que van a verlo; los niños sencillamente cambiaron aquella palabra desconocida —a la que tal vez tomaban por el nombre de una persona— por parecido con el nombre Emiliano que, además de hacer coherente el texto, es fonéticamente semejante:

Vamos a la huerta
de toro toronjil,
a ver a Emiliano
comiendo perejil
Emiliano no está aquí,
está en su vergel
abriendo la rosa,
cerrando el clavel.

" Vid. Díaz Roig-Miaja, p.38.

Mariquita la de atrás,
 que vaya a ver
 si vive o si muere,
 para echarnos a correr.
 (XIII.2, Real de Catorce, 1987)

Para terminar este apartado de particularidades de algunas versiones potosinas, incluyo dos fórmulas de sorteo de factura local; en ellas se advierte la influencia del medio, manifiesta en la inclusión de elementos habituales en algunas comunidades potosinas. Por ejemplo, en el texto siguiente, recogido en Real de Catorce que en otros tiempos fue un importante centro minero, aparece la referencia a una mina:

Allá en la mina
 está tu madrina
 buscando moneditas,
 minola aquí,
 minola allá,
 monedita de oro,
 moneda de plata,
 tú no quieres nada.
 (XLIX, Real de Catorce, 1986)

Por otra parte, la otra fórmula menciona algunos de los elementos que forman parte de la alimentación característica de la región:

En esta rueda
 a ver quién se queda,
 una rebanada
 de luna asomada,
jicamas y tunas
 de la laguna,
tamal y zacahuil,
 sales tú de aquí.
 (LIV, La Ceiba-Tamán, 1987)

Como se ve, los transmisores infantiles también participan de la actividad creadora y, para ello, incorporan elementos de su realidad cotidiana.

CAPITULO III: CANCION POPULAR Y CANCION TRADICIONAL

El propósito de este capítulo es analizar el modo de vida de la canción lírica en el estado de San Luis Potosí, donde —como en el resto del país— se produce una coexistencia de los estilos popular y tradicional. Este fenómeno me parece singularmente importante porque conlleva, entre otras cosas, un intercambio de recursos, temas y una influencia recíproca.

Debido a las frecuentes confusiones terminológicas considero necesario precisar el sentido que se les da en este trabajo a 'popular' y 'tradicional'. Como ha señalado Ramón Menéndez Pidal, entre los varios tipos de poesía es necesario distinguir dos estilos: el popular y el tradicional¹.

Se entiende por popular la obra, en este caso la canción, que el pueblo canta repetidas veces y que permanece en el gusto general durante un tiempo más o menos largo, pero ante la cual el pueblo presenta una actitud pasiva: la conserva y respeta como obra ajena, aun cuando se identifique con su contenido, y la repita innumerables veces, no la altera.

La poesía tradicional es precisamente la que cambia, la que se rehace a través de cada una de sus variantes; es una poesía colectiva, aceptada y adoptada por el pueblo que la siente suya y por ello la modifica al transmitirla, la rehace. Las variantes son la forma o el medio por el cual el pueblo interviene en la

¹ Vid. Menéndez Pidal 1939, pp. 70 ss.

creación-recreación de este tipo de poesía.

En el vasto mundo de la literatura hay momentos en que la división entre los dos estilos no es tajante, sino que éstos se llegan a mezclar y un mismo texto puede poseer rasgos tradicionales y populares. Por ejemplo, el mismo Menéndez Pidal, en su Romancero hispánico, hace referencia a algunos romances que son "tradicionales a medias, con dificultad distinguibles de los meramente populares". Esta afirmación también puede aplicarse a la canción lírica dado que si esta imprecisión estilística se da en el romance (donde por su forma debe conservar cierta secuencia narrativa), en la canción lírica tiene mayores posibilidades de aparición, por las razones siguientes: su unidad mínima es la copla y predomina, actualmente, el tipo de canciones formadas por un grupo de coplas independientes entre sí; no digo serie de coplas porque "serie" implicaría la existencia de una continuidad entre ellas, una unidad temática y estilística que no es indispensable en este género.

Es pertinente aclarar que generalmente el estilo tradicional no surge por sí solo sino que es el resultado de un proceso de tradicionalización al que se ha sometido un texto que originalmente pudo haber pertenecido a la literatura popular o incluso a la culta. Al respecto deben recordarse los orígenes de la lírica tradicional moderna: la lírica tradicional se desprendió de la lírica culta, de la poesía de cancionero; o los casos de

¹ Menéndez Pidal 1953, t. 1, p. 62

tradicionalización -parcial o total- de romances nuevos, artificiosos o vulgares. Por ello, es importante concebir lo tradicional como resultado de un proceso:

"La tradición poetizante no es anterior a la poesía de arte individual, sino que es posterior, pues deriva de ella mediante la acción prolongada de las variantes."

Así, en este capítulo veremos a grandes rasgos los antecedentes de la lírica hispánica así como sus principales características; los rasgos propios de la canción lírica tradicional en México y después, la canción lírica en San Luis Potosí.

III.1 Características de la canción tradicional hispánica

La canción tradicional hispánica pasó por un largo proceso de desarrollo para convertirse en algo que quizá se aleja mucho de lo que fue en un principio, pero que aún conserva ciertos rasgos que permiten relacionarla con las primeras etapas de su evolución.

Este proceso comienza después del siglo XII, cuando ya cada región de la Península Ibérica poseía un gusto diferente por la poesía.

En Galicia y Portugal, durante los siglos XIII y XIV, las Cantigas de amigo tenían amplia difusión, con características propias y una forma y un estilo bien determinados y conocidos. En Andalucía, hacia el siglo XII, ya existían las muwashahas, obras de poetas hispano-árabes y hebreos que terminaban con una estrofa

¹ Ibidem, t. 1. p. 59.

(jarcha) proveniente de los cantarcillos tradicionales. Las jarchas mozárabes son los primeros testimonios en romance de la tradición lírico-musical popular europea. Desde luego, Castilla no fue la excepción en cuanto a producción de lírica tradicional. Fue el Marqués de Santillana quien primero la incluyó en el amplio mundo de la creación literaria y, aunque sin darle realmente importancia, este hecho propiciaría que más adelante se valorara*.

Margit Frenk y Carlos Magis, entre otros, se refieren a dos etapas de valoración de la antigua lírica hispánica. La primera etapa abarca más o menos de fines del siglo XV a fines del XVI. Es aquí donde comienza a apreciarse esta poesía y cuando se gesta esa corriente que posteriormente vendría a formar la "escuela popularizante", derivada de la iniciativa de los poetas cultos que incorporaron a su poesía nuevos elementos -inclusive fragmentos- de canciones tradicionales, aunque sin salirse del marco de la poesía cortésana.

La segunda etapa de esta valoración (1580-1650) es la que más nos interesa pues de ella surge prácticamente la lírica tradicional moderna. Durante este periodo los poetas cultos de la talla de Lope de Vega, Góngora, Liñán de Riaza, Lasso de la Vega, Juan de Salinas, etc. crean una "poesía que combina lo conocido con lo desconocido, los moldes viejos -el romance, la seguidilla, el villancico- con temas inéditos, las formas familiares con un

* "Infimos son aquéllos que sin ningún orden, regla nin cuento facen estos romances e cantares, de que las gentes de baxa e servil condición se alegran." Cit. en Frenk 1971, p.17.

espíritu original". Este movimiento, conocido bajo los nombres de escuela "semi-popular" o "popularizante", tomó como punto de partida de creación poética los cantarillos que vivían en la tradición oral de la época. A diferencia de la primera etapa de valoración, el empleo y la adaptación de esta poesía abandonan el plano secundario que con respecto a la poesía cortesana presentaban.

La lírica tradicional moderna es el resultado de un cruce entre la escuela popularizante, la poesía de cancionero e inspiración petrarquista, y algunas supervivencias de la lírica antigua. Esto fue posible porque, a partir del siglo XVI, se difundieron a través de manuscritos, pliegos sueltos, Cancioneros y Romanceros las corrientes popularizante y la de cancionero, con esto se logró la difusión masiva de estas tendencias poéticas; con la tradicionalización de rasgos estilísticos y formales de la poesía culta se propició el surgimiento de la lírica moderna.

A pesar de este cambio, la lírica actual conserva elementos, como el estribillo y el paralelismo, que fueron característicos de la lírica antigua. La acción de la poesía culta y la escuela popularizante fue fundamental, ya que, entre otros aspectos, ocasionó la adopción de la cuarteta octosilaba con rima asonante en los versos pares como unidad básica predominante en la lírica tradicional moderna.

¹ Frenk 1971, p. 46.

En la actualidad, la canción lírica tradicional adopta un gran número de modalidades y, grosso modo podemos resumir sus características de la siguiente manera: a) fuerte presencia del conceptismo, que funge como base para la reiteración, el paralelismo, la antítesis, el encadenamiento, el juego de palabras, etc.; b) el gusto por la fórmula poética; c) uso recurrente de elementos impresivos como exclamaciones, vocativos, preguntas retóricas; d) importancia estructural y expresiva del estribillo; e) empleo de vocabulario aristocrático; f) predominio de la cuarteta como unidad básica, la seguidilla y la sextilla como formas secundariamente preferidas; g) desarrollo de una lengua poética donde la imagen, la metáfora y el símbolo adquieren singular importancia⁴.

III.2 Características de la canción lírica tradicional mexicana

La canción mexicana de tipo tradicional forma parte del amplio conjunto de la lírica hispánica moderna. Como la mayoría de las canciones de otros países hispánicos, la canción mexicana está compuesta de estrofas o coplas más o menos independientes entre sí y que se relacionan por tratar un mismo tema, entonarse con una misma melodía, o simplemente por estar asociadas casi al azar, pues aun cuando pertenezcan a una misma canción no están sujetas a un orden determinado.

⁴ Vid. Magis 1969, p. 10.

Derivada de la endecha, de gran prestigio a fines del XVI, la copla o cuarteta se convirtió en la forma más usada dentro de la canción lírica hispánica desde el siglo XVII hasta nuestros días:

"La forma más característica de la canción folklórica actual es la serie de estrofas métricamente equivalentes, pero a menudo temática y estilísticamente distintas, cantadas una tras otra con la misma melodía, suele haber estribillos."

y es evidente que ésta se deriva de los antiguos esquemas que durante la Edad Media predominaron en Galicia, Portugal, y entre la poesía de los árabes y judíos de la Península Ibérica.

La unidad de la canción tradicional mexicana es la copla¹. Podemos decir que la mayoría de las canciones tienen una difusión más o menos limitada geográfica y musicalmente, pero sobre todo si se trata de un texto fijo, porque las coplas y estrofas tienen una gran movilidad y viajan independientes a través del tiempo y del espacio para pertenecer a otra canción en un lugar y con una melodía totalmente distintos a los primeros. Al respecto, Mercedes Díaz Roig afirma: "...[las coplas] se mueven con vida propia en la memoria colectiva, los textos se independizan de la melodía y se fijan en otras, circulando de canción en canción." Este intercambio de coplas, este viajar de una canción a otra no sólo

¹ Frenk 1971, p. 105-106.

² Con base en el criterio del CFM, utilizo el término 'copla' para designar lo que también llamamos estrofa, sin distinguir si se trata de una cuarteta octosilábica, terceta o quintilla. Por ello, uso 'copla' o 'estrofa' indistintamente y como sinónimos de unidad mínima básica de una canción. Vid. Margit Frenk, pról. al CFM, t. 1, pp. xvi-xix.

³ Díaz Roig 1987, p. 30.

tiene lugar dentro del territorio nacional sino que rebasa las fronteras geográficas, pues como la mayoría de las canciones líricas del mundo hispánico comparten en gran parte el estilo, la forma y la estructura, se pueden apreciar intercambios de versos, estrofas, motivos y aun canciones completas. Por ello puede afirmarse que la lírica tradicional mexicana es una manifestación más o menos particular del gran acervo folclórico hispánico.

III.3 La canción lírica en San Luis Potosí

Las características más evidentes de la canción potosina se refieren a su modo de vida y a su estrecha relación con el contexto regional. Durante mi recolección (realizada entre 1986 y 1987) advertí que la mayoría de los informantes de canciones líricas poseía un acervo donde predominaban los textos de estilo popular; este rasgo era aún más acusado entre aquellos de mayor edad, los cuales me proporcionaron canciones que actualmente son poco conocidas en el resto del país: En una fresca mañana... (LXX), Fue hermosa china (LXXI), Trinidad (LXXXV), La presa (LXXIX), Paloma blanca... (LXXVIII), Margarita (LXXV), María Justa (LXXVI).

Creo que el panorama lírico del Estado es rico y variado pues presenta textos plenamente tradicionales y vigentes en gran parte del país: El bejuquito (LXIII.1-2), Cielito lindo (LXVII.1-2), El caimán (LXIV.1-3) y Nicolás (LXXVII); textos predominantemente tradicionales: Qué bonita mi Juanita... (LXXX), Soy indita (LXXXIV), Y cuánta naranja tirada... (LXXXVIII) y Ya no llores, Margarita... (LXXXIX); canciones revolucionarias como Carabina 30,

ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA

30 (LXV) y La rielera (LXXXII); textos de circunstancia con una función específica de despedida como Dispense estimadita, Venancia... (LXIX); canciones que alaban los atributos de pueblos, ciudades o el Estado mismo: Corrido de Charcas (LXVIII), Mañanitas del Mineral de Catorce (LXXIV), Real de Catorce (LXXXI), San Luis Potosí (LXXXIII) y Yo soy potosino... (XCI).

Considero que una forma de advertir, por un lado, la riqueza de la canción lírica potosina y, por el otro, marcar su continuidad con respecto a la lírica tradicional mexicana es analizar la presencia de los recursos poéticos de la segunda en los textos líricos de mi corpus.

III.3.1 Recursos poéticos predominantes

La repetición

Afirmar que la repetición es el recurso poético más usado en la poesía tradicional no constituye una novedad y mucho menos si se refiere a la poesía lírica. Se puede hablar de una "necesidad" de la lírica por la repetición, pues no sólo aparece como recurso mnemónico o por el mero gusto o placer estético de la reiteración en sí, sino con fines determinados, con cargas emotivas, para dar énfasis a un concepto, para marcar o reforzar un ritmo, para establecer un enlace entre una copla y otra, etc. En resumen podemos decir que le es necesaria para que la canción logre tener una construcción sólida, una cohesión interna, para que no sea un grupo de coplas independientes sino una canción completa, y al mismo tiempo conserve a cada copla como una unidad.

Pero hablar de los tipos de repetición es bastante problemático, pues uno se enfrenta a un vastísimo mundo de coplas que presentan innumerables casos de repetición casi imposibles de clasificar sin hacer un estudio dedicado únicamente a este tema; por ello recorro a varios de los casos ya establecidos por Mercedes Díaz Roig¹⁰, y generalmente ejemplifico con textos de mi corpus.

Díaz Roig distingue dos tipos de repetición: la sintáctica y la semántica. La primera tiene únicamente valor "formal", demuestra riqueza y variedad en cuanto a estructura; en cambio la segunda permite advertir el rico acervo folclórico, esa sabiduría popular de gran creatividad poética y sorprendente manejo del lenguaje.

A) Algunos ejemplos de repetición sintáctica son:

a) la repetición del mismo nexo o de una de o más palabras, sobre todo verbos y adjetivos:

pasa los ríos, pasa los mares,
pasa las olas del ancho mar...
 (Paloma blanca, LXXVIII, Ahualulco, 1986)

Esta forma predomina en dos versos, pero también es muy frecuente encontrar la repetición cuádruple:

Y cuánta naranja tirada,
 y cuánto limón por el suelo;
cuánta muchacha bonita,
cuánto flojo sin dinero.
 (Y cuánta naranja tirada..., LXXXVIII,
 Ahualulco, 1986).

¹⁰ Vid. Díaz Roig 1976, Capítulo primero.

O la repetición en versos alternos y alternos dobles, es decir los versos impares y los pares:

Adiós, todos mis amigos,
mi chinita con más razón,
adiós, prenda querida,
dueña de mi corazón.
 (Ya me voy, chaparrita)"

b) También hay repeticiones en lo que Mercedes Díaz llama "unidades mayores"¹⁷, que se dan en dos o más coplas con lo que se logra dar a las coplas que componen la canción cierta coherencia sin que esto reste el carácter independiente que tiene cada una de ellas:

¿Qué pajarillo es aquél
que canta en aquella líma?,
 anda, dile que no cante,
 que a mi corazón lastima.

¿Qué pajarillo es aquél
que viene por la garita?
 Es el "Pajarillo alegre"
 que bailaba Margarita.

¿Qué pajarillo es aquél
que se ha venido volando?,
 no lo puedo reconocer
 sobre la tierra andando.

¹⁷ CFM, t. 1, núm. 2901, p. 21.

¹⁷ Unidades mayores, dice Díaz Roig, son las unidades amplias en el poema, como secuencias y episodios, que forman el conjunto del poema, así como el poema mismo. (Díaz Roig 1976, p. 13).

¿Qué pajarillo es aquél
que canta en aquella higuera?
 anda, dile que no cante,
 que espere a que yo me muera.
 (Cintas Colegio, Río Verde, 1964)"

En el ejemplo anterior tenemos la repetición en las cuatro coplas que forman esta versión de El pajarillo, aun podríamos decir que la primera y última constituyen un caso de repetición paralelística con variación en los versos finales. También se da en las canciones con estrofas fijas como en Se confunde el pensamiento donde el último verso de una estrofa se repite para empezar la siguiente, en este caso quintilla:

al contemplar tu ternura,
tu boquita y tu talento.

Tu boquita y tu talento
me tienen loco, mujer;
 ...
terminando el sufrimiento.

Terminando el sufrimiento
que tengo al no contemplarte,
 ...
con astros del firmamento.

Con astros del firmamento
quisiera adornan tu frente;...
 (Tamazunchale, Col. Izeta, núm. 7.)"

B) La repetición semántica

Esta implica la repetición del concepto y puede ser textual o variada, en este caso las palabras no se repiten exactamente

¹³ CFM, t. 5, p. 249.

¹⁴ CFM, t. 4, p. 257.

sino que son palabras semejantes que no alteran el concepto. Aun la antítesis y la enumeración se pueden considerar como repeticiones semánticas variadas pues logran la reiteración del concepto.

a) Uno de los casos más frecuentes es la repetición de palabras idénticas dentro de un mismo verso y su importancia radica en el mayor énfasis o relieve que se le da al concepto expresado en la estrofa; pueden estar al principio del verso, ocupar todo el verso, o estar al principio y al final del verso. Sirvan de ejemplos:

vuela, vuela, voladora...
(La guacamaya)

Y vuela, revuela, vuela...
(La guacamaya)

Bejuquito, bejuquito...
(El bejuquito, San Luis Potosí, 1968)"

b) Cuando se trata de dos versos, lo más común es que la palabra que se repite dos veces en el primer verso, sea la que inicie el segundo:

Bejuquito, bejuquito
bejuquito enredador...
(El bejuquito, San Luis Potosí, 1968)"

Aunque menos frecuente que el anterior, también se encuentra el esquema en el que las últimas palabras del primer verso se repiten

" CFM, t. 5, p. 246.

"Ibidem.

al principio del siguiente:

Me lo dicen, soy indita,
soy indita, soy indiana,
 (Soy indita, LXXXIV, Cerritos, 1986)

c) La anáfora es otra forma de repetición común en la lírica; se trata de una repetición constante de una o varias palabras que inician los versos. En la copla pueden o no, repetirse en cada uno de los versos, por ejemplo:

Lloro por mi bien perdido,
lloro sin saber por qué;
 no lloro porque se fue,
lloro porque no ha venido.
 (Lloro por mi bien perdido, San Luis Potosí,
Disco Tuna TLP-040)¹⁷

o bien, en sólo tres versos:

Soñé que en el fuego helaba,
soñé que en la nieve ardía,
 y por soñar imposibles,
soñé que tú me querías.
 (La Sanmarqueña)¹⁸

Al principio de este apartado decíamos que una de las funciones de la repetición es la de marcar cierto ritmo, esto ocurre sobre todo cuando aparece en los estribillos, y puede tratarse de la reiteración de una sola palabra, de versos completos o de palabras cuyo único sentido es el de marcar un ritmo pues por sí solas carecen de significado.

¹⁷ CFM, t. 4, núm. 214, p. 356.

¹⁸ CFM, t. 2, núm. 2637.

Como muestra de la fuerte influencia que tuvo el conceptismo en la lírica hispánica, prevalecen un sinnúmero de coplas con juegos de palabras, algunas de ellas se han conservado durante muchos años, la siguiente --por ejemplo-- la incluye Rodríguez Marín en su obra" y aparece también en el amplio repertorio veracruzano:

María Chuchena se fue a bañar,
a orillas del río, juntito al mar;
María Chuchena se estaba bañando,
y el techador la estaba mirando
y le decía: "María Chuchena,
ni techo tu casa, ni techo la ajena,
ni techo la casa de María Chuchena".
(Veracruz, 1964, Cintas Lieberman)"

d) Repetición de un verso: puede darse como una reiteración en forma total, parcial, o con ampliación, pero sin ser necesariamente textual, pues se trata de una repetición conceptual, es decir que, la reiteración del concepto se da mediante palabras semejantes y no iguales. Este recurso es más frecuente en el Romancero que en la lírica, quizá debido al manejo de los hemistiquios donde el primero casi siempre se repite y el segundo viene a ser un complemento del primero. Sin embargo, hay varios ejemplos en la lírica, sobre todo de repetición con ampliación especificativa:

"Op. cit." t. 2, p. 127. Este texto puede aparecer también como trabalenguas en la tradición infantil.

"CFM, t. 2, núm. 4854, p. 327.

se oía el golpe, tras y tras,
se oía el golpe de una pieza,
 (Zas y zas y zas, San Luis Potosí, Disco Tuna)"

El encadenamiento

Otro tipo de repetición es el encadenamiento, cuando el último verso de cada estrofa se repite y pasa a ser el primer verso de la siguiente quedando ambos bien integrados en sus respectivas estrofas. Con este recurso —cuando está bien logrado— se obtiene, además de un ritmo determinado, cierta relación entre las estrofas, pues para continuar es necesario retomar la anterior. Magis considera este procedimiento como "bastante artificioso"¹¹, sin embargo, en la mayoría de los casos no se siente forzado aunque es evidente su hechura ex-profeso y quizás artificiosa:

Que vuelvas a mi poder
 dirás: "¿Con qué corazón
 he de volver a querer?",
 recordando tu traición;
 eres muy falsa, mujer,
no quiero tu estimación.

No quiero tu estimación
por tu mal procedimiento;
 eres de mala intención...
 (Río Verde, 1964. Cintas Colegio)

No siempre se trata de versos completos sino también pueden ser la o las últimas palabras del verso final, las que se repitan al iniciarse el primer verso de la estrofa siguiente.

¹¹ CFM, t. 4, núm. 263, p. 375.

¹² Magis 1968, p. 564 ss.

El paralelismo

El paralelismo es principalmente un recurso poético al tiempo que un juego verbal que se hace por el gusto de decir las mismas cosas de distinto modo. "Estrechamente vinculado en sus orígenes con funciones prácticas (conjuros, invocaciones litúrgicas, coros para disciplinar el trabajo colectivo, etc.) y con manifestaciones lúdicas (el canto y la danza), muy pronto acabó por ser un activo recurso de la poesía universal"¹.

Es un recurso poético característico de la canción mexicana y de la lírica en general. Y quizá a diferencia de algunas regiones, en México es un recurso completamente vigente pues aparece constantemente tanto en los textos más antiguos como en los nuevos de la tradición, es decir que perdura como medio de creación e innovación poética.

Al ser un procedimiento y no un esquema o molde fijo, el paralelismo adquiere distintas formas de expresión; Carlos Magis se refiere primero a una división en paralelismo formal y conceptual, basada en la reiteración textual del verso, el primero y la reiteración del concepto expresado en el segundo.

Por otro lado, Angelina Muñiz² distingue dos tipos de paralelismo: el interestrófico y el intraestrófico. Cuando el recurso es usado en varias estrofas y por ello guardan cierta relación de semejanza conceptual entre ellas, es el paralelismo

¹Magis 1968, p. 383

²Angelina Muñiz, "El paralelismo en la lírica popular mexicana", Anuario de Letras (México), 1961, pp. 149-170.

interestrófico, que además, es el más común y el que presenta más variedad de combinaciones posibles. El intraestrófico es mucho menos común pues se tiene que dar dentro de una misma copla.

Algunas de las formas más comunes en que se da el paralelismo en México son -según Muñiz- las siguientes:

a) La repetición textual de los versos impares, con variación al final del segundo y cambio en el cuarto verso, es quizá la forma de paralelismo más común en la lírica mexicana:

Yo me quería casar contigo
por interés en el colchón
pero me fueron saliendo
que el borrego está pelón.

Yo me quería casar contigo
por interés en la cama
pero me fueron saliendo
que el colchón no tenía lana.
(Ya no llores, Margarita, LXXXIX, Ahualulco,
1986)

También sirven de ejemplo las conocidas coplas de El pajarillo que en esta versión el informante las incluyó como arrebol al finalizar una valona:

Qué pajarillo es aquel
que canta en aquella higuera
ay, dile que ya no cante
que espere a que yo muera.

Qué pajarillo es aquel
que canta en aquella lima
ay, dile que ya no cante
que a mi corazón lastima.
(CXV, Río Verde, 1986)

b) Repetición textual de los versos impares y cambio del segundo y cuarto versos. Cito como ejemplo estrofas de Las cinco

hermanas que en vez de cuartetos son quintillas por lo que el quinto verso no se repite textualmente, sino también varía:

La primera se casó
con un cocinero suizo
 y todas las noches estaba
pelándole el chile
 pa' hacerle el chorizo.

La tercera se casó
con un maestro carpintero
 y todas las noches estaba
metiendo la broca
 y haciendo agujero.
 (Tamazunchale)¹¹

c) Aunque menos frecuente también se da el paralelismo en cuartetos donde los dos primeros versos cambian y los que se repiten textualmente son los dos últimos, sin que se trate por ello de estribillos.

El paralelismo tiene muchas otras formas, pero las anteriores son las más características de la lírica tradicional mexicana.

Tanto Carlos Magis como Angelina Muñiz coinciden al señalar que aunque la frecuencia de este recurso es enorme, por lo general se emplea en dos o tres estrofas de una canción pero no más. Sin embargo en mi corpus de San Luis encontré tres canciones (Las cinco hermanas, El pajarillo, Ya no llores, Margarita), en las que el paralelismo aparece en todas sus estrofas, sean cuartetos o quintillas, por lo que me atrevo a suponer que en San Luis no es tan raro que ocurra, como puede serlo en el resto de la lírica mexicana tradicional.

¹¹CFM, t. 4, núm. 93.

La enumeración

Se puede decir que la enumeración, junto con los dos procedimientos anteriores, son los recursos poéticos predominantes en la lírica tradicional hispánica. En el capítulo anterior, señalamos la importancia que tiene este recurso en la poesía tradicional infantil, como artificio poético y como recurso mnemónico. En la canción lírica responde más al placer de enumerar, detallar algo, marcar un ritmo y en caso extremo, componer una canción, pero me voy a ocupar de la enumeración únicamente como recurso poético y no en especial de las canciones enumerativas.

Las posibilidades de este recurso junto con la apertura de la copla en la canción lírica, dan por resultado una innumerable serie de variaciones. Se puede enumerar cualquier cosa: sustantivos, verbos, nombres propios, adjetivos, situaciones, etc., además de poder hacer combinaciones entre ellos.

Existen otros recursos que sin ser de los predominantes, aparecen con regular frecuencia en la lírica mexicana:

Refranes, dichos o proverbios

El Refranero es una tradición muy antigua, ha sido siempre un medio de expresión de la sabiduría popular de cada pueblo y, por su forma, se identifica en el mundo hispánico con las formas tradicionales más generalizadas en cuanto a rima, métrica, etc. y sobre todo, tienen en común el carácter colectivo. Por eso no es

sorprendente la mutua influencia entre el Refranero y la canción lírica. Sobre este aspecto y el Refranero en particular se han hecho varios estudios, incluso se ha demostrado que esa co-influencia e intercambio es un proceso bastante antiguo⁴. Me voy a referir a él únicamente como recurso poético.

La forma en que aparece el dicho, proverbio o refrán⁵, varía según la función que tenga dentro de la canción; a veces inicia las coplas, otras, no aparece sino hasta la copla final para hacer una especie de conclusión o señalar una moraleja.

Las siguientes coplas están formadas completamente por el refrán:

El limón ha de ser verde
para que tiña de encarnado,
y el amor para que dure
ha de ser disimulado.
 (El baulito)⁶

Las mujeres y los gatos
son de la misma opinión:
que teniendo carne en casa
salen a buscar ratón.
 (El huizache, México, D.F.)⁷

Este ejemplo tiene además la peculiaridad de que toda la canción esta compuesta con estrofas de este tipo, caso que no es muy

⁴Vid. Frenk 1961, pp. 155-158.

⁵Sé que cada uno de estos términos se refieren a formas diferentes pero, dado el aspecto que me interesa señalar, me referiré a ellos indistintamente como una sola forma.

⁶Vázquez Santana 1925, p. 132.

⁷CFM, t. 5, núm. 54.

frecuente.

En otras ocasiones el refrán aparece sólo en dos de los versos, como en La nopalera:

Yo sé de algunas
que devisan los nopales
nomás cuando tienen tunas,
 se me hace que de esas eres tú.
 (San Luis Potosí, 1988)

La interjección

Es importante señalar como otro recurso el uso frecuente de interjecciones pues, además de ser un procedimiento sencillo pero abundante en nuestra lírica, son estos vocablos los que, en gran medida, dan a la canción una mayor carga emotiva.

Algunas de las interjecciones más usadas son: ay, oh, qué, etc. Por el tema de la canción algunas son más comunes que otras, por ejemplo, es fácil encontrar que en la mayoría de las canciones de tipo tradicional, y aun popular, que se refieren a lugares, aparecen juntas ay y qué:

¡Ay!, qué bonito es mi Charcas,
¡qué respetable es su gente!
 (LXVIII, Charcas, 1986)

También es muy frecuente el ay con carga de súplica o tristeza:

Dicen muchachas y viudas:
ay, dame aunque sea un muchacho.
 (XVI, Río Verde, 1986)

Otras veces el estribillo se basa en frases que contienen interjecciones:

Ah, qué lástima,
qué lástima me da
de ver a Margarita
 en su mala libertad.
 (LXXXIX, Ahualulco, 1986)

o bien, el estribillo de una versión de El baulito:

¡Ay!, caray, ¡ay!, caray.

El estribillo

Hay algunas canciones que se caracterizan justamente por un estribillo. Estas canciones por lo general están compuestas de coplas sueltas pero más o menos fijas, al menos algunas de ellas. No es necesario que el estribillo sea un medio de cohesión o relación entre las estrofas, únicamente es usado para marcar el ritmo de la melodía, para, más que unir, señalar una pausa entre una copla y otra pues la mayoría de las veces no tienen nada en común entre ellas.

Otra de sus funciones es la de ser elemento de participación colectiva. Es aquí donde considero que radica la importancia del uso del estribillo, no como recurso poético sino como elemento tradicional necesario. Cuando se canta este tipo de canciones, es probable que las primeras coplas sean conocidas por la mayoría de las personas, pero el acto de agregar las siguientes está limitado a los que saben hacerlo (saber de memoria las coplas y tener gracia para decirlas), por lo general estas personas, sin ser los cantadores o los poetas, están reconocidos por su comunidad o su público más frecuente, por lo que algunos tienen repertorios muy

amplios que incluyen coplas muy variadas: relativas al amor, a las penas, a personajes como la suegra, los amigos, los compadres, el clero y por supuesto gran número de veces con tono humorístico y de doble sentido.

La comparación

A través del símil o comparación y la metáfora el cantor pretende expresar imágenes que aproximan o superponen dos planos: el real (que se refiere a cuanto pertenece a una experiencia del autor) y el evocado (elemento de la experiencia general del poeta).

La comparación presenta los dos planos y establece nexos para señalar la relación que hay entre ambos. Al ser un recurso con alto grado de subjetividad, la variedad de manifestaciones posibles es enorme. Por señalar algunas, a veces se presenta en cadena, es decir se hace una primera comparación y de ahí surgen otras ejemplos. Otras tienen una explicación o desarrollo de la comparación:

Mi amor es como el conejo,
sentido como el venado:
 no come zacate viejo
 ni tampoco muy trillado.
 Come zacatito tierno
 de la punta serenado.
 (El conejo)¹⁹

La metáfora

A través de este recurso el autor expresa lo que llamamos

¹⁹Mendoza 1954, p. 297.

plano evocado y deja sobrentendido el plano real.

Dentro de la tradición hispánica es un recurso muy usado en coplas amorosas, pero quizá lo más característico del uso de la metáfora en la tradición mexicana sea precisamente, como en la comparación, la extensa variedad de ellas, llegando algunas de ellas a convertirse en lugares comunes.

La mayoría de las metáforas proceden del mundo animal y del vegetal, pocas son las veces que proceden de objetos inanimados. Aunque las aves tienen preferencia, suelen incluirse otros animales y como rasgo peculiar en México también se nombran animales silvestres como la tuza, el coyote, el águila, la culebra, etc. Del mundo vegetal, la lírica tiene metáforas de una variedad de flores y árboles que pertenecen al mundo tradicional, si no universal, sí hispánico, como encino, ciprés, roble, amapola, rosa, margarita, clavel, pero en América la tradición también incorpora la flora propia de la región y en México encontramos nopal, zacate, tuna, yuca, tamarindo, etcétera.

La flor que evoca a la mujer aparece gran cantidad de veces no sólo con la especificación del nombre de la flor, sino acompañada de adjetivos para hablar de las características de la mujer. También es frecuente el uso del diminutivo para poder emplear plantas que por sí solas no dan la idea de fineza como pueden ser la yerbabuena y la amapola.

III.3.2 Formas recurrentes de la lírica tradicional mexicana

Hablar de formas o estructuras en la lírica es bastante arriesgado; hay una extensa variedad de rasgos, casos, tendencias, etc. Como dijimos al inicio del capítulo, la canción mexicana tiene como forma predominante la estrofa. Estas estrofas pueden ser las coplas independientes a las que ya me referí o las que pertenecen más o menos fijamente a un mismo texto, y la mayoría de ellas, en ambos casos, son cuartetos. Cabe recordar que en México hay una fuerte tendencia a la sextilla y es pertinente señalar que en San Luis Potosí más que la sextilla (aunque no más que la cuarteta) abunda la quintilla, que es la forma propia del huapango.

En cuanto a la versificación en San Luis, como en todo el mundo hispánico, predominan los octosílabos y hay una tendencia a que la métrica sea regular. Sin embargo, con una frecuencia considerable encontramos que hay diversidad de metros en una sola copla. Es más, se podría decir que muchas veces se trata de una irregularidad necesaria donde el factor importante es la melodía. No olvidemos que aunque gran parte de los textos de la lírica popular —y aún de la tradicional— se recogen de fuentes escritas, estos textos tienen ante todo una realización cantada y que la longitud del verso a menudo depende de la melodía. De hecho un sinnúmero de variantes de las coplas responde a la necesidad de ajustar la letra a la música, tenemos el caso de las coplas sueltas que viajan de una región a otra: primero, el cantor o el pueblo se identifican con una copla cuya melodía, aunque conocida, les señala que es algo ajeno a ellos y para hacerla suya será necesario que

la adapten a una nueva melodía propia de esa región; es en este proceso de adaptación donde surge la mayoría de las variantes e irregularidades métricas pues en ocasiones es la melodía la que alarga o acorta "acústicamente" el verso.

Esta apertura de la copla es esencial para que conserve su carácter tradicional a través de sus variantes y adaptaciones a nuevas regiones y melodías. Por ejemplo, la copla:

Quisiera verte y no verte,
quisiera hablarte y no hablarte;
quisiera darte la muerte
y la vida no quitarte.
(Toñita, CXV, Río Verde, 1986)

con algunas variantes leves funciona como planta de una glosa en décimas recogida en Actopán, Veracruz"; también aparece como estrofa en una versión de La morenita II, son guerrerense que según datos del CFM también se canta en Michoacán. El CFM la incluye como copla suelta de Tamazunchale y yo la recogí en Río Verde como un arrebol" con música de huapango al finalizar una versión de Súplicas a San Antonio.

En el siguiente ejemplo tenemos tres estrofas cuya versificación es casi regular con la excepción del primer verso de las dos últimas estrofas, pero al cantarse estos versos se alargan

³Vid. Mendoza 1957, p. 246

⁴Copla que se añade a una canción sin que tenga necesariamente relación con el tema. Se agrega al final, después de un cambio de melodía, simplemente como adorno o para introducir la copla de despedida, también se le llama rosita o aguanieve. (Explicación de Adrián Turrubiartes, 38 años, cantor de Río Verde, SLP).

lo suficiente para acoplarse a la estructura melódica uniforme.

La huasteca potosina
tiene flores de a montón
cerros llenos de neblina
y maderas de ilusión.

Huasteca linda,
yo no sé lo que tendrás,
el que viene y la conoce,
regresa y se queda acá.

Huasteca linda,
yo no sé lo que tendrás;
si nací con tu querencia
y nací con tu cantar.

(La Huasteca potosina, LXXII, Aquismón, 1988)

III.4 Coexistencia de dos estilos: popular y tradicional

Al repasar algunos textos de mi corpus y otros cancioneros se puede observar que, por lo general, las canciones dedicadas a exaltar lugares tienden a ser más "populares" que "tradicionales"; y creo que hay algunas razones claras para ello: primero, la transmisión colectiva es muy dudosa, se nota una autoría claramente individual, consciente y en muchos casos pretenciosa. La mayoría de ellas carecen de los elementos característicos de la poesía tradicional que he mencionado antes como la repetición, el estribillo, etcétera.

Con el deseo de enaltecer el nombre del lugar, el autor emplea un lenguaje que dista mucho de ser el lenguaje sencillo del canto tradicional, es un lenguaje rebuscado, que pretende ser culto pero resulta fallido y además muchas veces desconocido para el pueblo.

Claro está que hay otras que son más tradicionales que

populares, aun cuando sean atribuidas a su autor, por tener rasgos más apegados a la poesía tradicional, pasan a ser parte del acervo folclórico de la región.

A continuación cito tres ejemplos de canciones que considero que aún conservan muchos rasgos populares, se puede decir que ya pertenecen al repertorio tradicional:

- a) Entre cerros siempre azules
 y rodeado de pirules,
 qué lindo se ve San Luis.
 Me parece un Nacimiento
 desde lejos, y me siento
 a devisarte feliz.
 (San Luis Potosí, LXXXIII, San Luis
 Potosí, 1986)
- b) Yo soy de San Luis Potosí,
 del barrio de San Miguelito
 del centro de México soy,
 soy así, corazón solito.
- Yo soy de San Luis Potosí,
 ya el nopal se dibujó
 donde el águila paró
 y su estampa dibujó
 en el lienzo tricolor.
 (Yo soy de San Luis Potosí)"
- c) San Luis Potosí,
 ya me voy acercando a tí,
 si vieras nomás
 lo que se sufre lejos,
 lejos de tí,
 se te quiere mucho más.

¹³ CFM, t. 4, p. 314

Yo soy mero potosino,
 nací bajo de un nopal,
 del nopal que está en el centro
 del escudo nacional,
 yo soy mero, mero charro,
 no lo puedo remediar.
 (XCI, San Luis Potosí, 1986)

Por las versiones recogidas, puedo suponer que estas canciones no existen en el acervo colectivo como canciones completas sino que estas coplas son las que o por ser estribillo de la canción, o por ser las más gustadas o mejor logradas, perdieron el carácter individual de un autor y se tradicionalizaron y arraigaron como parte del repertorio común de la lírica tradicional.

En cambio, otros textos son marcadamente populares y como contradicción, los autores de estos textos fueron informantes de excelentes versiones tradicionales de canción lírica y hasta de romances.

III.4.1 La poesía de encargo entre los cantores semiprofesionales de San Luis

En la mayoría de las comunidades existe uno o más 'cantadores' que son reconocidos y respetados por el pueblo. Los textos que a continuación presentaré fueron compuestos por este tipo de cantadores, pero por encargo y quizás con la idea de fortalecer ese prestigio ya ganado, se dedicaron a la tarea de hacer una composición circunstancial. Es importante mencionar que en la mayoría de los casos el encargo viene de una persona que representa para ellos mayor prestigio (autoridades civiles, radiodifusoras,

etc). Ante ese encargo el poeta, con la mentalidad de 'mejorar' su obra, trata de hacerla culta, elegante, importante y entonces acude a diccionarios, libros de declamación y otras fuentes semejantes con lo que malogran estrofas como las siguientes:

a) 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.
 (CXIV, Río Verde, 1986)

b) Los siguientes versos se acercan un poco más al estilo tradicional:

También el túnel Ogarrio
 que admiran propios y extraños

pero el autor termina la estrofa con:

obra que se ha agigantado
 con el transcurrir de los años.

y continúa con versos como:

jirón de la patria mía,
 tierra que me vio nacer,
 en prueba de tu hidalguía
 amable siempre has de ser.
 (Real de Catorce, LXXXI, Real de Catorce,
 1986)

con lo cual el estilo se aleja completamente de lo que podría ser tradicional y el valor poético del texto decae.

c) Otro ejemplo en el que coinciden los dos estilos es en la

canción Yo soy potosino..., compuesta por el padre del informante. Mientras los dos primeros versos de la estrofa pueden caber en el estilo tradicional, en los últimos el texto cambia radicalmente al estilo popular:

Rebozo de seda
de Santa María,
que es por su hidalguía
blasón nacional.
(XCI, Santa María del Río, 1986)

d) Encontramos también canciones que tienen estrofas completas que podrían encajar en el estilo tradicional. Compárese simplemente el lenguaje de los siguientes versos con lo rebuscado y forzado de los anteriores:

Adiós, Real de Catorce,
con tus calles inclinadas
no se encuentra tierra suelta,
todas están empedradas.
(Mañanitas del Mineral de Catorce, LXXIV, Real
de Catorce, 1986)

San Fernando y San Bartolo,
orgullo de los mineros,
donde se sacan metales
famosos en el mundo entero.
(Corrido de Charcas, LXVIII, Charcas, 1986)

La autoría individual, el prestigio de los textos firmados

De los textos populares a los que me he referido: Corrido de Charcas, Décimas a Cerritos, Mañanitas del Mineral de Catorce, Corrido a San Luis Potosí, Real de Catorce y San Francisco, mi tierra natal, la mayoría tienen una copla de despedida acompañada

por una copla donde se reconoce al autor de los versos, o al que los interpreta:

- a) Calle Ramón Corona,
cerca de Benito Juárez,
estos versos los compuso
quien se llama Esteban Juárez.
(Mañanitas del Mineral de
Catorce, LXXIV, Real de Catorce, 1986)

b) En la canción en décimas de San Francisco, mi tierra natal aparece, además del nombre del autor, una estrofa donde indica el lugar donde vive pues se trata de un cantador profesional:

Si necesita un versero,
yo vivo en la Quezada,
yo vivo en una privada
en la Cinco de febrero.

[...]

Porque usted es amigo fiel,
pues esto le dice Adrián,
también le presento a don Román,
también a don Ismael.

(CXIV, Río Verde, 1986)

- c) Estos versos son compuestos
y aunque no son muy cabales
son de María Sebastiana...

[...]

En veces voy a pasearme
yo por distintos lugares,
ya toditos me conocen
y me apellido Belmares.

(CXIII, Cerritos, 1986)

Aunque se trata de textos relativamente recientes (entre 30 y 40 años), al pertenecer a comunidades muy pequeñas, creo que si realmente respondieran al gusto del pueblo éste ya los hubiera aprendido y hecho suyos tradicionalizándolos. Vale la pena comentar que estos textos los recogí porque otros informantes me dieron referencias como "la maestra Sebastiana hizo unas décimas a Cerritos" o "fulanito tiene una canción muy bonita de San Luis", etc. La gente reconoce la obra como ajena, aunque le guste, no se atreve a transformarla, no se da ese proceso de identificación-adopción característico de la poesía tradicional.

Una región muy extensa que comprende a la Huasteca potosina además de algunas poblaciones cercanas como Cerritos, Ciudad Fernández y San Ciro, tiene una fuerte tradición de huapangos, sones e improvisación de coplas por los "trovadores, copleros o verseros"¹. Aquí los cantadores tienen bastante prestigio en el pueblo y aun en pueblos vecinos, siempre están presentes en los festejos importantes: fiestas patronales, ferias, bodas, etc. Su presencia y su canto hacen -en alguna medida- que el evento sea importante porque además resultan casi siempre halagados los organizadores, el festejado, etc., pues es seguro que el versero cante una copla aludiendo al lugar, a los invitados, etcétera.

Hasta aquí y con un estilo marcadamente más popular que tradicional, los cantantes no se salen de lo suyo, de su lenguaje,

¹En la zona centro-sureste del estado de San Luis Potosí se les llama así y también 'poetas', 'poesilleros' o 'cantadores' a los que colectivamente son reconocidos como tales, en especial cuando se dedican a las décimas, valonas e improvisación de coplas.

del ámbito de la vida de su pueblo, ranchería o comunidad. El problema surge cuando autoridades civiles como presidentes municipales, alcaldes y demás, encargan a esos compositores algunas coplas para sus campañas políticas o fiestas privadas, inauguraciones de obras públicas, a cambio de dinero, "fama", mayor prestigio, salir en televisión o hasta "ir a cantar a México". Entonces, el cantor que aun con lenguaje rebuscado le cantaba a las bonitas calles de su pueblo o a la nueva escuela, a los nuevos esposos, a los generosos padrinos, ahora compone versos que hacen alarde de la generosidad y trabajo del candidato del PRI; agradecen el favor que hizo la Conasupo, o alaban la elegancia de la esposa del gobernador:

Y nuestro gobernador
 que siempre estuvo al pendiente
 de aquel horrible accidente
 ese es Carlitos Jongitud,
 también su esposa Lupita
 que siempre prestan auxilio
 cuando el pueblo lo necesita.

(Accidente de la Estación Montaña, CXI, Cerritos, 1986)

Oiga Guillermo, señor,
 mis respetos para usted,
 un verso le trovaré
 pa' alabarle su honor.

(CXVI, Río Verde, 1986)

Este tipo de ejemplos es cada vez más común tanto en forma de poesía lírica como en corridos y décimas narrativas, y sólo provoca el empobrecimiento del folclor de lugar y la pérdida de las canciones de estilo tradicional.

CAPITULO IV: POESIA NARRATIVA

IV.1. Características generales de la poesía narrativa en San Luis

Potosí

Con base en mis observaciones sobre el corpus de este trabajo puedo afirmar que en cuanto a poesía narrativa la tradición potosina presenta un panorama rico y variado: aunque aquí —como en el resto del país— el corrido es el género dominante, coexiste con romances tradicionales asimilados y con la décima en su modalidad narrativa.

Asimismo, la diversidad de textos y versiones indica que en esta región lo mismo coexisten versiones romancísticas de tipo antiguo como La adúltera (XCIII.2) con la versión vulgata (1, 3 y 4); se encuentran romances inusuales en la tradición mexicana (¡Ay, un galán de esta villa!) y otros plenamente asimilados al contexto nacional (Bernal Francés, Delgadina, Las señas del esposo).

Con respecto al corrido podemos decir que tenemos diversos tipos de textos: desde el corrido épico hasta el de factura reciente y tema sensacionalista; hay corridos de estilo popular como Juan Charrasqueado y Gabino Barreda y textos tradicionales de un estado tan retirado de San Luis como es Guerrero.

Por otra parte, una prueba fehaciente de la vigencia del corrido es que en San Luis, como en muchas regiones del país, existe una constante producción de corridos de factura local; el mismo fenómeno ocurre con la décima narrativa, pero aquí hay que

señalar su marcado carácter circunstancial y pasajero.

IV.1.1 Romance: vigencia del Romancero tradicional en México

Es innegable que el corrido es el género poético-narrativo dominante en la tradición mexicana. Derivado de la confluencia de dos géneros tradicionales: el Romancero (su principal antecedente) y la canción lírica, y uno popular: el romance vulgar, posee en la actualidad un gran empuje como tendencia narrativa, a tal grado que ha impuesto su forma y muchos de sus recursos poéticos característicos a los romances tradicionales mexicanos.

Cabe señalar que esta influencia del corrido sobre el romance se debe en gran parte al hecho de que en México el Romancero no es un género autónomo; es decir, los romances arraigados en nuestro país viven asimilados a otras formas o géneros: la canción o el juego infantiles, alabados y oraciones, y -sobre todo- el corrido.

IV.1.1.1 Romances de la tradición potosina asimilados a la forma del corrido

Las señas del esposo (CGR.0160)

Este romance es de los más arraigados en la tradición mexicana y frecuentemente se le encuentra bajo otros títulos: La viuda, (la mayoría de las veces), La viuda abandonada, La recién casada (debido a la contaminación con la canción lírica del mismo nombre). En la mayor parte de las versiones peninsulares y en las americanas más antiguas, el romance finaliza con la prueba de fidelidad -manifiesta en la propuesta de matrimonio- y la revelación del

esposo disfrazado. Sin embargo, otras versiones más recientes se adecúan, como dice Mercedes Díaz Roig¹, a la evolución de las reglas de conducta comunitaria donde ahora es posible que una viuda se vuelva a casar. Esta nueva vertiente aparece con mayor frecuencia en la tradición americana que en la española, y aun más en la mexicana. De las versiones peninsulares publicadas en varios cancioneros² ninguna presenta esta posibilidad y, además, corresponden al tipo de versión larga donde el punto culminante de la intriga recae en la prueba de fidelidad y la revelación del marido, tras el rechazo de la esposa a la propuesta amorosa y su afirmación por guardar luto eterno y hasta meterse de monja. En las versiones americanas es frecuente que la mujer acceda a casarse otra vez, pero sólo después de un luto razonable.

A diferencia de la mayoría de los casos de la tradición americana, la tradición mexicana³ presenta una característica constante: la presencia del tema de la viuda alegre, debida a una contaminación con la canción lírica tradicional La viuda o La recién casada⁴, que no sólo indica la pertenencia a esta nueva vertiente sino que destaca un rasgo femenino: la coquetería (que quizá presenta una carga negativa: frivolidad, ligereza, cinismo,

¹ Díaz Roig 1979.

² AIER, t. I, pp. 134-147 (18 versiones); Cossío-Maza, t. 1, pp. 204-207 (4 versiones); Piñero-Atero 1987, pp. 116-117 (2 versiones).

³ Vid. RTM, pp. 25-35 (25 versiones).

⁴ Mendoza-Rodríguez 1952, p. 103; y Vázquez Santana 1925, p.137.

etc.) expresada en los colores del vestuario: rojo, blanco; el mirarse en el espejo, y en la última exclamación: "qué buena viuda quedé" pues, como también señala Díaz Roig, el término 'buena' tiene en México y en otros países hispánicos un sentido de sexualmente deseable. Cabe mencionar que, curiosamente, en más de treinta versiones de la tradición americana que revisé¹ no existen estos versos aunque sí el final de "qué linda" o "qué joven viuda quedé", presente sobre todo en versiones nicaragüenses.

Las dos versiones potosinas se incluyen en esta nueva vertiente característica de la tradición mexicana y presentan algunas peculiaridades con respecto a otras versiones nacionales. Ambas incluyen rasgos claramente corridísticos: tendencia al cuartetismo, versos marcadamente líricos e, incluso, en una de ellas aparece una estrofa de despedida.

La versión CIII.1 (Río Verde) tiene una especie de introducción en dos hemistiquios que constituyen una cuarteta ligeramente independiente del texto. Ella contiene un indicio que permite suponer un hecho clave para el desenlace de la intriga, la muerte del marido:

 Mi marido se fue a viaje sabe Dios cuándo vendrá
 por vida tuya, coyote, cómetelo por allá.

¹ Carrizo 1939, p. 31 (1 versión); Mejía Sánchez, pp. 29-40 (13 versiones); Cruz Sáenz, pp. 16-25 (19 versiones), y Romero 1952, pp. 68-72 (7 versiones).

Asimismo estos versos revelan el verdadero deseo de la esposa: una viudez real como especie de compensación al abandono de su cónyuge, intención que difiere de la más recurrente en las versiones españolas y la mayoría de las americanas.

La versión CIII.2 (Tampate) presenta dos versos que proceden de la contaminación con la canción lírica La viuda, y que por su arraigo en este romance no podemos decir que se trata solamente de un cruce de textos, pues dichos versos poseen además una función indicial:

Yo soy la recién casada que naiden me gozará,
me abandonó mi marido por la mala libertad.

Los siguientes versos son los que inician propiamente la narración del romance:

-Oiga, señor, por fortuna, ¿qué no ha visto a mi marido?

Por otra parte, en la versión de Río Verde (CIII.1) aparecen vocablos que no son propios del habla coloquial mexicana sino que más bien proceden de versiones más antiguas, más arraigadas a la península que a México:

Caballero, por fortuna, ¿no me ha visto a mi marido?
{...}
-Mi marido es blanco y rubio, tiene paso de francés
y en el puño de la espada, tiene un letrero de marqués.

En cambio, en la versión de Tampate (CIII.2) estos elementos han sido sustituidos por palabras más usuales en el habla de México y que tienen mayor sentido en el contexto del informante, pues aunque 'espada' y 'caballero' no son palabras desconocidas, sí son

términos relativamente en desuso; en poblaciones completamente rurales como Tampate es posible que 'marqués' carezca de significado. En este caso podríamos afirmar que la influencia local ha sido determinante para la adaptación del texto al contexto de sus transmisores, los cuales han recreado el romance para adaptarlo a sus propias formas de vida:

Oiga, señor, por fortuna, ¿qué no ha visto a mi marido?
 [...]

 Mi marido es esbelto y rubio, muy mal parecido no es,
 y en la muñeca derecha tiene un letrado francés.

Después de estos versos viene la respuesta del desconocido que da razones de la muerte del marido. En la segunda versión aparece incoherentemente un japonés que nada tiene qué ver con el resto del texto:

-Por las señas que me da, su marido muerto es,
 en la ciudad de Valencia lo ha matado un japonés.'

mientras que en la versión de Río Verde, el asesino del esposo es "un traidor francés", lo cual coincide con varias de las versiones peninsulares y tiene más sentido o al menos no se aleja tanto del contexto nacional pues, de alguna manera, a los transmisores puede recordarles la Intervención francesa.

Por datos de los informantes respecto a tiempo y lugar donde

' Mercedes Díaz Roig atribuye la presencia de este japonés a una posible relación con la Segunda Guerra Mundial, vid. Díaz Roig 1986, "La influencia local", p. 168.

aprendieron el romance me inclino a pensar que la versión de Río Verde es más antigua, o quizá menos asimilada al ámbito del corrido y la tradición mexicana. Sin embargo, en la versión de Tampate se incluyen los versos en los cuales la esposa decide esperar y guardar luto temporal:

-Tres años que lo he esperado, otros tres lo esperaré,
si a los seis no viene, entonces me casaré.
Me puse mi falda negra y un velo, negro también,

sin ocultar su vanidad y coquetería femenina:

Me puse mi falda negra y un velo, negro también,
luego me vi en el espejo: ¡ay!, qué buena viuda quedé.

pero que de todas maneras reflejan una actitud más conservadora que la que aparece en la versión de Río Verde donde la mujer, apenas recibe la noticia de la muerte del esposo (que es el cumplimiento de su deseo inicial: "por vida tuya, coyote, cómetelo por allá"), asume el papel de 'viuda alegre':

-Me puse mi enagua blanca y mi tápalo encarnado,
me fui a ver al espejo: ¡qué buena viuda he quedado!

Con estos versos termina la versión CIII.1 y la otra versión presenta una cuarteta de despedida, rasgo característico de un proceso de asimilación a la forma del corrido:

-Ya con ésta me despido, yéndome a la cañada,
aquí se acaba el corrido de la viuda abandonada.

Como pudimos ver este romance vive en la tradición potosina, y las versiones recogidas —como las demás versiones mexicanas— son

ejemplo claro de la supervivencia de textos antiguos que han viajado a través del tiempo y se han adaptado y sufrido los cambios necesarios para poder integrarse a una tradición nueva, congruente con los cambios en la forma de vida de los transmisores modernos.

Delgadina (CGR.0075)

Este romance es de los que tienen mayor arraigo en la tradición mexicana y presenta varias peculiaridades con respecto a las versiones españolas y a las americanas¹. Frecuentemente en el mundo hispánico se le toma como parte del repertorio infantil pero en México no parece ser así; aunque Mercedes Díaz Roig afirma que, pese a su tema, es un romance de gran arraigo en la tradición infantil² hay algunos datos que me hacen pensar lo contrario. Por ejemplo, de las 42 versiones de Delgadina incluidas en el RTM, todos los informantes son adultos (a excepción de una joven de dieciséis años) y no se indica que las versiones hayan sido aprendidas cuando éstos eran niños. Por otro lado, considero que se trata de un texto demasiado largo para ser parte del repertorio infantil y además, las versiones carecen de los elementos esenciales para su arraigo en la tradición infantil: estribillos, movimientos, repeticiones, etcétera.

¹ Mercedes Díaz Roig se refiere ampliamente a estas diferencias en su artículo "Conservación, variación y originalidad en dos romances mexicanos". Díaz Roig 1986, pp. 191-208.

² Vid. Díaz Roig-Miaja, p. 178, en las notas sobre los textos. La única versión que incluyen es una de las tres publicadas por Mendoza en su Lirica infantil de México.

por la gran contradicción y cinismo en las actitudes del padre, que valiéndose del pretexto de la ceremonia sagrada realiza un acto triplemente delictivo pues transgrede las leyes civiles, naturales y religiosas de la comunidad.

Con los versos anteriores se inicia el clímax del desarrollo: proposición directa del padre a Delgadina; negativa, encierro y martirio de la protagonista. La proposición del padre es idéntica en las tres versiones:

-Delgadina, hija mía, yo te quiero para dama

pero la respuesta de Delgadina, aunque siempre negativa, tiene algunas variantes que nos permiten apreciar motivos recurrentes en la tradición mexicana. En la mayoría de las versiones hispánicas es común encontrar "la ofensa a Dios" como una de las razones de la respuesta negativa de Delgadina, acompañada casi siempre de "la pérdida del alma". En México es frecuente el cambio de este último por "traición para mi mamá":

-Papacito querido, eso no lo voy a hacer,
que es ofensa para Dios y traición para mi mamá.
(XCVI.3, Crucero de Aguismón, 1987)

que responde al gran respeto e importancia que la figura materna posee en México; esta respuesta demuestra que la hija está consciente de la doble falta de su padre: una dirigida a ella y la otra, hacia su madre, aspecto expresado en otra versión:

-Padrecito, padre mío, eso yo no puedo hacer,
 porque tú eres padre mío y mi madre, tu mujer.
 (XCVI.1, Ahualulco, 1986)

En la versión XCVI.3 se alude a esta doble falta recurriendo a la voluntad divina que, aunque es casi una frase hecha ("ni lo mande Dios"), también acentúa el sentimiento religioso:

-No lo mande Dios del cielo ni la reina soberana,
que es ofensa para Dios y traición para mi mama.
 (XCVI.2, Moctezuma, 1986)

Después de la negativa de Delgadina sobreviene la orden paterna de encierro:

-Júntense los once criados y encierren a Delgadina,
 remachen bien los candados, que no se oiga voz ladina.
 (XCVI.2, Moctezuma, 1986)

En varias de las versiones publicadas en el RTM aparece la referencia a "los once criados" por lo que podría tratarse de un número especial en la tradición mexicana, pero ni Mercedes Díaz Roig encuentra relación alguna con este número, ni Mendoza¹² hace referencia a él. Por los datos del RTM se puede pensar en una razón posiblemente válida: las dos versiones reproducidas en discos incluyen estos versos¹³, lo cual implica forzosamente mayor difusión, cierto prestigio comercial y hasta una tendencia a

¹² Mendoza 1952, "El romance tradicional de Delgadina...", pp. 8 y 17.

¹³ "-Júntense mis once criados y encierren a Delgadina;" (Disco Polydor II, RTM, VIII.13); "-Júntense los once criados..." (Disco Harmony II, Aguascalientes, RTM, VIII.21).

convertirse en versión vulgarata.

En pocos casos el padre manifiesta la causa del castigo, pues por lo general es suficiente con dar la orden de encierro. En una versión potosina aparece la explicación:

-Júntense bastantes criados porque la quiero obligar y encierren a Delgadina, pa que sea prenda mía.
(XCVI.1, Aqualulco, 1986)

y en otra, el padre no dice cuál es la causa de este castigo, pero sí lo condiciona:

-Oigan, mis criados, hasta que diga que sí encierren a Delgadina, a la petición mía.
(XCVI.3, Crucero de Aquismón, 1987)

En dos versiones potosinas el proceso del martirio es casi inexistente: no se incluye la serie de súplicas en las cuales Delgadina pide agua a su madre, a su padre, a sus hermanos, etc.; el desarrollo de la narración se reduce y el desenlace se presenta inmediatamente del encierro:

-Oigan, mis criados, hasta que diga que sí encierren a Delgadina, a la petición mía.
Un día que abrieron la puerta, Delgadina ya estaba muerta,
acostadita en el suelo, con su boquita abierta.
(XCVI.3, Crucero de Aquismón, 1987)

En la versión restante Delgadina pide agua a su padre y la respuesta negativa se halla implícita en el fatal desenlace de la narración:

-Papacito de mi vida,
regálame un vaso de agua,
Pa cuando llevaron el agua,
con sus ojitos cerrados

tu castigo estoy sufriendo,
que de sed me estoy muriendo.
Delgadina estaba muerta,
y su boquita abierta.
(XCVI.2, Moctezuma, 1986)

Con la presencia de una de las súplicas podemos suponer que la versión -temporalmente- anterior a ésta las incluía y que las peticiones de la víctima se fueron olvidando. Sin embargo, parece que para el transmisor era importante conservar las ideas del martirio largo y la sed angustiada, mismas que logra dar -de manera muy resumida- en los versos arriba señalados.

Así, llegamos al final del romance y volvemos a encontrar otro rasgo de la tradición mexicana: la moraleja, recurso propio del corrido que aparece al final del texto, antes de la copla de despedida o dentro de ella. En estas versiones, y por lo general en los romances que viven en la tradición mexicana, la moraleja se presenta a través de un motivo final: premio/castigo, acompañados frecuentemente con la antítesis de cielo e infierno:

La cama de Delgadina, de ángeles está rodeada,
y la cama de su padre, de chamucos está apretada.
(XCVI.1, Ahualulco, 1986)

Como decía al principio, Delgadina es uno de los romances más arraigados en México y prueba de ello es el uso frecuente de vocablos locales y formas dialectales: 'chamucos', 'nahuas', 'mama'; las constantes terminaciones en diminutivo: 'papacito', 'acostadita', 'boquita', 'ojitos', etc., propias del habla de

México, además de los motivos antes señalados como la misa y la importancia de la figura materna.

Bernal Francés (CGR. 0222)

Este romance es conocido en México bajo otros títulos: Corrido de Elena, Doña Elena y don Fernando y Fernando el Francés son los más frecuentes. Su completa asimilación al corrido se debe en gran parte a que trata un tema novelesco y a posibles asociaciones del personaje con la Intervención francesa.

Durante el trabajo de campo en las distintas regiones del estado no recogí versión alguna de este romance, pese a que pregunté a varios informantes específicamente por el texto, pues tenía dos referencias de su existencia en San Luis: una de Vicente T. Mendoza, quien lo señala como uno de los "principales temas del Romancero que viven en la tradición potosina"¹⁴, y la segunda del RTM, que incluye, aunque muy fragmentada, una versión potosina¹⁵:

Vuela, vuela, palomita, vuela y tira un volido,
y anda a ver cómo le fue a Elena con su marido,
-Abreme la puerta, Elena, que a ti te vengo buscando,
soy...

(San Luis Potosí)¹⁶

¹⁴ Mendoza 1954b, p. 13. El autor únicamente lo menciona, sin transcribir el texto.

¹⁵ Esta versión procede del artículo "Romance tradicional de Bernal Francés en México" de Basilio Oréa (Oréa, pp. 82 y 102) quien probablemente la extrajo del archivo folclórico de Vicente T. Mendoza. El texto fue recogido en la ciudad de San Luis hacia 1888, por lo que creo que se trata de una sola versión en los dos casos y demasiado fragmentaria para afirmar que vive en la tradición potosina.

¹⁶ RTM, p. 80.

Es muy claro que el hecho de no haber recogido Bernal Francés, no significa en lo absoluto que el texto ya no exista en el acervo tradicional potosino pero sí considero que su difusión dista mucho de la que tienen romances como La adúltera, Delgadina, y aun Las señas del esposo.

La adúltera (CGR. 0234)

El tema del adulterio es ampliamente recurrente en el folclor de los pueblos; en el mundo hispánico está representado en múltiples facetas y quizá La adúltera es el romance que mayor difusión le ha dado. En México este texto es conocido bajo el título de La Martina y los transmisores mexicanos le asignan la categoría genérica de corrido.

Aunque el tema es el adulterio, el asunto principal del romance es el honor vengado y no el castigo a la transgresión, pues para el marido la mayor ofensa parece estar, más que en el acto de adulterio, en ser objeto de la burla de su esposa. La narración del romance tiene una secuencia lógica: adulterio, sospecha del esposo, defensa de la mujer y castigo.

La adúltera es probablemente el romance más asimilado a la tradición corridística y el de mayor arraigo en la poesía narrativa

tradicional mexicana. Prueba de ello es el cuartetismo que impera en el texto" y que es propiciado por el predominio del diálogo, establecido en el juego de preguntas y respuestas que componen el núcleo de la narración:

—¿De quién es esa pistola, de quién es ese reloj,
de quién es ese caballo que en el corral relinchó?
(Tampate 1987, XCIII.4)

Se puede decir que en la tradición mexicana la versión vulgarata es la que empieza con el verso: "Quince años tenía Martina..."; sin embargo, de las 18 versiones recogidas en el RTM únicamente 7 son de este tipo, 8 corresponden a un tipo de versión más antigua que inicia: "Este era un caballero...", y tres más que comienzan con versos similares a "Juana Luna de mi vida...". Por esta muestra parecería que los dos primeros casos tienen en México más o menos la misma difusión, aun así puedo afirmar que las versiones de "Quince años tenía Martina..." tienen una mayor divulgación debida quizá a que ha sido el tipo de versión que más se ha difundido a través de grabaciones, discos, radio, etc., con lo cual se ha formado una versión casi estandarizada y con el prestigio que trae consigo la difusión masiva y comercial.

De las versiones recogidas en San Luis, 3 tienen como versos iniciales "Quince años tenía Martina cuando su amor me entregó", y no tienen variantes significativas entre sí. La cuarta versión, procedente de Charcas, presenta rasgos y características

" El cuartetismo no es exclusivo de este texto, pero considero que en otros romances asimilados a la tradición mexicana existe como tendencia y no en forma tan evidente.

interesantes con respecto a las otras versiones potosinas y a varias del RTM.

Por un lado, esta versión presenta dos resúmenes iniciales, el primero de ellos está puesto en boca del narrador y corresponde a una versión más antigua que la vulgata:

Andaba un caballerito por esas calles de León
 enamorando una dama y ella le correspondió
 (XCIII.2, Charcas, 1986)

este incipit proporciona los antecedentes del conflicto y nos ubica espacialmente en el lugar de los hechos.

Sin embargo, la versión potosina presenta una especie de contaminación con la versión más difundida. En los versos siguientes es el marido quien enuncia el resumen de la historia:

Quince años tenía Martina cuando su amor me entregó,
 ya a los quince cumplidos me ha jugado una traición.

Es pertinente señalar que los dos primeros versos están en tercera persona, es el narrador quien los dice y habla no del marido sino del amante; mientras que los versos que siguen (y que son los iniciales en las versiones modernas) están en primera persona y el marido asume temporalmente el papel de narrador.

La historia continúa y aparece el juego de preguntas y respuestas como núcleo de la narración. Esta versión incluye un doble reproche: el del esposo que implica la sospecha del posible adulterio:

-¿Qué estás haciendo Martina que no estás en tu color?
 y el de Martina:

...si me tienes desconfianza nunca te alejes de mi.

En la siguiente serie de pregunta-respuesta se presenta un motivo importante, frecuente en las versiones mexicanas y que posiblemente haya sido característico de las versiones peninsulares antiguas: "perder las llaves del tocador". La pregunta del esposo es directa:

-¿Te han pegado calenturas o ya tienes nuevo amor?

y en la respuesta de Martina parece haber una contradicción al negar el nuevo amor y al mismo tiempo "perder las llaves del tocador":

-No me han pegado calenturas ni nuevo amor tengo yo,
se me han perdido las llaves de tu hermoso tocador.

¡Ay!, un galán de esta villa

En mi corpus incluyo un romance que no pertenece a la tradición mexicana, entre otras cosas porque no presenta rasgo alguno que denote una mínima asimilación al corrido y se conserva prácticamente igual a las versiones peninsulares: ¡Ay!, un galán de esta villa". Este romance procede de la tradición asturiana y se canta para acompañar la Danza Prima que se baila durante las

¹⁸ Personalmente recuerdo este romance cantado por mi madre y mi abuela, quien lo aprendió hacia 1913 de sus hermanas. La versión que incluyo es la más completa de las tres que recogí. Mendoza incluye una versión asturiana muy semejante en El romance español y el corrido mexicano (Mendoza 1939, pp. 273-274).

fiestas del solisticio de verano y la noche de San Juan.

Es posible que como éste haya varios romances en la misma situación: se ha transmitido de generación en generación pero en una misma línea familiar, sin que haya realmente el proceso de tradicionalización, es decir que el romance es aprendido más no aprehendido, se canta como algo ajeno, asociado con recuerdos de los abuelos y de sus gustos individuales, sin que exista una identificación con el texto. Al no existir un refuerzo por parte de la comunidad —puesto que desconoce el canto— el romance entra en un proceso de desaparición y prueba de ello es que no existen variantes sino versiones cada vez más fragmentadas debido al olvido.

Supongo que entre los grupos de españoles radicados en América existen no pocos casos de este tipo, aunque ahí los textos tendrán más oportunidad de sobrevivir porque, aunque delimitada, se trata de una comunidad inmersa en una comunidad mayor.

IV.1.2 Corrido: influencia de la lírica en el corrido

En los corridos potosinos la influencia de la lírica se manifiesta fundamentalmente mediante la presencia del apóstrofe a la paloma mensajera y la despedida del narrador.

Como ha señalado Enrique Martínez López el apóstrofe a mensajeros posee amplia recurrencia en la lírica tradicional hispánica, aunque su utilización en la poesía narrativa "sigue

siendo un feliz hallazgo mexicano". En la tradición mexicana el apóstrofe es también frecuente en las canciones líricas; suele aparecer en forma de copla y ocupar una posición final dentro del texto:

Vuela, vuela, palomita,
vuela, paloma del llano,
y si no puedes volar,
te llevaré en aeroplano.
(La quacamaya)¹⁰

Vuela, vuela, palomita,
vuela, vuela al palomar;
no te vayas tan solita,
yo te quiero acompañar.
(Estando amarrando)¹¹

Vuela, vuela, palomita,
vuela aunque vayas herida;
y aquí se acaban cantando
los versos de 'La escondida'.
(La escondida)¹²

Como se ve, estas coplas líricas incluyen el verso "Vuela, vuela, palomita...", es decir, la expresión formularia más recurrente de este apóstrofe. Sin embargo, el empleo del apóstrofe en los textos potosinos se distingue por poseer una función noticiera a través de la cual el narrador del relato (en estos

¹⁰ Martínez López 1979, p. 102.

¹⁰ CFM, t. 1, núm. 1364, p. 175.

¹¹ Ibidem, t. 1, núm. 1647, p. 214.

¹² Ibidem, t. 3, núm. 7713, p. 273.

casos, identificado con el corridista) se dirige a un personaje anónimo y masivo para comunicarle el desenlace de la historia:

Vuela, vuela palomita,
 párate en esta higuera
 anda, avísale a los gringos
 que ya murió Pancho Villa.
 (Muerte de Pancho Villa, CVIII, Charcas
 1986.)

o habla a la paloma misma, para que sea ella quien difunda la tragedia de dos hombres valientes:

Vuela, vuela palomita
 y si no has de volar, detente,
 di versos que le compusieron
 al Mayor y a Valente.
 (Valente Quintero, CVII, Charcas 1986)

Martínez López también ha señalado la relación de este apóstrofe con la invocación a la Fama que presentan algunos romances vulgares. Con respecto al último ejemplo citado es interesante advertir que la función de la palomita es la misma que la de la Fama en los textos siguientes:

"Vuela, Fama, sin parar, grita con voz sonora
la batalla tan sin par y victoria sobre el mar
para los turcos llorosa..."

"Resuene el clarín dorado por aquesa región vaga
del viento, y con sus acéntos notoria a los hombres haga
esta verdad admirable; y porque más breve vaya
a volar por todo el mundo en las alas de la fama,
 he querido en estos versos referirla y declararla..."²²

²² Cit. en Martínez López 1979, pp. 102n.

Aunque en los ejemplos citados se ha hecho referencia a funciones del apóstrofe que aparecen en corridos de otras regiones y que, por lo tanto, ya pueden considerarse características del género mexicano, en el corrido de La hacienda de La Joya tenemos un ejemplo de cómo los autores locales de corridos hacen sus propias interpretaciones de este recurso:

Vuelen zenzontles norteños
y llévense este corrido:
se mataron dos hermanos
acribillándose a tiros.
(XCIX, Moctezuma, 1986)

Aquí, en lugar de la ya clásica palomita se ha optado por aves diferentes -zenzontles- y se les ha agregado una referencia de ubicación geográfica -'norteños'-; asimismo, este apóstrofe combina la función difusora de las aves con un resumen final de los hechos.

Por otra parte, con respecto al segundo aspecto que me interesa analizar, Mercedes Díaz Roig⁴, ha señalado que tanto en el romance como en el corrido existen tres tipos fundamentales de despedida del narrador: a) el primero suele contener una breve descripción de la naturaleza, imagen muy propia de la canción lírica:

Ya con ésta me despido,
con las hojas de violeta,
a la División del Norte
fue tomada Zacatecas.
(Toma de Zacatecas, CV, Ahualulco, 1986.)

b) la segunda clase corresponde a lo que podríamos llamar una

⁴ Díaz Roig 1986, "La influencia local", pp. 174-176.

despedida "de oficio" donde el cantante se despide pero no se incluye la imagen lírica:

Ya con ésta me despido
y a los cantos de un gallo
se compuso este corrido
por los triunfos de un caballo.
(El caballo de Cañitas, XCV, Charcas,
1986.)

Ya con ésta me despido,
con tristeza y con dolor,
aquí termina el corrido
de un transporte "Vencedor".
(Accidente de "El Vencedor", XCII, Crucero
de Aquismón, 1987.)

Ya con ésta me despido,
pero recuerdo la pista
de ese bonito ejido
de Villa Juárez, Buenavista.
(El toro "El chivo", CVI, Cerritos 1986.)

c) El tercer tipo es el menos cercano a la poesía lírica tradicional y, en cambio, puede estar emparentado con las despedidas moralizantes del Romancero vulgar, género donde el narrador se distingue por una actitud sermonaria y aleccionadora. En el corrido las despedidas de este tipo suelen estar compuestas por la unión de una expresión formularia y una moraleja:

Ya me despido, señores,
no olviden en la ocasión:
la maldición de aquel padre
a aquel hijo le llegó.
(El rayo de la justicia)¹¹

¹¹ Mendoza 1954, p. 259.

Este último tipo de despedida no aparece en los corridos del corpus. Sin embargo, y con base en las recopilaciones publicadas, es posible afirmar que los dos primeros tipos son los más recurrentes en el género mexicano y que el último tipo está de alguna manera vinculado con los textos donde se realiza una transgresión al orden natural de la comunidad.

IV.1.2.1 Predominio de la temática novelesca

Como sucede en todo el territorio nacional, en esta región el corrido se distingue por su marcada inclinación hacia los temas novelescos e, incluso, novelescos-tremendistas.

Esto no quiere decir que no se conozcan corridos épicos. Durante mi recolección tuve oportunidad de obtener versiones de la Toma de Zacatecas, la Persecución de Villa y la Muerte de Pancho Villa, todos ellos corridos revolucionarios que circularon en hojas volantes y/o fueron difundidos por los mecanismos tradicionales. Asimismo, recogí un texto de factura local y dedicado a los hermanos Flores Magón. Por todo lo anterior, puedo afirmar que los transmisores potosinos —y sobre todo, los de edad avanzada— conocen y pueden transmitir el corrido de tema revolucionario, aunque no sea éste el que domine en el gusto del público.

Ahora bien, aquí como en el resto del país, se encuentran corridos épicos que tratan asuntos de la Revolución; sin embargo, el hecho de que algunos individuos conozcan, recuerden, transmitan

o, incluso, creen corridos épicos no prueba que esta modalidad corridística tenga la vigencia que la caracterizó cuando los sucesos en ella narrados resultaban cercanos -en tiempo, espacio e ideología- para sus transmisores.

La lejanía de intereses que el corrido épico presenta con respecto a los transmisores actuales se evidencia en la escasa variación que sus textos sufren al transmitirse. Por ejemplo, la Toma de Zacatecas es una versión abreviada de la publicada en una hoja volante de la casa de Eduardo Guerrero"; el único rasgo significativo de recreación que presenta la versión potosina es la inclusión de una despedida del narrador, ausente en la versión impresa; asimismo, la versión de la Muerte de Pancho Villa también puede corresponder a una versión condensada de la publicada por la casa Guerrero". Aquí, como en el caso anterior, la versión oral presenta pocas recreaciones significativas con respecto a la fuente impresa. Sin embargo, y aunque aparentemente podría creerse que los transmisores manifestaron una escasa voluntad recreadora, cabe señalar que la segunda fase de la transmisión tradicional -es decir, la variación- se ha producido mediante la supresión de un número considerable de estrofas (generalmente las que emplean un lenguaje menos cercano al estilo tradicional) y su consecuente

" Vid. Macazaga Ordoño 1985, sin foliar y bajo el título: La toma de Zacatecas por Villa, Urbina y Natera, por Ceniceros, Contreras, Raúl Madero y Herrera. ("Ahora sí, borracho Huerta, / ya te late el corazón..."). Atribuido a Juan Ortega.

" La muerte de Fco. Villa, 2a. ("Señores, tengan presente, / y pongan mucho cuidado..."). Atribuido a Ezequiel Martínez. Ibidem.

resultado: versiones cortas y de estilo predominantemente tradicional.

Sin embargo, como lo demuestra el material contenido en mi corpus, el predominio de la temática novelesca es evidente. Como ya mencioné, éste no es un fenómeno aislado sino que coincide con lo que sucede en todo el país —y con respecto a otras formas de poesía narrativa, en el resto del mundo. Así, entre los textos de mi recolección aparecen:

a) Corridos sobre riñas de valentones. Valente Quintero es un texto que actualmente podríamos considerar como perteneciente al ámbito nacional y que ha sido difundido, además de los mecanismos tradicionales, por fuentes impresas (cancioneros de divulgación callejera y libros de bajo costo) y los medios de comunicación masiva. Como es recurrente en los textos que tratan sobre este asunto, el interés del relato se concentra en resaltar la valentía —que raya en bravuconería— del personaje:

Valente fue al dicho baile,
les mandó tocar El toro:
—Si el Mayor paga con plata,
yo se las pago con oro.

Los músicos le contestaron:
—No la sabemos tocar,
Valente, tú andas borracho,
lo que quieres es pelear.

[...]

Valente andaba borracho
en su caballo montado:
—Con esta cuarenta y cinco
no respeto ningún grado.

Luego el Mayor le contesta:
 -Sea por el amor de Dios,
 la tuya es cuarenta y cinco,
 la mía quema treinta y dos.

Valente tú no eres hombre,
 estás muy apasionado.

-Yo no soy apasionado,
 yo soy hombre de valor,
 nos daremos de balazos,
 si usted gusta, mi Mayor.
 (CVII, Charcas 1986)

Simón Blanco es un texto que fue creado en el estado de Guerrero pero que ha alcanzado una difusión considerable en otras regiones (como lo prueba su aparición en el corpus de este trabajo) gracias a su difusión en cancioneros populares y a través de los elementos de la oralidad secundaria. No obstante, la versión potosina presenta una peculiaridad importante con respecto a otras versiones conocidas: es una versión más breve donde faltan las estrofas que recrean el enfrentamiento armado entre Simón y sus asesinos. Por ejemplo, dice el texto de San Luis:

Cuando Simón llegó al baile
 se dirige a la reunión,
 toditos lo saludaron,
 como eran hombre de honor,
 se dirige a los Martínez,
 cae a las redes del león.

Y a apenas tres días de muerto
 los Martínez fallecieron
 rezando su novenario
 que se encerraba un misterio
 porque matar a un compadre
 era ofender al Eterno.
 (CIV, Charcas 1986)

Frente a lo contenido en otras versiones:

Cuando Simón llegó al baile
se dirigió a la reunión,
toditos los saludaron
como era gente de honor;
se dijeron los Martínez:
-Cayó a las redes el león.

Como a las tres de la tarde
dio principio la cuestión
cuando con pistola en mano
Adrián Bailón lo cazó;
Onésimo, su compadre,
vilmente lo asesinó.

A los primeros balazos
Simón hablo con violencia:
-Adrián, dame mi pistola,
¿no ves q'es mi defensa?
Quiso lograr a Martínez,
le falló la resistencia.

Como a los tres días de muerto..."

Cuando Simón llegó al baile
se dirigió a la reunión,
toditos le saludaban
porque era gente de honor.
Se dijeron los Martínez:
-Yaja en la red este león.

Adrián Hernán en la tarde
dio principio a la reunión,
cuando con pistola en mano
Simón bailó.

A los primeros balazos
Simón habló con violencia:
-Adrián, dame mi pistola,
¿no ves que ésa es mi defensa?
Quiso lograr a Martínez
le falló la resistencia

A los tres días de muerto..."

" Canc. Bajío, 62 (1961-1962), p. 6.

" Perteneciente a la colección de Magdalena Altamirano, bajo el número LXII.5, Acapulco, Gro., 1985.

Aunque esta omisión pudiera deberse a una falla de memoria del informante, es innegable que produce una posibilidad de lectura diferente a la de las versiones citadas; aunque en todas las versiones se presume que Simón y su madre tienen conocimiento de la animadversión de los compadres y del hecho de que la asistencia del protagonista al baile implica el caer en la trampa que sus desleales parientes le han preparado, la carencia de las estrofas del enfrentamiento donde Simón se defiende verbal y activamente de la agresión ("Simón habló con violencia", "Quiso lograr a Martínez") da una interpretación distinta al texto potosino: de un corrido donde el alarde de valentía radica en asistir a un enfrentamiento alevoso y tratar inútilmente de defenderse (Simón está desarmado en un principio y sus atacantes son dos) se ha pasado a una versión donde lo único que puede suponerse es que el protagonista es asesinado a traición y sin defenderse.

b) Amores desgraciados: la Hacienda de la Joya, texto de factura local, narra el enfrentamiento de dos hermanos por causa de una mujer:

Andando los dos tomando,
Efrén le dice a Vicente:
-Me gusta mucho tu esposa,
aunque lo sepa la gente.

Vicente le contesta:
-A Cristina no la nombres,
que por algo que se quiere
siempre se matan los hombres.

Pero Efrén vuelve a insistir:

-Yo quería que te enteraras
porque Cristina fue mía
antes de que te casaras.

(XCIX, Moctezuma 1986)

c) Animales: en mi corpus aparecen dos textos que relatan las hazañas de animales. El primero de ellos, El caballo de Cañitas, narra la carrera de caballos celebrada durante las fiestas de mayo en Cañitas (Zacatecas); el segundo, El toro "El Chivo", es, más que un texto narrativo, un recuento de las cualidades de este animal.

Estos son los asuntos novelescos presentes en mi corpus. Cabe aclarar que en todo el corrido mexicano actual no sólo es constante la coexistencia de temas novelescos con los tremendistas sino que, incluso, podríamos afirmar cierto predominio de estos últimos. El corrido potosino no es ajeno a esta tendencia y los asuntos tremendistas presentes en mi recopilación son los siguientes:

a) Asesinatos a traición: como en Jorge Treviño Quezada, donde el personaje es asesinado por la espalda y sin conocimiento de causa:

Le tiraron por la espalda,
así lo vieron caer,
Jorge andaba muy confiado,
no sabía qué iba a pasar.

(CI, Crucero de Aquismón 1987)

b) Accidentes automovilísticos: el Accidente de "El Vencedor" es un texto de factura local que relata la caída de un autobús de pasajeros a un barranco y su fatal resultado: 24 muertos y 37 heridos.

c) Parricidios y narcotráfico: en El hijo que mató a su padre se presenta una conjunción de un asunto de larga trayectoria en el Romancero vulgar (el parricidio) con un tema de actualidad en el ámbito nacional (el tráfico de drogas). Esta conjunción sin duda obedece al afán de lograr un máximo de sensacionalismo y transmitir un mensaje aleccionador al público, pues el parricidio posee en este texto un carácter justificado:

Pero al conocer a su hijo
subió las manos en alto,
no hubo tiempo de pensarlo,
el joven ya había disparado.

Y cuando iba a rematarlo
también lo reconoció,
de rodillas y llorando,
-Perdóname, le gritó.

¿Qué quieres que te perdone?
-antes de morir le dijo-,
ve a avisarle a las cortes
que tú no tienes delito.

El culpable de este crimen
ha sido el polvo maldito.

(C, Crucero de Aquismón 1987)

IV.1.2.2 El corrido local potosino

Durante mi recolección obtuve siete corridos de factura local: Accidente del Vencedor, El hijo que mató a su padre, Jorge Treviño Quezada (CI, Crucero de Aquismón); El toro "El Chivo", Voy a narrar una historia... (CX, Cerritos), El caballo de Cañitas (XCV, Charcas) y La hacienda de La Joya (XCIX, Moctezuma). Puesto que los lugares en los cuales recopilé estos textos se encuentran en áreas distintas y alejadas unas de otras, me atrevo a afirmar que la

producción de corridos de factura local se da en casi todo el estado.

Un rasgo interesante de esta muestra mínima es la presencia de un corrido sobre los hermanos Flores Magón. Como ya he mencionado, el corrido mexicano actual se caracteriza por el predominio de los temas novelescos y tremendistas; aunque todavía se conocen algunos corridos revolucionarios o cristeros, no son éstos los preferidos por los transmisores modernos. Por todo esto me parece singularmente importante la conservación de un texto de factura local y tema revolucionario; aunque hay que hacer la salvedad de que la informante, Sebastiana Belmares (procedente de una familia de cantadores populares), es hija del autor del texto y muy probablemente ésta sea la causa que explique su conservación. Quizá podría suponerse que la transmisión de este texto se haya dado en una sola línea, pero la actividad de la informante -'decimera' por afición- me hace suponer que también lo canta en público. Sin embargo, se trata de un texto poco susceptible a la tradicionalización, pues aunque incluye algunos recursos corridísticos en las estrofas inicial y final donde se alude al momento de la performance y a la persona del narrador-corridista:

Voy a narrar una historia, [llamada de atención al público]
principios de rebelión,
año de mil novecientos, [ubicación temporal]
yo recuerdo a los Magón.

[...]

En fin, pues, ya me despido, (despedida del narrador)
dije lo que ha sucedido
 con los hermanos Magón,
 que vivían sus ideales,
 que no hubiera reelección.

En el resto del texto predomina en estilo popular:

Fue cuando Porfirio Díaz
 tenía su gobierno eterno
 y obreros y campesinos
 pues los tenía en un infierno.

Por unos cuantos centavos
 trabajaban todo el día,
 eran unos pobres paria
 sin tierra, amor ni alegría.

Pero Ricardo Magón,
 que allá en la capital
 de México era estudiante
 el gobierno de Porfirio le parecía repugnante.

como se ve en las estrofas anteriores, lo cual muestra que la inclusión de recursos corridísticos y la presencia de versos con un lenguaje cercano al estilo tradicional no son suficientes para que el texto posea la suficiente apertura hacia lo tradicional.

Con respecto a los corridos restantes, el aspecto que me interesa destacar ahora es el análisis de sus posibilidades de tradicionalización. Por un lado, hay que mencionar que la elección de un tema novelesco o tremendista facilita su aceptación ante los transmisores. Aunado a esto, la adopción de recursos corridísticos tradicionales como:

a) Inicios formularios, compuestos por una llamada de atención al público, ubicaciones espaciales o temporales y resúmenes de la historia:

Voy a contarles un caso
que en la historia va a quedar:
a un traficante famoso
lo acaban de liquidar.

(El hijo que mató a su padre, C,
Crucero de Aquismón 1987)

Mil novecientos sesenta,
sesenta y tres al pasar,
sucedió una catástrofe
que ni me quiero acordar.

Mes de junio veintitrés,
presente lo tengo yo,
se estrelló contra un barranco
un transporte "Vencedor".

(Accidente de "El Vencedor", XCII,
Crucero de Aquismón 1987)

Un veinticuatro de mayo
del año ochenta y seis
mataron a Jorge Quezada,
no se pudo defender.

(Jorge Treviño Quezada, CI,
Crucero de Aquismón 1987)

Voy a cantar un corrido
que ustedes van a escuchar
si van a la fiesta brava
pues lo podrán comprobar.

(El toro "El Chivo", CVI, Cerritos 1986)

Aquí les traigo un corrido
de la hacienda de La Joya,
se mataron por Cristina
los dos hermanos Bedoya.

(La hacienda de La Joya, XCIX, Moctezuma 1986)

El año de treinta y cuatro,
recuerdo en estas fiestas,
en el pueblo de Cañitas,
estado de Zacatecas.

El año de treinta y cuatro,
fiestas de un cinco de mayo,
se compuso este corrido
por los triunfos de un caballo.

(El caballo de Cañitas, XCV, Charcas 1986)

b) Despedidas del narrador donde éste se identifica con el corridista y se sitúa en el momento de la performance:

Ya se termina el corrido,
al que me dio este motivo,
despido a don Margarito
y de su toro que es "El Chivo".
(El toro "El Chivo", CVI, Cerritos, 1986)

Donde vivían los Quezadas
luciendo sus escuadras,
aquí termina el corrido
de Jorge Treviño Quezadas.
(Jorge Treviño Quezada, CI, Crucero de
Aquismon, 1987)

Mientras el corrido de El hijo que mató a su padre es el único texto que carece de esta despedida, La hacienda de La Joya concluye con un apóstrofe a mensajeros.

c) Llamadas de atención y comentarios del narrador intercalados en el relato con el propósito de renovar el interés de los oyentes e incrementar el dramatismo de los hechos:

Voy a dar declaración
de todo lo acontecido:
veinticuatro son los muertos,
treinta y siete los heridos.

[...]

Es caso de lamentar
y de tener compasión
al saber que están heridos
dos amigos de Aquismon.
(Accidente de "El Vencedor", XCII, Crucero de
Aquismon, 1987)

Un veinticuatro de mayo,
 presente lo tengo yo,
 aquí les traigo la historia
 ya ven lo que sucedió.

(Jorge Treviño Quezada, CI, Crucero de
 Aquisión, 1987)

d) Presencia del discurso directo intercalado en el cuerpo del relato:

Ya cuando se vio perdido
 al pasaje le gritó:
 -Nos vamos al voladero,
 denme ustedes la opinión.

Se oyó un decir afligido
 y en desesperado llanto:
 -Estamos perdidos,
 aviéntate así al barranco.

(Accidente de "El Vencedor", XCII, Crucero de
 Aquisión, 1987)

En El caballo de Cañitas algunas interlocuciones de los personajes se construyen a la manera del corrido tradicional; es decir, mediante la unión del nombre y apellido del personaje con el verbo 'decía'. En una estrofa se incluye también una referencia a la ubicación del personaje:

Decía don Francisco López:
 -Le fui más dinero al bayo,
 pues dónde han visto, señores,
 que un burro gane a un caballo.

[...]

Decía don Francisco López
a mitad de la carrera:
 -Vine yo a perder mi fama
 por una vieja hechicera.

En otros casos se ha sustituido el nombre del interlocutor por la mención del destinatario del mensaje:

Decía al caballo colorado:

-No te llames arrobado,
ni digas que te polvearon
si así eres de revolcado.

Dice al caballo colorado:

-No digas porque aquí estoy,
si quieres correr de vuelta
ya hasta partido te doy.

(El caballo de Cañitas, XCV, Charcas, 1986)

Aunque se trata de una muestra mínima considero que, como en el caso de la canción lírica, en el corrido potosino coexisten dos estilos: el tradicional, por los elementos corridísticos y las formas tradicionales y el popular, debido a la escasa transmisión-recreación que estos textos presentan.

IV.1.3 Décima como género narrativo

La décima narrativa se practica en la Huasteca, región en la cual la décima lírica tiene auge y la forma décima es conocida por los poetas populares, quienes la han adoptado para darle un carácter narrativo. Sin embargo, la vigencia de la décima tiene serios problemas al coexistir con el corrido, género más susceptible a la tradicionalización porque -entre otras razones- su unidad mínima básica (cuarteta o sextilla) es más corta y cada estrofa posee una unidad de contenido que se relaciona con la estrofa anterior; en cambio, los diez versos de una décima son el

doble o más de la unidad del corrido, y esto provoca que al transmisor le sea mucho más difícil memorizar décimas que cuartetas o sextillas.

La décima llegó a México después de que en España había gozado de un largo prestigio y que finalmente había sido desplazada casi completamente por una forma más tradicional y menos erudita¹⁰: la cuarteta.

A fines del siglo XVIII esta forma se difundió en una extensa región mexicana (parte de Jalisco, casi todo Veracruz y la Huasteca), debido al frecuente acompañamiento musical con el cual se le incluía en sones y huapangos. Con esto pasó a ser una forma del dominio popular y en muchos lugares más conocida bajo el nombre de 'valona'. Se ha conservado como un género lírico-declamatorio hasta la actualidad¹¹. Desde los primeros años del XIX la décima se convirtió en el género de moda hasta el grado de ser un género compartido por distintos niveles sociales ya que era la forma predilecta de las composiciones cultas y, simultáneamente, de amplia creación popular, donde inclusive poseía algunos rasgos tradicionales.

¹⁰ No olvidemos que la décima es una forma de origen culto, aunque por su gran arraigo en la península haya logrado adquirir en mayor o menor medida ciertos rasgos tradicionales.

¹¹ Esta forma tiene como característica que las décimas se recitan y sólo se canta la planta o pie: estrofa, por lo general cuarteta, que funciona casi como estribillo y contiene el tema o asunto de la canción que es desarrollado en las décimas. Vid. Mendoza 1957, p. 6.

IV.1.3.1 Función noticiera de la décima narrativa

El carácter informativo de la décima es lo que queda de una fuerte tradición que predominó durante mucho tiempo —recuérdese que aún a mediados del XIX el corrido no existía como tal— sobre casi todo tipo de creaciones: narrativas y líricas, cultas y populares, con función noticiera y tono humorístico, etc.:

"La décima constituyó durante la primera mitad del siglo xix la prensa informativa [...] muy particularmente para el pueblo el que gustaba escuchar las noticias cantadas o declamadas por algún cancionero vendedor de hojas sueltas, acompañándose con una guitarra o un arpa; por lo tanto, su función social no era la de instruir literariamente a la juventud, sino la de informar;..."²²

Dicha información se referiría a temas de diversa índole: asuntos políticos, desastres naturales, batallas, historias, accidentes, ejecuciones, alabanzas religiosas, eventos sociales, crímenes, milagros y sucesos sobrenaturales, entre otros. Su difusión se hacía mediante hojas volantes que circulaban en ferias y plazas después de que el poeta hubiera cantado el texto en público.

La tradición de la décima narrativa fue desapareciendo paulatinamente, al tiempo que la forma del corrido comenzaba a adquirir fuerza y difusión sorprendentes. Sin embargo, conservó su original función noticiera pero, matizada con un carácter marcadamente tremendista y sensacionalista, informando sobre todo aquello que despertara el interés de la comunidad. Y ésta es quizá la única función de la décima narrativa actual que, aunque en

²² Mendoza 1957, p. 11.

desventaja, coexiste con el corrido. Esta forma sobrevive y se conserva (como puede advertirse al revisar las hojas volantes de la época) su estilo predominantemente popular. En la actualidad, la décima puede o no incorporar elementos tradicionales e incluso existen textos en décimas cuyo estilo tiende más hacia lo tradicional que a lo popular.

Sin embargo, según mis observaciones durante el trabajo de campo he encontrado que el estilo característico de la décima potosina —como el de otras regiones— es popular, tanto en su modalidad lírica como en la narrativa. Si bien es un género que en su forma narrativa es notoriamente decadente, continúa usándose en el contexto religioso, a veces bajo la combinación lírico-narrativa con acompañamiento musical de guitarras y bajos y con fines más laudatorios que informativos o de oración:

Virgen de mi patronato,
madre de Dios efectiva,
allá en el cielo está viva,
aquí nada más su retrato;
en México un hombre ingrato,
con una bomba maldita
que le puso allá en su altar,
Virgen, te querían matar,
con bombas de dinamita.

(Con bombas de dinamita..., CXII, Cerritos
1986)

y otros casos en que su función responde más a la necesidad de instruir e informar que a la de alabar", ejemplo de ello es Pues

"Son verdades religiosas perfectamente explicadas y fáciles de entender así por el pueblo", señala Rafael Montejano acerca de las canciones y décimas de índole religioso escuchadas a "copleros" de Cerritos y Sierra de Alvarez. Vid. Montejano y Aguiñaga 1954,

hablaremos de la Creación, que narra día a día dicho acontecimiento, y para finalizar el poeta afirma su creencia en lo antes explicado:

En el día sexto el hombre fue creado,
 a semejanza del mismo Dios,
yo lo declaro aquí en alta voz,
dando ya fin a lo que he narrado
 diestras y dotes al hombre fue dado,
 yo lo declaro con precaución
bíblica es la disertación
que yo sostengo en esta poesía
digo cantando con alegría
pues hablaremos de la Creación."

Es importante señalar que, a diferencia de las alabanzas en décimas, aquí están implícitos un transmisor y un auditorio, elementos claramente tradicionales y que de alguna manera ayudan a la supervivencia de esta forma.

p. 5.

" Montejano y Aguiñaga 1954, p. 7.

CONCLUSIONES

Después de clasificar y estudiar mi corpus considero que es una muestra representativa de la situación actual de la poesía tradicional en San Luis Potosí.

Con esta muestra diacrónica fue posible afirmar que varios géneros de la poesía tradicional no sólo se conservan en la tradición potosina sino que son géneros vigentes; por ejemplo, el corrido de factura local, con rasgos tremendistas y novelescos, con temas relacionados al narcotráfico, riñas callejeras, etc., que corresponden exactamente a las tendencias y características del corrido mexicano actual. Esto es válido aun el caso de la décima narrativa como forma, cuya vigencia sobrevive bajo el mayor arraigo del corrido.

Es notable la presencia actual del Romancero en la tradición potosina, pues no se limita a los textos más asimilados al corrido como La adúltera o a los romances de la tradición infantil más conocidos, sino que en esta región se conservan algunos que con poca frecuencia se recogen en México.

Es pertinente señalar que en la canción lírica y en el corrido generalmente predomina un estilo popular, fomentado quizá por el semiprofesionalismo de varios de los transmisores y por los medios de difusión masiva. Este último elemento es un factor que debe tomarse en cuenta en las investigaciones de campo actuales pues el alcance de estos medios y la posibilidad de poseerlos es cada

vez más grande e influyen de tal manera en los receptores que pueden modificar completamente su acervo tradicional y hasta su función como transmisores. Por ello es imposible pretender ofrecer un panorama actual de cualquier género de la poesía tradicional sin apoyarse en trabajos de campo recientes.

Por la distribución geográfica de las localidades en que realicé mi trabajo pude observar que a excepción de la décima y la valona --formas arraigadas únicamente en la Huasteca y las poblaciones cercanas--, el corrido, la canción lírica de estilo tradicional o popular, el romance y los textos del repertorio infantil son vigentes en todo el estado y conviven, como en el resto del país, con la proliferación de la música comercial.

INDICE DE TITULOS

CANCIONES, JUEGOS Y ROMANCES INFANTILES

- I. Alfonso XII (2 versiones)
- II. Amo a to (2 versiones)
- III. Arroz con leche (3 versiones)
- IV. Diez perritos (3 versiones)
- V. Don Gato (2 versiones)
- VI. Doña Blanca (3 versiones)
- VII. Hilitos de oro (5 versiones)
- VIII. La huerfanita (2 versiones)
- IX. El lobo
- X. Mambrú (3 versiones)
- XI. Mañana domingo (3 versiones)
- XII. María Chuzena
- XIII. Milano (2 versiones)
- XIV. La momia
- XV. La muñeca vestida de azul (3 versiones)
- XVI. Naranja dulce (2 versiones)
- XVII. La pájara pinta
- XVIII. El patio de mi casa (2 versiones)
- XIX. El pato y la gallareta
- XX. Le pedí tantito...
- XXI. El piojo y la pulga
- XXII. Pipirigallo
- XXIII. Pipis y gañas
- XXIV. La rana
- XXV. Real y medio
- XXVI. La rata (2 versiones)
- XXVII. La reata
- XXVIII. El testamento
- XXIX. La víbora de la mar (5 versiones)

COPLAS Y CANCIONES DE CUNA

- XXX. A la ruru niño...
- XXXI. Duermase mi niño...
- XXXII. Este niño lindo...
- XXXIII. Manzanita de oro...

ADIVINANZAS Y FORMULAS DE SORTEO

- XXXIV. La letra A
- XXXV. El aguacate
- XXXVI. El aire
- XXXVII. El anillo
- XXXVIII. La campana
- XXXIX. Los capulines
- XL. El caracol
- XLI. La chirimoya

- XLII. La letra E
- XLIII. El epazote
- XLIV. La granada I
- XLV. La granada II
- XLVI. El jitomate
- XLVII. La navaja
- XLVIII. El ombligo
- XLIX. Allá en la mina...
- L. Bolillo, telera...
- LI. Bota, botín, botero...
- LII. De tin marín... (2 versiones)
- LIII. De una de dola...
- LIV. En esta rueda...
- LV. En la calle veinticuatro...
- LVI. Manzana podrida...
- LVII. Pin, pon, papas...
- LVIII. Pin uno, pin dos, pin tres...
- LIX. Un, dos, tres, papas...
- LX. Zapatito blanco...

CANCION LIRICA

- LXI. Allá en el Rancho Grande
- LXII. Allá en el rey del aire
- LXIII. El bejuquito (2 versiones)*
- LXIV. El caimán (3 versiones)*
- LXV. Catrabina 30 - 30
- LXVI. La Cecilia
- LXVII. Cielito lindo (2 versiones)*
- LXVIII. Corrido de Charcas
- LXIX. Dispense estimadita Venancia...
- LXX. En una fresca mañana...
- LXXI. Fue hermosa china
- LXXII. La Huasteca potosina
- LXXIII. Lupe, Lupe
- LXXIV. Mañanitas del Mineral de Catorce
- LXXV. Margarita
- LXXVI. María Justa
- LXXVII. Nicolás
- LXXVIII. Paloma blanca
- LXXIX. La presa
- LXXX. Qué bonita mi Juanita...
- LXXXI. Real de Catorce
- LXXXII. La rielera
- LXXXIII. San Luis Potosí
- LXXXIV. Soy Indita
- LXXXV. Trinidad (2 versiones)
- LXXXVI. Vamos niña hacia el mar
- LXXXVII. Varsoviana
- LXXXVIII. Y cuánta naranja tirada...
- LXXXIX. Ya no llores, Margarita
- XC. Ya viene la luz del día
- XCI. Yo soy potosino

ROMANCES Y CORRIDOS

- XCII. Accidente de "El Vencedor"
- XCIII. La adúltera (4 versiones)
- XCIV. La Arracada
- XCV. El caballo de cañitas
- XCVI. Delgadina (3 versiones)
- XCVII. Gabino Barrera
- XCVIII. El galán de la villa
- XCIX. Hacienda de la Joya
- C. Del hijo que mató a su padre
- CI. Jorge Treviño Quezada
- CII. Juan Charrasqueado (2 versiones)
- CIII. Las señas del esposo (2 versiones)
- CIV. Simón Blanco
- CV. La toma de Zacatecas
- CVI. El toro "El Chivo"
- CVII. Valente Quintero
- CVIII. La muerte de Pancho Villa
- CIX. La persecución de Villa
- CX. Voy a narrar una historia...

DECIMAS

- CXI. Accidente de la estación "Montaña"
- CXII. Con bombas de dinamita
- CXIII. Décimas a Cerritos
- CXIV. San Francisco, mi tierra natal
- CXV. Toñita
- CXVI. San Antonio

* Versiones recogidas por Raúl Avila y que pertenecen al Seminario de Literatura Popular del Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios de El Colegio de México

BIBLIOGRAFIA

- Alvar 1971 = Manuel Alvar, Romancero viejo y tradicional, Porrúa, México, 1979. ("Sepan cuantos..." 174). [1ª ed. 1971].
- Bayo 1913 = Ciro Bayo, Romancerillo del Plata, Victoriano Suárez, Madrid, 1913.
- Beutler 1979 = Gisela Beutler, Adivinanzas españolas de la tradición popular actual de México, principalmente de las regiones de Puebla-Tlaxcala, trad. de W. Zeller, Franz Steiner Verlag, Wiesbaden, 1979.
- Campa 1946 = Arthur L. Campa, Spanish Folk-Poetry in New Mexico, University of New Mexico Press, Albuquerque, 1946.
- Campos 1929 = Rubén M. Campos, El folklore literario de México. Investigación acerca de la producción literaria popular (1525-1925), SEP, México, 1929.
- CFM = Margit Frenk Alatorre et al., Cancionero folklórico de México, El Colegio de México, México, 1975-1985. 5 vols. T. 1: Coplas del amor feliz, 1975; t. 2: Coplas del amor desdichado y otras coplas de amor, 1977; t. 3: Coplas que no son de amor, 1980; t. 4: Coplas varias y varias canciones, 1982; t. 5: Antología, glosario, índices, 1985.
- Castañeda 1943 = Daniel Castañeda, El corrido mexicano. Su técnica literaria y musical, Surco, México, 1943.
- Caro 1978 = Rodrigo Caro, Días geniales o lúdicos, ed., est. prel. y notas de Jean-Pierre Etiennevre, Espasa-Calpe, Madrid, 1978. 2 vols. (Clásicos castellanos 212-213).
- Catalán 1972 = Diego Catalán, "El romance tradicional, un sistema abierto" en Primer Coloquio Internacional sobre el Romancero, El Romancero en la tradición oral moderna, ed. de D. Catalán, S. G. Armistead y A. Sánchez Romeralo, Cátedra Seminario Menéndez Pidal, Madrid, 1972, pp. 181-205.
- Catalán 1978 = Diego Catalán, "Los modos de producción y «reproducción» del texto literario y la noción de apertura", Homenaje a Julio Caro Baroja, Centro de Investigaciones Sociológicas, Madrid, 1978, pp. 245-270.
- Catalán 1979 = Diego Catalán, "Análisis semiótico de estructuras abiertas: el modelo 'Romancero'", El Romancero hoy: poética, ed. de D. Catalán, S. G. Armistead, A. Sánchez Romeralo et al., Cátedra Seminario Menéndez Pidal-Gredos, Madrid, 1979, pp. 231-249. (Romancero y poesía oral III).
- Celaya 1972 = Gabriel Celaya, La voz de los niños, LAIA, Barcelona, 1972. (Ediciones de bolsillo 227).

- Cerrillo = Pedro Cerrillo, "El cancionero infantil español; una propuesta de clasificación", Retama,
- Córdoba y Oña 1946 = Sixto Córdoba y Oña, Cancionero popular de la Provincia de Santander, t.I, Cancionero infantil español, Diputación Provincial, Santander, 1946.
- Custodio 1976 = Alvaro Custodio, El corrido popular mexicano, Júcar, Madrid, 1976. (Los juglares 27).
- Chencinsky 1961 = Jacobo Chencinsky, "El mundo metafórico de la lírica popular mexicana", Anuario de Letras, UNAM (Instituto de Investigaciones Filológicas), México, I (1961), pp. 113-148.
- Díaz Roig 1976 = Mercedes Díaz Roig, El Romancero y la lírica popular moderna, El Colegio de México, México, 1976. (Estudios de lingüística y literatura III).
- Díaz Roig 1981 = Mercedes Díaz Roig, El Romancero viejo, Cátedra, Madrid, 1981. (Letras hispánicas 52).
- Díaz Roig 1986 = Mercedes Díaz Roig, Estudios y notas sobre el Romancero, El Colegio de México, México, 1986. (Estudios de lingüística y literatura XIV).
- Díaz Roig 1987 = Mercedes Díaz Roig, "Panorama de la lírica popular mexicana", Caravelle, Université de Toulouse-Le Mirail, Toulouse, 48 (1987), pp. 27-36.
- Díaz Roig-Miaja = Mercedes Díaz Roig y María Teresa Miaja, Naranja dulce, limón partido. Antología de la lírica infantil mexicana, El Colegio de México, México, 1979.
- Espinosa 1953 = Aurelio M. Espinosa, Romancero de Nuevo Méjico, CSIC, Madrid, 1953. (Revista de Filología Hispánica, anejo LVIII).
- Frenk 1966 = Margit Frenk, Lírica española de tipo popular. Edad Media y Renacimiento, Cátedra, Madrid, 1977. (Letras hispánicas 60). [1ª ed. 1966].
- Frenk 1971 = Margit Frenk, Entre folklore y literatura (lírica hispánica antigua), El Colegio de México, México, 1984. [1ª ed. 1971].
- Frenk 1973 = Margit Frenk, "El folklore poético de los niños mexicanos", Artes de México, México, 162 (1973), pp. 5-30.
- Frenk 1975 = Margit Frenk Alatorre, Las jarchas mozárabes y los comienzos de la lírica románica, El Colegio de México, México, 1975. (Estudios de lingüística y literatura I).

- Frenk 1982 = Margit Frenk, "«Lectores y oidores». La difusión oral de la literatura en el Siglo de Oro", Actas del Séptimo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, publicadas por Giuseppe Bellini, Bulzoni Editori, Roma, 1982, t. 1, pp. 101-123.
- García de Diego 1953 = Pilar García de Diego, "El testamento en la tradición", Revista de Dialectología y Tradiciones Populares, CSIC, IX (1953) y X (1954), pp. 601-666 y 400-471.
- González 1988= Aurelio González. "¿Cómo vive el corrido mexicano?", Caravelle, Université de Toulouse-Le Mirail, Toulouse, 51 (1988), pp. 23-30.
- Jiménez de Báez 1969 = Lírica cortesana y Lírica popular actual, El Colegio de México, México, 1969. (Jornadas 64).
- Magis 1969 = Carlos H. Magis, La lírica popular contemporánea. España, México, Argentina, El Colegio de México, México, 1969. (Nueva serie 1).
- Martínez López 1979 = Enrique Martínez López, "La variación en el corrido mexicano: interlocuciones del narrador y los personajes" en Segundo Coloquio Internacional sobre el Romancero, El Romancero hoy: poética, Cátedra Seminario Menéndez Pidal-Gredos, Madrid, 1979, pp. 65-120.
- Mendoza 1939 = Vicente T. Mendoza, El romance español y el corrido mexicano. Estudio comparativo, pról. de J. C. Romero, UNAM (Instituto de Investigaciones Estéticas), México, 1939.
- Mendoza 1941 = Vicente T. Mendoza, "El origen de tres juegos mexicanos", Anuario de la Sociedad Folklórica de México, Sociedad Folklórica de México, México, 2 (1941), pp. 77-90.
- Mendoza 1951 = Vicente T. Mendoza, Lírica infantil de México, pról. de Luis Santullano, FCE, México, 1980. [1ª ed. 1951].
- Mendoza 1952 = Vicente T. Mendoza, "El romance tradicional de Delgadina en México", Revista de la Universidad de México, 69 (1952), pp. 8 y 17.
- Mendoza 1954a = Vicente T. Mendoza, El corrido mexicano, FCE, México, 1984. (Colección popular 139). [1ª ed. 1954].
- Mendoza 1954b = Vicente T. Mendoza, "El folklore en San Luis Potosí y en los Estados circundantes", Letras Potosinas, Universidad Autónoma de San Luis Potosí, San Luis Potosí, XII-111 (1954), pp. 10-16.
- Mendoza 1956 = Vicente T. Mendoza, Panorama de la música tradicional de México, UNAM (Instituto de Investigaciones Estéticas), México, 1984. (Estudios y fuentes del arte en México VII). [1ª ed. 1956].

- Mendoza 1957 = Vicente T. Mendoza, Glosas y décimas de México, FCE, México, 1957. (Letras mexicanas 32).
- Mendoza 1961a = Vicente T. Mendoza, "La canción popular en San Luis Potosí", Letras Potosinas, Universidad Autónoma de San Luis Potosí, San Luis Potosí, XIX-139 (1961), pp. 24-27.
- Mendoza 1961b = Vicente T. Mendoza, "¿Hubo décimas y valonas en San Luis?", Letras Potosinas, Universidad Autónoma de San Luis Potosí, San Luis Potosí, XIX-141/142 (1961), pp. 4-6.
- Mendoza 1964 = Vicente T. Mendoza, Lírica narrativa de México. El corrido, UNAM (Instituto de Investigaciones Estéticas), México, 1964. (Estudios de folklore 2).
- Menéndez Pidal 1939a = Ramón Menéndez Pidal, "Poesía popular y poesía tradicional en la literatura española", Los romances de América y otros estudios, Espasa-Calpe, Madrid, 1972, pp. 52-87. (Austral 55). [1ª ed. 1939].
- Menéndez Pidal 1939b = "Los romances tradicionales en América", Los romances de América y otros estudios, Espasa-Calpe, Madrid, 1972, pp. 13-51. (Austral 55). [1ª ed. 1939].
- Menéndez Pidal 1953 = Ramón Menéndez Pidal, Romancero hispánico, Espasa-Calpe, Madrid, 1968. 2 vols. (Obras completas de R. Menéndez Pidal IX y X). [1ª ed. 1953].
- Menéndez Pidal 1973 = Ramón Menéndez Pidal, Estudios sobre el Romancero, Espasa-Calpe, Madrid, 1973. (Obras completas de R. Menéndez Pidal XI).
- Miaja 1983 = Ma Teresa Miaja, "Las series enumerativas en la canción infantil mexicana", Sabiduría popular, ed. de Arturo Chamorro, El Colegio de Michoacán-Comité Organizador Pro Sociedad Interamericana de Folklore y Etnomusicología, Zamora, 1983, pp. 58-70.
- Moncada García 1974 = Francisco Moncada García, Juegos infantiles tradicionales, Framong, México, 1974.
- Montejano y Aguiñaga 1954 = Rafael Montejano y Aguiñaga, "Literatura religiosa en el folklore potosino", Letras Potosinas, Universidad Autónoma de San Luis Potosí, San Luis Potosí, XII-112/113 (1954), pp. 5-7.
- Muñiz 1961 = Angelina Muñiz, "El paralelismo en la lírica popular mexicana", Anuario de Letras, UNAM (Instituto de Investigaciones Filológicas), México, 1 (1961), pp. 149-168.
- Ong 1982 = Walter J. Ong, Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra, trad. de A. Scherp, pref. de la ed. en inglés de T. Hawkes, FCE, México, 1987. [1ª ed. en inglés 1982].

- Ontañón de Lope 1958 = Paciencia Ontañón de Lope, "La despedida en los corridos y en las canciones de México", Filosofía y Letras, UNAM (Facultad de Filosofía y Letras), 66/69 (1958), pp. 245-253.
- Orea 1955 = Basilio Orea, "Romance tradicional de Bernal Francés en México", Anuario de la Sociedad Folklórica de México, Sociedad Folklórica de México, México, 9 (1955), pp. 81-115.
- Pelegrín 1984 = Ana Pelegrín, Cada cual atiende su juego. De tradición oral y literatura, Cincel, Madrid, 1986. (Expresión y escuela 1). [1ª ed. 1984].
- Perea 1989 = Socorro Perea, Décimas y valonas de San Luis Potosí, Archivo Histórico del Estado - Casa de la Cultura de San Luis Potosí, San Luis Potosí, 1989.
- Pérez Martínez 1935 = Héctor Pérez Martínez, Trayectoria del corrido, s. e., México, 1935.
- Prieto Posada 1944 = Margarita Prieto Posada, Del rabel a la guitarra. El corrido mexicano como un derivado del romance español, UNAM, México, 1944.
- Reuter 1983 = Jas Reuter, La música popular de México: origen e historia de la música que canta y toca el pueblo mexicano, Panorama, México, 1983.
- Rivera Rodríguez 1957 = Viegínia Rodríguez de Rivera, "La adivinanza en México", Anuario de la Sociedad Folklórica de México, Sociedad Folklórica de México, México, 11 (1957), pp. 237-246.
- Rodríguez Marín 1883 = Francisco Rodríguez Marín, Cantos populares españoles, Francisco Alvarez, Sevilla, 1883. 5 vols.
- Rodríguez Marín 1931 = Francisco Rodríguez Marín, "Varios juegos infantiles del siglo XVI", Boletín de la Real Academia Española, Madrid, 18 (1931), pp. 489-521 y 19 (1932), pp. 5-33.
- RTM = Mercedes Díaz Roig y Aurelio González, Romancero tradicional de México, UNAM, México, 1986.
- Serrano Martínez 1963 = Celedonio Serrano Martínez, El corrido mexicano no deriva del romance español, Centro Cultural Guerrerense, México, 1963.
- Simmons 1957 = Merle E. Simmons, The Mexican "Corrido" as a Source for Interpretive Study of Modern Mexico (1870-1950). Indiana University Press, Bloomington, 1957. (Indiana University Publications, Humanities Series 38).

- Stanford 1974 = Thomas E. Stanford, El villancico y el corrido mexicano, INAH, México, 1974. (Colección científica, Etnología 10).
- Vázquez Santana 1924 = Higinio Vázquez Santana, Canciones, cantares y corridos mexicanos, t. 1, pról. de L. González Obregón, Imp. M. León Sánchez, México, [1924]. (Biblioteca popular de autores mexicanos 8).
- Vázquez Santana 1925 = Higinio Vázquez Santana, Canciones, cantares y corridos mexicanos, t. 2, próls. de C. B. Ceballos y S. Amador (pseud. Yorick Valencia), s. e., México, 1925.
- Vázquez Santana 1931 = Higinio Vázquez Santana, Historia de la canción mexicana. Canciones, cantares y corridos, t. 3, Talleres Gráficos de la Nación, México, 1931.
- Vivar Rosales 1983 = Ana Consuelo Vivar Rosales, Poesía popular infantil de Guatamala, Editorial Universitaria, Guatemala, 1983.
- Zumthor 1979 = Paul Zumthor, "Par une poétique de la voix", Poétique, Eds. du Seuil, Paris, X-40 (1979), pp. 514-524.
- Zumthor 1972 = Paul Zumthor, "Le discours de la poésie orale", Poétique, 52 (1982), pp. 387-401.