

01013
4



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
SISTEMA UNIVERSIDAD ABIERTA
LETRAS HISPÁNICAS**



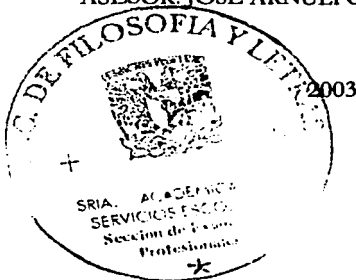
U. N. A. M.
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
Jefatura de la División del
Sistema Universidad Abierta

**EL PROCESO DE NACIONALIZACIÓN
DE LA CANCIÓN LÍRICA POPULAR
MEXICANA**

T E S I S
QUE PARA OBTENER EL GRADO DE:
**LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURA
HISPÁNICAS**
P R E S E N T A
ALEJANDRO SALVADOR ALONSO GÓMEZ



ASESOR: JOSÉ ARNULFO HERRERA CURIEL



1



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 esta 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.

*A todos mis maestros
de la Facultad
con afecto y agradecimiento*

INDICE:

INTRODUCCIÓN	4
1. CONSIDERACIÓN DE GÉNERO	6
2. REFERENCIAS HISTÓRICAS	21
3. TEMÁTICA LITERARIA	49
Una clasificación tentativa	68
Temática relativa al amor erótico o de pareja	69
Temática relativa al propio sentir: estados anímicos y reflexivos	81
Temática acerca de afectos o rechazos hacia otros objetos	87
4. ESTRUCTURAS LITERARIAS Y MUSICALES	90
Estructuras literarias	90
Estructuras musicales	100
5. SOBRE LA RECEPCIÓN	110
6. CONCLUSIONES	123

INTRODUCCIÓN

Esta tesis se divide en seis capítulos: El primero trata de la consideración del objeto de estudio, la canción lírica popular mexicana, como un género separado, aunque de manera un tanto convencional, de otro de mayor comprensión que abarca también otras formas líricas populares cantables, como la canción *folklorica*. Para la diferenciación y precisión se reconocen rasgos formales textuales y literarios, condiciones de uso y aceptación en distintas clases de público, así como cuestiones relativas a vigencia y formas de difusión. El segundo ofrece referencias históricas de la generación y desarrollo de la canción popular en México; considerando como período para dicho proceso el que inicia con el surgimiento del país como nación independiente y culmina en las primeras décadas del siglo XX. En este apartado se refieren las distintas influencias nacionales y extranjeras que incidieron sobre el desarrollo y conformación del modelo o modelos de la canción mexicana. El tercero pretende hacer un somero análisis de la temática o temáticas de la mencionada forma de canción, haciendo referencia, con la presentación de analogías al respecto, a sus posibles fuentes en las líricas cortesana y popular. También se intenta una clasificación de las canciones en función de sus temas, ilustrada con la inclusión de ejemplos. El cuarto es una exposición, que trata de ser lo más breve y objetiva posible, de las estructuras, tanto literaria como musical, principalmente de la forma básica de canción popular mexicana. Para el objeto se ejemplifican y exponen formas típicas textuales y musicales. El quinto capítulo hace algunas referencias a la recepción que a través de diferentes épocas ha tenido la canción popular por parte de su público nacional. Aquí también se alude a las clases de eventos

en que las canciones se han presentado y difundido. El sexto está hecho a manera de conclusiones, con la diferencia para ser tal de que solamente consiste en repasar algunos puntos, anteriormente vistos, que seguramente podrían ser discutibles. Este apartado incide en especial en algunos aspectos que legitiman o no como nacionales a las formas de canción tratadas.

El trabajo está basado en apreciaciones y opiniones de varios autores —citados en el texto y en la bibliografía— que en unos casos son objetivas, como las referencias históricas, y en otros se pueden tomar como personales. Lo único que se podría mirar como hipótesis, pero sin pretender comprobarla rigurosamente, es postular la existencia de un género de canción que se gestó de manera paralela y en correspondencia con el desarrollo histórico de nuestro país a partir de su vida como nación independiente. Asimismo, junto a esta postulación, se trata de definir el género. Por tanto es pertinente puntualizar que este trabajo no pretende ser un estudio con todo el rigor metodológico científico, que a partir de una hipótesis concluya probando lo propuesto inicialmente. El tema abordado no se aviene a tal procedimiento; no hay en él nada que se pueda probar de manera absoluta.

En resumen, es procedente caracterizar este trabajo más bien como una disertación; como una visión panorámica. El tema es demasiado amplio para tratar de abarcarlo en forma exhaustiva; sobre todo en una tesis que debe concretarse a cierta extensión razonablemente breve. Profundizar en cualquiera de los subtemas que se abordan, o aun en ciertos puntos en que éstos se pueden dividir, ofrecería material sobrado para escribir más de un libro de regular extensión.

1. CONSIDERACIÓN DE GÉNERO

Dentro del universo de los géneros populares destinados al canto, la canción lírica popular se puede definir propiamente como poesía, específicamente poesía oral, sin reparar en primera instancia en consideraciones acerca de su calidad artística y características y cualidades estéticas —cuestiones que se abordarán más adelante—. Por lo general, la canción lírica popular tiene, como la poesía tradicional, los elementos formales de verso rimado y estrofa regular, amén de presentar también el principio organizador del ritmo —literario y además musical—, y demás recursos poéticos y temáticos, característicos de la poesía sólo literaria; sin embargo, a menudo tales elementos aparecen de manera estereotipada, como imitación y vulgarización de lo que en algún momento anterior fue original en la poesía culta, a la cual, por tanto, es propio considerar como una de las fuentes importantes de la canción popular.

Algunas peculiaridades de la canción lírica popular son sus temas y asuntos relativos a emociones y sentimientos, con predominio de los relativos al amor erótico, sin descartar en ciertas piezas la presencia de otras temáticas también de carácter emotivo, pero ajenas a la relacionada con el amor. En esta clase de canción los temas se presentan como actitudes subjetivas. Esto es lo que delimita, a grandes rasgos, la que aquí se ha enunciado como canción lírica popular, ubicada como género dentro de los cantables populares.

Para precisar la filiación y singularidad de la canción objeto de este trabajo, del conjunto de los géneros cantables populares se puede hacer una división en dos grandes entidades: una es aquella que sigue una línea na-

rrativa, en la cual predomina la descripción; este modelo de canción tiene sus orígenes en la épica, en los cantares de gesta, cuyos pasajes refundidos proporcionaron temas para la composición de los llamados “romances”, de los cuales procede la tradición hispana del romance, que en nuestro país derivó en el corrido. La otra entidad a considerar, una de cuyas subdivisiones es de la que aquí se habrá de tratar, es la canción lírica, sentimental, intimista, cuyos autores o intérpretes subjetivizan, y que tuvo su punto de partida, según los estudiosos del fenómeno, en los cantos religiosos medievales.

Si se acepta el de la canción lírica como un género, separado y diferenciado de la entidad que integra el de las piezas cantables de índole narrativa, todavía es posible subdividirla en dos que coinciden con las características líricas antes apuntadas: el de la canción lírica que tradicionalmente se define como folklórica —aunque ésta también puede, atendiendo a su temática, extenderse al género de las canciones de línea narrativa—, y el de una forma de canción que convencionalmente es llamada “popular” y que, más adelante precisada en tiempo, en características ya nacionales de conformación y en ejemplos, es el objeto específico de esta tesis. En cuanto a la distinción “folklórica”, asignada solamente a un tipo de canción, de los dos enunciados, cuando a ambos corresponde esta misma atribución, pues etimológicamente folklórica y popular significan lo mismo, debo precisar que para el propósito de este trabajo de aquí en adelante, de manera convencional, se entenderá una diferencia entre “canción folklórica” y “canción popular”; aunque la delimitación es sutil, puede basarse en ciertas peculiaridades reales de cada una de ellas. Para poder establecer las diferencias entre ambos tipos de canción hay que atender a su presencia en determinados grupos de receptores, a su distribución geográfica, a los procedimientos de difusión, a su vigencia temporal, a sus formas y condiciones de uso, a sus características formales textuales y literarias y a sus variantes de musicalización, entre otros factores.

Más adelante, en un capítulo específico, se verá que las estructuras de la canción lírica popular mexicana, tanto literarias como musicales, adoptaron y mantuvieron ciertas formas características que permiten su diferenciación,

no sólo de las canciones que reconocemos como folklóricas —las cuales han seguido cierta tendencia a conservar algunas estructuras sencillas que no cambian o casi no cambian a través de un tiempo prolongado—, sino también de las formas de canción lírica popular propias de otras naciones; no obstante que dichas estructuras características en muchos casos se definieron a partir de influencias externas.

En cuanto a su presencia entre los receptores, la canción llamada folklórica tiene un mayor valor social que la sólo denominada popular; está siempre presente en actos comunitarios, como fiestas populares, ferias, celebraciones públicas o religiosas, etc. Ello no significa que la canción popular, no considerada “folklórica”, carezca de presencia en tales actos, pero es más señalada de las piezas folklóricas. En tales eventos la presencia de la canción popular es prescindible y está sujeta a condiciones temporales y de aceptación por parte del público. Las canciones folklóricas representan un motivo de identificación entre los miembros de la comunidad, a veces con mayor fuerza y aceptación a nivel regional y otras a nivel nacional. En cambio, las canciones populares, de acuerdo con los temas y formas que presentan, en una misma comunidad unos individuos pueden sentirse identificados con ellas, y otros no; su difusión puede ser muy variable, en no pocos casos ésta suele ser promovida por intereses comerciales, distintos a los que motivan la difusión de las canciones “folklóricas” en forma tradicional.

No obstante que una canción popular puede generarse en un ámbito regional es a menudo llevada más allá de él, si tiene éxito hasta el nacional, incluso puede trascender las fronteras, dependiendo para ello no sólo de su calidad reconocida por un público, sino de los medios empleados para su difusión; sin embargo, al cesar los efectos ésta, la vigencia en las preferencias generalmente mengua, y por lo común es sustituida. En tanto la canción folklórica, al ser vista como patrimonio de la comunidad, suele ser conservada y continuamente difundida por el propio pueblo, heredada de una generación a otra. Siempre hay, cancioneros populares o miembros de la comunidad, en los más diversos lugares y momentos, en las reuniones, en

los actos públicos y en los hogares, quienes se encargan de difundir las canciones de un tiempo a otro, de una generación a otra. La canción que se ha enunciado como lírica popular —que también, en ciertos casos, al captar un determinado público, éste mismo participa en su difusión—, depende más de otros factores para transmitirse, muchas veces de manera dirigida por parte de quien la crea o la interpreta, con fines comerciales, así como de aquellos que participan en su producción y distribución: autores, músicos, editoras de música, y ya en tiempos más recientes los medios masivos de difusión y demás empresas comercializadoras de este material. Todas estas fuerzas actúan por tiempo relativamente limitado sobre cada canción en particular, pues se manejan las canciones como artículos de consumo que en breve tiempo se habrán de reemplazar o renovar. Por esto, como rasgo determinante para que una canción sea considerada folklórica, comparativamente con la canción llamada sólo “popular”, se reconoce el de su difusión de manera tradicional, ajena a intereses materiales específicos por parte de sus difusores.

También se acostumbra hacer la distinción con base en el mayor o menor tiempo de vigencia de cada una de las dos formas de canción citadas, y más o menos hay acuerdo general en este criterio, pero corrientemente no se precisan ni cuantifican esos valores temporales que determinan la diferencia; por ejemplo, Yolanda Moreno Rivas, quien, en su obra *Historia de la música popular mexicana*, considera la canción popular sólo como un fenómeno de moda pasajera, y que por tal razón habrá de ser olvidada a la vuelta de unas cuantas generaciones, a veces de una a otra.¹ El mayor o menor tiempo de vigencia como característica distintiva entre los dos tipos de canciones es muy relativo: no siempre una canción de las no consideradas folklóricas es olvidada tan pronto por el público, y algunas de las consignadas netamente como folklóricas no permanecen vigentes por un tiempo tan prolongado como podría suponerse. En esto son dignos de considerarse

¹ Cf. Yolanda Moreno Rivas, *Historia de la música popular mexicana*, México: Alianza Editorial / CONACULTA, 1979, p. 41.

como causa los cambios en la sociedad, ya que el folklore es un medio por el que se manifiestan ciertos valores sociales y culturales de la comunidad, y la velocidad con que ésta se transforma, cambia o modifica dichos valores. En la canción popular también deben ser determinantes tales cambios, y seguramente operan sobre ella con mayor celeridad, pero son más decisivos los que intencionalmente dependen de sus difusores. La canción popular maneja temáticas, aunque no necesariamente en todos los casos, comunes o semejantes a las de las piezas folklóricas, pero también aquéllas de carácter más trivial que se relacionan con lo que está en boga en determinado momento; seguramente de ahí el supuesto menor tiempo de vigencia en ciertos casos. Muchas veces, tanto en las canciones folklóricas como en las populares, se abordan temas que son universales en una cultura, como el del amor y el de la muerte. Como un aspecto más, sobre la aceptación de las canciones, no es posible dejar de lado la mención de un factor que eventualmente puede determinar su mayor o menor tiempo de vigencia: el relacionado con la interpretación; de la calidad de ésta o de la aceptación y éxito de los intérpretes depende a menudo el de las canciones; tanto es así, que con frecuencia el público relaciona la canción más con el intérprete que con el autor.

A pesar de todo, para la canción popular, considerada como modelo genérico, siempre hay un sitio en el tiempo y en la aceptación de un público receptor; en cualquier momento las canciones, en particular, pueden ser relegadas y olvidadas; esto es, pasan de moda relativamente pronto, pero siempre habrá otras que ocupen su lugar genérico con la misma o las mismas funciones. Con esto quiero decir que el género sí pervive, y con mayor fijeza se conservan los temas, pues de alguna manera también están relacionados con la cultura popular, incluso con sus mitos; con modificaciones de forma, y más señalada y frecuentemente de estructura musical, resurgen de tiempo en tiempo. Las canciones populares son variadas y cambian continuamente; la supervivencia depende, como se ha dicho, de los cambios que ocurren en la sociedad, y pueden hacer olvidar o mantener cualquier canción, aun las tradicionales consideradas folklóricas. En comparación con

la folklórica, la canción popular es más lábil y puede ser vulnerable a otras clases de cambios en los receptores, individuales o grupales, no precisamente en la sociedad en su conjunto; cambios más superficiales, como aquéllos que determina la moda, así como los que constituyen adaptaciones a variantes en las costumbres e intereses en la vida cotidiana. En los tiempos actuales, especialmente con el gran desarrollo de los medios de difusión, los cambios están determinados por promotores tanto de intereses comerciales como de una supuesta universalización cultural; no podemos estar seguros de no sufrir cambios radicales; incluso de ser objeto de una profunda transculturación; un problema de trascendencia para diversos rubros de nuestra vida, donde los cambios en la creación y aceptación de determinados géneros populares son tal vez lo menos importante del problema, y sólo un síntoma más del cambio social.

También son determinantes, para la aceptación y vigencia de cada una de las dos formas de canción propuestas, ciertas características del público específico que prefiere cada una de ellas. La canción folklórica, más conservadora y estable en sus temáticas y elementos formales, y por tanto más perdurable y resistente a las variaciones, pues responde a las preferencias de las mayorías, regionales y en muchos casos nacionales, pero con más selectividad a las del público que conforma la población rural. Por cierto, en nuestro país durante el siglo XIX y primera mitad del siglo XX —período de consolidación de diversas características de nuestra nacionalidad— esta población integraba, con mucha diferencia, las mayorías nacionales. El público rural ostenta características análogas a las de la propia canción folklórica: es más conservador y estable de acuerdo con las condiciones del medio en que se desenvuelve, de menor comunicación y contacto con otros grupos humanos, más a resguardo de influencias externas y por tanto más resistente a los cambios. La canción lírica popular, en cambio, es por lo general un fenómeno urbano, se produce en las ciudades y pasa de unas a otras. El habitante de la ciudad, más comunicado con el exterior, cambia con mayor rapidez sus costumbres y preferencias; está más a merced de las influencias que llegan con celeridad; pasan y continuamente son reempla-

zadas por otras. Por eso las formas musicales que se dirigen a este público urbano suelen gozar de menor vigencia, pues en ellas, al igual que en otros aspectos de la vida urbana, operan en menos tiempo los cambios y reemplazos. En nuestro país en el siglo XIX y primeras décadas del siglo XX, tiempo que se ha relacionado como de consolidación de diversas características nacionales, y que, como se detalla más adelante, corresponde al surgimiento de la forma de canción lírica popular ya típica de nuestra nación, el público urbano, al que con preferencia se dirigían las canciones populares, era entonces, no como ocurre ahora, señaladamente minoritario.

Para mayor abundamiento acerca de los aspectos que señalan las delimitaciones entre los dos géneros propuestos para la canción lírica, es preciso mencionar una importante diferencia formal: generalmente la canción folklórica, aunque puede haber excepciones, hace uso de la forma textual llamada copla, procedente de la seguidilla² española —ya en decadencia en España cuando influyó en la generación de la canción mexicana— y de la cuarteta romanceada; de donde se le puede suponer un parentesco formal con el romance, caracterizado por largas tiradas de versos con rima asonante sólo en los pares. En su forma más típica la copla es un tetrástrofo de versos octosílabos romanceados o en redondilla, con rima abrazada, aunque también se dan casos que no corresponden a esas características. A través del tiempo, y particularmente en México, se manifestó una preferencia por una copla de formas estróficas con mayor número de versos, como también por más variedad en la versificación y en la distribución de la rima. Así, en nuestro folklore es posible hallar coplas con versos de diversos metros y disposición de rimas: monorrimos, birrimos alternos o cruzados, en forma de redondilla, y aún de otras combinaciones; en estrofas de seis, ocho y diez versos —hay en nuestro folklore, por ejemplo, canciones típicas con coplas en décimas—. Lo destacable es que la copla, sea de cualquier forma estrófica, rima o metro, es una unidad significativa autó-

² La seguidilla es una forma de canción y danza popular española, con más precisión andaluza. Su música se escribe en compás ternario, con un ritmo parecido al del bolero y movimiento muy animado. Empieza y termina con un estribillo.

noma e independiente cada una respecto a las otras que integran una misma canción. Las coplas son, en su conjunto, como un acervo de pequeñas piezas que estuviesen disponibles para armar diferentes canciones, musicalizadas también en diversidad de ritmos y aires típicos; de hecho esto es lo que ha sucedido corrientemente, por lo cual es posible encontrar las mismas coplas en distintos tipos de canción y en diferentes canciones. En cambio, la canción popular se presenta integrada por dos partes o elementos, tanto formales como significativos, y correspondientes por lo menos a dos estrofas, una para cada parte, pero dependientes en su significación, aunque también se dan casos de canción integrada por una sola estrofa, en la cual, no obstante, se pueden identificar las dos partes significativas mencionadas. Por lo que toca a sus condiciones de rima, metro y forma estrófica, refiriéndonos ya particularmente a la canción lírica popular mexicana, cabe señalar que en sus principios también acusaba una preferencia por el verso octosílabo, monorrítmico o birrítmico, y por las estrofas en forma de cuarteta, no necesariamente dependientes unas de otras en su significación, sino más bien todavía con tendencia a seguir el patrón de la copla; sin embargo, en su evolución paulatinamente se diversificaron las características.

Respecto a esa forma primitiva de la canción lírica popular, no se puede afirmar que fuese ya singularmente mexicana; era más bien una réplica de la española del mismo tiempo, de las mencionadas seguidillas hispanas, y también casi indiferenciada de las que estaban en boga en otras regiones de Hispanoamérica. Es de señalarse que en cierto momento de su generación se destacó el uso del endecasílabo, contra el más común del octosílabo, ya fuese por herencia castellana o por una incipiente influencia italiana.

También, en el aspecto concerniente a la forma musical se han producido diferencias que incidieron sobre el uso dado a las canciones: pareciera que la canción folklórica se hubiese destinado con preferencia al baile y la canción popular al canto; la primera se vistió con la musicalización de ritmos y aires típicos danzables, a menudo regionales; en cambio la canción popular suele presentarse en formas musicales de menor énfasis en el aspecto rítmico, precisamente en alguna de las formas que los músicos llaman

*cantabile*³, sin descartar casos en que se presenta musicalizada también con ritmos bailables, a menudo aquellos que estuviesen en boga en el momento de su producción —habanera, danza, clave, bolero, vals, blues, etc., para mencionar las más destacadas formas en que se ha musicalizado la canción popular, y que también se acomodan al baile—. Para mantenerse en la aceptación del público, la canción popular es susceptible de cambiar de tiempo en tiempo de una forma musical a otra, según la moda del momento, lo cual le asegura un relativo tiempo de vigencia algo más prolongado, o un posible resurgimiento, que si se mantuviera en una misma presentación musical. Por tal razón es común ver, de cuando en cuando, el éxito de músicos y cancioneros de moda que interpretan nuevas versiones y arreglos musicales de piezas producidas en alguna época anterior, ya pasadas de moda. En conclusión: antes que verla como un producto destinado para el baile, finalidad que no precisamente se descarta, la canción popular es más apreciada por sus cualidades para escucharse.

Conviene establecer una vez más que al hablar de canción lírica, ya sea la reconocida como folklórica o la convencionalmente llamada sólo popular, se habla en esencia de lo mismo. Genéricamente, con base en los temas que se plasman en los textos de ambos tipos de canción, pertenecen a una misma entidad; en cuanto a temática, como se verá más adelante en el tercer capítulo, la identificación entre los dos tipos es más señalada; las diferencias se pueden resumir en que la canción reconocida como folklórica mantiene una tendencia conservadora hacia ciertas formas textuales y musicales, y la llamada popular suele variar más pronto tales formas, de acuerdo con diversas influencias. Sin embargo, este criterio es relativo y solamente trata de proponer linderos sutiles y convencionales entre ambos tipos de canción. Como ejemplo de característica distintiva se ha señalado que las canciones reconocidas como “folklóricas” mantienen una forma textual integrada por coplas; pues bien, es preciso aclarar que esto no sucede de

³ Cantabile es un término italiano usado para indicar en una partitura una frase o trozo musical, que se interpreta dando relieve a una melodía principal. No sólo se refiere a la voz humana, sino también a la melodía que interpreta un instrumento solista.

manera absoluta, es sólo una tendencia corriente, y así también hay casos de canción típicamente “folklórica” en los que presenta, al igual que la “popular”, dos o más partes vinculadas por su significado, no precisamente coplas.

A veces los cambios, más frecuentes en las canciones populares, llevan a conformaciones inestables o de una débil aceptación y las canciones caen pronto en el olvido, pero en otros casos se mantienen, y no es difícil que pasen a formar parte del acervo folklórico, si tomamos a éste como una entidad que contiene las piezas que han recibido una especie de “espaldarazo” público y han quedado consagradas por una preferencia general, con un cierto grado de identificación por parte de sus receptores, como propias de su sentir y su cultura. Es posible que la composición de canciones populares, al no seguir patrones y formas consagradas por la tradición, sea una especie de laboratorio del cual también hayan de surgir formas no tan efímeras que con el tiempo se constituyan en tradicionales y legítimamente folklóricas.

En un criterio más, suele darse categoría de folklóricas sólo a canciones que se enuncian como de “dominio popular”, anónimas, un típico producto colectivo. En realidad esto puede suceder o no con cualquier clase de canción; inclusive es frecuente la tendencia a ignorar al autor; por tanto, tal condición no se puede tomar como característica definitoria. Quizá el criterio se basa en la idea de que si una canción es de autor expresa sentimientos muy individuales, que pueden no identificarse con los de la comunidad, pero si así fuera, lo más seguro es que el público no la aceptaría; esto quiere decir que el autor, si aspira a la popularidad de sus canciones, debe componer atendiendo las preferencias de la comunidad; su producción ha de orientarse hacia la comunidad.

Dentro de las consideraciones de género, es pertinente tener en cuenta que los géneros cantables son concebidos expresamente para la representación. A ninguna parte va una canción, como tal, si se la destina a ser leída como texto; la producción de canciones presupone, aunque se acoje muy obvio, una finalidad comunicativa orientada no a la declaración de un

hecho, sino a su representación. Se trata de poesía oral, pero además hay en la canción y en el cantar una forma de comunicación más allá de la palabra; son de importancia todos los recursos extra textuales empleados en su interpretación: la entonación con que se canta cada sílaba, palabra o frase; los ritmos literarios y musicales —por supuesto es de considerarse la parte musical, con su juego de contrastes, como las oposiciones en intensidad, altura, tono, ritmo y tiempos; con la consecuente tensión que estos recursos puedan producir en el receptor—; y como pieza representable también las actitudes que reproduce el cantor al interpretar, entre otros recursos expresivos. Se puede establecer analogía entre los géneros cantables y los de carácter dramático: una canción, guardadas las debidas proporciones, se actúa, como en las obras teatrales, de manera semejante a sus congéneres cantables de mayor envergadura: la zarzuela y el melodrama operístico. El cantante, mientras más se asemeja al actor, hace más emotiva y verosímil la interpretación; con mayor énfasis cuando se trate de canciones líricas, pues éstas piden la expresión de estados anímicos, de sentimientos. Por supuesto debe ser más difícil representar una pieza lírica que otra de género narrativo; el cantante-actor ha de ir de un extremo a otro en expresiones vocales y de gesticulación para representar situaciones emocionales: de la risa al llanto, de la tranquilidad a la exaltación, de la euforia a la melancolía, del elogio al vituperio.

En cuanto a la relación del canto con la poesía, al considerar ésta como un arte oral, no estaría desencaminado presuponer que nació unida al canto, que en un principio éste le era imprescindible; es más, podríamos afirmar que poesía y canto eran lo mismo; y desde otro punto de vista, pero también para dar sentido a su finalidad y función, cabe señalar que eran materia para el espectáculo. Tal se puede colegir de la antigua costumbre de dividir ciertas obras extensas en partes llamadas “cantos”; también, es típico relacionar la declamación —o quizá propiamente canto— que se hiciera en la Antigüedad, con el acompañamiento de instrumentos musicales; por ejemplo de la clásica lira y, como puede constatarse en algunas menciones consignadas en la *Biblia*, del laúd, de la cítara, del salterio, etc. Tal vez por

razón semejante, antes del Renacimiento, en él y en tiempos algo posteriores, se llamó “cancioneros” a las compilaciones que ahora sólo se las ve como poemarios. Es posible que tal denominación como cancioneros obedezca a que originalmente contenían composiciones destinadas a cantarse. En apoyo a las anteriores aseveraciones hay una referencia, de Margit Frenk, acerca de la identificación o fusión de poesía y canto; de arte poético destinado a la representación, al espectáculo; aunque dicha referencia alude a tiempos medievales:

En la Edad Media europea toda la poesía lírica era poesía cantada. Eso que hoy llamamos un “texto” era parte de un conjunto más amplio, multidimensional. Multidimensional, porque no sólo se trataba de un texto y una música, sino además de la presencia física de una o varias personas que cantaban y tocaban instrumentos y de gente que los rodeaba, los oía y los veía, gente que captaba con todos sus sentidos ese —llamémoslo— espectáculo y participaba en él.⁴

Luego, continúa Margit Frenk, proponiendo imaginar dos escenas en la vida real de entonces: una en la sala o en el patio de un castillo, con damas y caballeros “un tanto estáticos y formales” al escuchar el canto del trovador; la otra en la plaza de una aldea en un día de fiesta, donde también participan en el evento los campesinos y campesinas acompañando al juglar y apunta al respecto:

Escenas muy distintas, pero que tienen algo en común: en ambas situaciones se llevaba a cabo un ritual colectivo, en el cual la voz del cantante representaba —en los dos sentidos de la palabra— [a] algo que era y no era su propia voz. El o la ejecutante de canciones de amor representaba a un yo poético que, en la Edad Media, correspondía a un enamorado o a una enamorada genéricos, no individuales, y que expresaba el sentir, pensar, imaginar de toda una colectividad, con una retórica también común a esa colectividad.⁵

⁴ Margit Frenk, “El contrastado amor de la lírica medieval”, en *Las palabras dulces*, compilación de Noe Jitrik, México: UNAM, 1973, p. 175.

⁵ *Idem.*, p. 175.

De lo anterior se colige que poesía y canto eran partes de una misma entidad, destinada a la representación, que comprendía además otros aspectos expresivos; se actuaba y también, puede decirse, se vivía colectivamente, con la participación de emisores y receptores en comunión de estados emocionales.

En tiempos posteriores una buena parte de la poesía se separó del canto y tomó una vida independiente, bastándose a sí misma con su riqueza textual y contextual, con cierta musicalidad en su naturaleza oral, y también en su riqueza de significaciones. Mas la parte que continuó enfocada hacia el canto, y para representarse por medio de él, y de tal parte la de carácter lírico que no se reconoce como culta sino como popular, a menudo despreciada por quienes se sustraen solamente a lo literario, si bien tal vez haya perdido en calidad y riqueza literaria, con el desarrollo de la música a partir de los tiempos un poco anteriores al Renacimiento, puede haber ganado en expresividad y en efecto estético. La música, en particular la occidental, es demasiado joven en comparación con la literatura: aquellos poemas que según Margit Frenk se cantaban en la Edad Media deben haberse entonado —no pudo haber sido en aquel tiempo de otra manera— con formas musicales que ahora nos parecerían simples y monótonas; algo muy parecido al canto gregoriano, pues entonces la música era monódica, no se habían inventado aún la polifonía y la posterior homofonía que aportó riqueza de armonizaciones. Con los recursos musicales que se han venido integrando desde el Renacimiento es posible “vestir” a una canción de diversas maneras, incluso de “gala”.

De acuerdo con ciertos cánones literarios, se ha considerado a las canciones populares sin méritos suficientes para pertenecer a la categoría de arte o poesía. Se ha dicho, entre otras cosas, que sus expresiones textuales son de las ya gastadas, estereotipadas, elementales; que los pensamientos expresados en ellas carecen de profundidad, ingenio y originalidad; que el juego de sus elementos formales es simple y monótono. Parece como si la canción lírica popular fuese el pariente pobre del género. Hoy puede haber

entre los críticos esa actitud de menosprecio, y tal ha ocurrido también en otros tiempos: según Margit Frenk, en épocas anteriores al Renacimiento hay en la tradición castellana, al contrario de lo que ocurría en otras tradiciones, como por ejemplo la galaico-portuguesa, un desprecio hacia los géneros populares, una supresión consciente y deliberada de las obras que hubiesen sido escritas de esa “ínfima poesía que cantaba el pueblo”, según dicho del Marqués de Santillana, a quien Margit Frenk cita, para aludir a una clasificación en tres grados que éste hiciera de la poesía, como: “sublime”, “mediocre” e “ínfima”; por supuesto refiriéndose con este último calificativo a la poesía del pueblo en lengua vulgar. En términos semejantes, señala, se expresaban otros autores de aquellos tiempos, como por ejemplo Baena en el prólogo de su cancionero. Sin embargo, no siempre fueron vistos así los géneros populares; a partir del Renacimiento y en los Siglos de Oro corrieron con mejor suerte, fueron objeto de revaloraciones. Luego hubo momentos en que tanto se les ha apreciado como despreciado. Margit Frenk habla de esta “poesía popular” como algo digno de rescatarse: afirma que las canciones populares son arte, pero arte colectivo, y que no sólo se debe reparar en su condición de patrimonio de la colectividad, sino en que ante todo ésta se impone al individuo, en la creación y en la recreación de cada cantar. La poesía popular, según la citada autora, “deriva de la archiculta poesía de cancionero de los siglos XV y XVI” y asegura que “no siempre es intuitiva, cándida y elemental”.⁶

Seguramente Margit Frenk, en su obra *Entre folklore y literatura*, al tratar de poesía popular digna de rescatarse, se refiere específicamente a la poesía de las coplas que integran las canciones folklóricas; tal vez no sea propio extender este criterio y aplicar los mismos juicios a la canción popular no llamada folklórica, la que no siempre, ni necesariamente, forma parte del patrimonio de la colectividad. Pero podemos reparar en dos cuestiones: si la canción lírica popular constituye un género, éste a pesar de estar integra-

⁶ Cf. Margit Frenk, *Entre folklore y literatura*, México: El Colegio de México: 1971, pp. 10-11.

do por piezas reemplazables en el curso de un tiempo relativamente corto, sin presentar formas características estables, como tal se encuentra en cualquier época, permanece siempre vigente en la atención de esa misma colectividad; puede ser que como género, no como un conjunto de canciones en un momento determinado, también sea un patrimonio común, y constituya con legitimidad un aspecto más de la cultura de un grupo humano. La otra cuestión es que las fuentes de inspiración de los compositores populares están en los mismos valores culturales de la comunidad, en la tradición, en las cosas que conmueven los sentimientos y emociones de la gente que es su público; finalmente es éste, con su aceptación o rechazo, quien determina la producción y la vigencia de las canciones, así como los cambios que de tiempo en tiempo se generan en ellas.

2. REFERENCIAS HISTÓRICAS

Las formas líricas populares cantables se originaron en la Edad Media, posiblemente como cantinelas —a imitación de los temas religiosos, que se cantaban en las iglesias, comenzó a hacerse algo semejante con temas profanos—, interpretadas y difundidas por los juglares. Hay también la presunción de que se hubiesen inspirado en obras líricas producidas por trovadores en ambientes cortesanos; éstas eran pequeñas composiciones que comprendían tanto temas religiosos como profanos. Según Vicente T. Mendoza, en tales tiempos se produjeron en España, además de formas de canto llano, otras de canto popular, canciones de rueda y tzorricos. En el *Cancionero de Palacio* se consignan canciones cazurras en las que se observa con claridad una procedencia popular castellana.⁷

Ya en México, es razonable suponer que a partir de la conquista aquellas formas de los cantos españoles, tanto religiosos como profanos, tuviesen presencia, pero ese no sería el punto de partida para considerar una forma de canción ya propiamente mexicana. Para tal objeto habrá que situarse en el posible momento en que comenzó a perfilarse una diferenciación. Hacia el siglo XVIII, en el caso de las canciones líricas populares, aún se conservaba la tradición española de los siglos XVI y XVII, lo cual se hace evidente al observar los instrumentos musicales populares utilizados tanto en la Nueva España como en la Península Ibérica, semejantes en uno y otro lugar: arpa, vihuela, rabel y guitarra, entre los más característicos. A partir de entonces, desde el centro se efectuó la difusión de las canciones

⁷ Cf. Vicente T. Mendoza, *La canción mexicana*. México: FCE, 1982, pp. 11-12.

por todo el país, pero si acaso comenzaron a presentarse transformaciones, éstas iban a la zaga de las que se producían en España.

Al principio las canciones se difundían por transmisión oral; por cantadores de ferias y palenques o por la gente del pueblo, e serenatas, mañanitas, bodas y otros actos. Con el tiempo aquellas canciones fueron difundidas también por cantantes más profesionales, en diversos espectáculos y escenarios. En relación con esta forma de difusión por intérpretes de oficio, hacia fines del siglo XVIII apareció, procedente de España —y tuvo gran éxito en México—, la llamada *tonadilla escénica*, un género lírico-bailable que se presentaba junto con los espectáculos teatrales. Este género comprendía varias formas de piezas en aires típicos de la Península Ibérica —seguidillas, fandangos, boleras, etc.—, y habría de influir en el interior del país para la producción de nuevas canciones. El punto de partida de aquella difusión era generalmente algún lugar propio para espectáculos y de concurrencia masiva; por ejemplo, “El Coliseo” de la ciudad de México, por entonces —siglo XVIII— el recinto para espectáculos más importante de la ciudad. A tal sitio concurría mucha gente de diversas poblaciones del interior, la cual posteriormente llevaba las piezas a sus lugares de origen, y a imitación de ellas se creaban en la provincia nuevas composiciones, con ciertos rasgos propios de acuerdo con las maneras y estilos peculiares de los compositores de pueblo. De ese tiempo se puede presuponer una derivación de las seguidillas y boleras españolas en las canciones populares mexicanas, ya con algunas formas características locales. Esas nuevas piezas recibieron en su conjunto la denominación genérica de “jarabes”. Como ejemplos de tales canciones surgidas de la tonadilla escénica, Vicente T. Mendoza menciona dos, con base en la referencia y transcripción que de ellas hiciera Antonio García Cubas en su obra *El libro de mis recuerdos*; éstas son: “La morenita” y “Los baños”; la primera, según Mendoza, era muy popular en México todavía a mediados del siglo XIX.⁸

⁸ Vicente T. Mendoza, *Op. Cit.*, p. 26.

A continuación se reproduce una versión de cada una de estas dos piezas, tomadas de la transcripción de Vicente T. Mendoza a partir de la mencionada obra de García Cubas:

LA MORENITA

¿Te acuerdas cuando pusiste *(bis)*
tus manos sobre las mías *(bis)*
y llorando me dijiste *(bis)*
que jamás me olvidarías? *(bis)*

Adiós... Adiós... adiós, morenita, adiós...
Adiós... Adiós... llorando me voy por vos.

¿Te acuerdas cuando estuvimos *(bis)*
sentados en la escalera *(bis)*
y llorando me dijiste *(bis)*
—Ahí veremos por quien queda? *(bis)*

Adiós... Adiós... adiós, morenita, adiós...

LOS BAÑOS

1. La otra tarde encontré a don Ignacio
y me dijo se iba a bañar,
yo le dije que estaba indispuesta ¡ay!
y que no lo podía acompañar.

Estróbilo:

Madre mía, lléverme usté al baño,
madre mía, lléverme usté allá,
los calores a mí me consumen ¡ay!
madre mía, qué mal me siento ya.

2. Padeciendo de un fuerte accidente

y un dolor que siempre me da,
la otra tarde encontré al cirujano
y me dijo me fuera a bañar.

Estríbillo

Madre mía, lléveme usted al baño... etc.

3. Pa' que el sol no nos ponga morenas
sombrecitos debemos llevar.
bajaremos tempranito al baño ¡ay!
y en seguida iremos a almorzar.

Estríbillo:

Madre mía, lléveme usted al baño... etc.⁹

Como puede verse, en estas muestras es inconfundible la filiación española. En la primera de ellas lo sugiere, entre otros rasgos, el uso del octosílabo y de las cuartetos, aunque no son romanceadas pues la rima no recae exclusivamente en los versos pares, sino tiende a la forma cruzada *a b a b*; de cualquier modo se advierte el parecido y la influencia. En la segunda se trata de versos decasílabos, pero la rima sí sigue la tendencia del romance, con el uso de monorrimos sólo en los versos pares. Ambas piezas tienen antecedentes y versiones correlativas en la España del siglo XVIII; como se dijo, son muestras de las piezas típicas que se presentaban en la tonadilla escénica. De acuerdo también con las características hispanas, puede observarse en cada una de las estrofas de estas canciones, como en las coplas de las piezas folklóricas nacionales, una relativa independencia de significado de cada una con respecto a las demás; no obstante la relación temática entre las estrofas, en estos ejemplos ocurre algo semejante a lo que es característico en las canciones integradas por coplas: si se prescinde de cualquiera de ellas, las demás estrofas, y de manera global la canción, no pierden su sentido. En el aspecto musical y rítmico también se deja ver en estas piezas una conformación semejante a la de las bailables españolas: están mu-

⁹ Vicente T. Mendoza, *Op. Cit.*, pp. 108-111.

sicalizadas en compás de 6/8, como puede apreciarse en los fragmentos de sus partituras que a continuación se reproducen, tomados de *La canción mexicana* de Vicente T. Mendoza:

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

LA MORENITA.

¿Te acuerdas cuando pu-sis—te / te acuerdas cuando pu--sis—te
tus ma-nos so-bre las mí—as / tus manos so-bre las mí—as

The image shows two staves of musical notation for the song 'La Morenita'. The first staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. It contains a melody with eighth and sixteenth notes. Below the staff is the Spanish lyrics: '¿Te acuerdas cuando pu-sis—te / te acuerdas cuando pu--sis—te'. The second staff continues the melody with similar rhythmic patterns. Below it is the second line of lyrics: 'tus ma-nos so-bre las mí—as / tus manos so-bre las mí—as'.

LOS BAÑOS.

La otra tarde encontré_a don Ignacio / y me di-jo se iba a ba-ñar,
Yo le di-je que_ estaba_ indispuesta ¡ay! / y que no lo podía_ acompa-ñar.

The image shows two staves of musical notation for the song 'Los Baños'. The first staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. It contains a melody with eighth and sixteenth notes. Below the staff is the Spanish lyrics: 'La otra tarde encontré_a don Ignacio / y me di-jo se iba a ba-ñar,'. The second staff continues the melody with similar rhythmic patterns. Below it is the second line of lyrics: 'Yo le di-je que_ estaba_ indispuesta ¡ay! / y que no lo podía_ acompa-ñar.'

Al apreciar la música de estas canciones se puede reconocer un ritmo semejante al de ciertos bailables mexicanos, de nuestra música tradicional vigente hasta la fecha, como el *son*, el *jarabe* o el *huapango*. En "La morenita" las notas dobles en la partitura revelan que se cantaba a dos voces en intervalo de tercera.

Todavía, durante los primeros años de México independiente, la canción popular mostraba características propias de la tradición hispana, entre otras el predominio del verso octosílabo y de las cuartetas romanceadas; y

en la parte musical también era semejante el ritmo, el cual guardaba analogía con diversos aires hispanos, propios de los bailes zapateados, en ritmos de isócronos de octavo. Sin embargo, muy pronto operaron sobre el desarrollo de la incipiente canción popular mexicana otras influencias: en primer término la italiana, procedente de la ópera. También recibió nuevas influencias de España, pero éstas ya con otras características; en lo textual las provenientes de una nueva tendencia europea que correspondía a un importante movimiento literario, no precisamente surgido en España, pero en ese tiempo ya vigente en la península, donde había adquirido rasgos particulares: el Romanticismo. Un eco, o tal vez un remedo, de esa tendencia se manifestó en la canción lírica popular mexicana: comenzaron a ser características en ella cierta libertad métrica, una sumisión de la forma al fondo, cada vez se hace más presente el autor, se mantiene una temática más enfocada en lo individual, destacándose la incidencia del "yo" lírico — surge en los temas y en la expresión un acentuado subjetivismo—; así como una mayor variedad de ritmos y formas melódicas y armónicas en la composición musical. También aparecen, por lo que respecta a la temática, los rasgos característicos del Romanticismo: énfasis en lo sentimental, conciencia de soledad, alusiones al paisaje, los motivos de lo nocturno, los ideales orientados a lo femenino, etc. Vicente T. Mendoza, al aludir a estas características, asevera que en ello debe reconocerse en especial una influencia de Espronceda y Zorrilla; además, también en cierto modo romántica, de la mencionada influencia musical italiana.

En síntesis, afirma Mendoza que la canción lírica mexicana tiene dos bases en su formación: una es el romanticismo literario español, preferentemente con influencia sobre los textos, y la otra es la ópera italiana, que influye sobre la música. Los compositores mexicanos muy pronto comenzaron a imitar las partes breves destacadas de las óperas, tales como: arias, romanzas y coros; aunque esto no es absoluto, pues también continuaron vigentes algunos rasgos propios de la tradición musical hispana, y por otra parte la influencia italiana también debió incidir sobre aspectos formales de la parte textual, además de la musical. En algunos casos se acentuó el ya

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

anterior predominio de la forma estrófica de cuatro versos, mas no tanto por la herencia española, sino por alguna semejanza con una forma frecuente en las canciones sicilianas. Al respecto, para ejemplificarlo, Vicente T. Mendoza toma como modelo la canción mexicana "Marchita el alma" y le reconoce semejanza formal con una pieza de los *Canti popolari Siciliani*, a la cual considera hermanada con una también siciliana de la ópera *Caballeria rusticana*.¹⁰ Con la influencia italiana en la primera mitad del siglo XIX, paulatinamente fueron abandonándose las seguidillas y boleras españolas.

Otra característica italiana en la forma literaria, aunque tampoco ajena a la tradición española, es una mayor incidencia en el uso del verso endecasílabo, que se reconoce toscano, pero que ya desde varios siglos antes (1526) había tomado carta de naturalización en el castellano. En la parte musical son de influencia italiana: un estilo sobrecargado de recursos vocales: trinos, ligaduras, floreos y especialmente el uso del melisma —más de una nota para una sílaba—; la oposición tonal entre las dos partes de la canción; y la presencia de un ritornelo. Según Rubén M. Campos, a quien cita Mendoza, la canción lírica mexicana sigue un modelo italiano, y lo hace suyo. Precisamente éste es el que se ha enunciado en el primer capítulo de este trabajo para la canción lírica popular; un modelo de canción conformado por dos partes esenciales: un pensamiento capital y otro incidental, reforzado éste último por un ritornelo característico.¹¹

Hacia mediados del siglo XIX, ya se había fijado, y luego establecido en el uso corriente, esa forma propia para la canción lírica popular mexicana. Tal forma característica estaba constituida en su modelo más simple por dos estrofas, a veces redondillas, integradas por endecasílabos, correspondientes cada cual a cada una de las dos partes esenciales antes mencionadas, a menudo con repetición de las palabras de los dos primeros versos y con un ritornelo literario y musical. Esta estructura básica de la canción lírica popular mexicana se mantuvo a través del tiempo, aun cuando las cancio-

¹⁰ Cf. Vicente T. Mendoza, *Ibid.*, p. 38.

¹¹ Cf. Vicente T. Mendoza, *Ibid.*, pp. 27-38.

nes aumentarán en complejidad. Las estrofas, como ocurrió con las coplas de las canciones folklóricas por aquella preferencia antes mencionada, muy característica de México, en buen número de casos comenzaron a presentarse ya no en cuartetos, sino en formas estróficas con más de cuatro versos; la métrica también se tornó variada, así como las combinaciones de la rima. En muchos casos aumentó el número de estrofas, integrándose canciones con dos o más estrofas para cada parte, algunas con una estrofa adicional repetitiva llamada estrambote o estribillo y a veces con coda o coleta al final. Sin embargo, en todas esas configuraciones se conservó la señalada estructura de dos partes, así como el ritornelo. Éstos son los aspectos formales que permiten distinguir a la canción mexicana de las de otros países, y su conformación más definida perduró por lo menos hasta el año de 1900. Según Rubén M. Campos, al mediar el siglo XIX un cancionero popular de Silao, Antonio Zúñiga, logró plasmar esta forma típica de canción mexicana, correspondiente a las características formales antes definidas, la cual prevaleció por lo menos hasta finalizar el siglo XIX.¹²

Como ejemplo, en el que se puede apreciar la mencionada forma característica de la canción lírica popular mexicana, precisamente se reproduce la letra de la canción "Marchita el alma", del citado Antonio Zúñiga, reconocido por Rubén M. Campos como quien dio a la canción mexicana su forma definitiva:

MARCHITA EL ALMA¹³

Marchita el alma, triste el pensamiento,
mustia la faz, herido el corazón;
atravesando la existencia mísera
sin esperanza,

¹² Cf. Rubén M. Campos, *El folklore y la música mexicana*. México: SEP, 1928, pp. 80-83.

¹³ Tomada de un arreglo de Manuel M. Ponce, publicado en *El folklore literario de México* de Rubén M. Campos, México: SEP, 1929.

sin esperanza de alcanzar tu amor.

Yo quise hablarle y decirle mucho, mucho,
pero al intentarlo mi labio enmudeció;
nada le dije, porque nada pude,
pues era de otro,
pues era de otro ya su corazón.

En la pieza anterior se puede apreciar la citada estructura básica caracterizada por dos partes, en este caso configuradas por una estrofa para cada parte; es posible constatar la relación de significado entre ambas. Los dos últimos versos de cada estrofa conforman el ritornelo; en las dos estrofas se entonan melódicamente con la misma frase musical, si nos atenemos a la versión del arreglo de Manuel M. Ponce que conocemos de esta canción. Respecto al señalamiento de Vicente T. Mendoza, citado en otra parte de este trabajo, en el sentido de que esta canción corresponde a un modelo siciliano de dos estrofas de cuatro versos, parece inexacto decir que son cuatro pues en la letra transcrita aparecen cinco versos para cada estrofa. En realidad son cuatro; los que se presentan, de pie quebrado, como cuarto verso en cada estrofa: *sin esperanza*, y *pues era de otro*, vienen a ser sólo una inserción para ajustar la letra a la composición musical, puesto que se repiten como parte inicial del último verso. Tal repetición seguramente tiene también un propósito enfático para resaltar una idea principal.

En el transcurso de la segunda mitad del siglo XIX, sin alterar esa forma característica de dos partes, la canción lírica popular mexicana habría de desarrollarse y variar algunos de sus rasgos con el aporte de otras influencias; las cuales produjeron variaciones ya más en el aspecto rítmico y musical que en el textual. Al respecto es importante una influencia de Cuba que venía ejerciéndose sobre la canción mexicana desde antes que ésta se conformara definitivamente: se trata de la forma musical llamada *danza criolla* o *habanera* que se prestaba tanto para el canto como para el baile. La habanera ingresó al país por ciertos puntos de las costas orientales —en Veracruz, Yucatán y Campeche—, que además de ser de primer contacto con él pre-

sentan similitud con el ambiente de las antillas, área prácticamente vecina donde se gestó, a partir de la *danza* europea, el citado ritmo de habanera. En la aceptación e incorporación de la forma musical de habanera a la canción mexicana también contribuyó, y podemos tomarlo como una nueva influencia hispánica, la difusión y aceptación que tuviera la zarzuela española, especialmente las obras de este género inspiradas en el ambiente antillano. Como ejemplos típicos al respecto, el citado Mendoza menciona las piezas “La blanca virgen” y “Luchas de amor”. De gran éxito y notable influencia en México fue la habanera “La paloma” del español Sebastián Iradier, la cual llegó a tener tal popularidad que más de cuarenta años después de su aparición fue utilizada, en los tiempos del Segundo Imperio, para hacer con ella una parodia política. Otra habanera notable, que ha quedado hasta la fecha como una pieza clásica para cantarse en las despedidas, es “La golondrina”, o “Las golondrinas”, como frecuentemente se la conoce, en una versión del siglo XIX del veracruzano Narciso Serradell. Esta pieza ya existía, supuestamente desde los tiempos de la expulsión de los moros de España; era el nostálgico canto de un moro desterrado: el último abencerraje, Aben Ahmet, cuando salió de Granada. Esta canción fue traducida al francés por el poeta Francisco Martínez de la Rosa y en tal versión se inspiró Serradell para el arreglo de la suya, ya con la letra que alude también a la nostalgia, pero con motivo de cualquier despedida.¹⁴

De las modalidades de habanera en México, tenemos una más adecuada para el baile zapateado en ritmo de 6/8, y otra de ritmo balanceado, más lento, de 2/4, que en cierta forma se relaciona con el tango. En esta última modalidad se armonizaron muchas canciones mexicanas, compuestas más para escucharse que para bailarse. Todavía en las primeras décadas del siglo XX era frecuente la composición en ritmo de habanera; como muestras de esa época, entre otras tenemos “Perjura”, de Miguel Lerdo de Tejada; “Borrachita” y “Nunca, nunca, nunca”, de Ignacio Fernández Esperón (Tata

¹⁴ Sobre el particular informa Rubén M. Campos en *El folklore y la música mexicana*, pp. 65-66; aunque ahí no menciona a Serradell respecto a la autoría de la versión mexicana.

Nacho); “Dónde estás corazón”, de Luis Martínez Serrano; y “Las golondrinas” y “Peregrina”, de Ricardo Palmerín. Para Rodrigo Bazán Bonfil, en su obra sobre boleros *Y si vivo cien años*, la canción que él llama romántica se inició en una primera genealogía con la danza o habanera “La paloma” de Iradier, hacia 1820, y terminó, ya en el siglo XX —hacia 1920—, con “Perjura” de Miguel Lerdo de Tejada, la cual, según Bazán Bonfil, abrió en México el camino al *bolero* —ya desde mucho antes, a partir de 1883, en boga en Cuba—. Según este autor, el viaje del bolero se hubiera detenido en las costas orientales y en la Península de Yucatán si el resto del país no hubiese contado previamente con antecedentes de canción romántica. Así, pues, la siguiente influencia de importancia sobre la canción lírica popular mexicana, por lo que corresponde a su vestidura musical, es la del bolero, ya en el siglo XX.¹⁵

Las que se reproducen a continuación son dos versiones de la última habanera que, según Bazán Bonfil, cerró el ciclo de esa forma de canción en México para dar paso a la época del bolero:

PERJURA¹⁶

No se me olvida cuando en tus brazos
al darme un beso mi alma te di,
cuando a tu lado, de amor gozando,
¡ay! delirante, morir creí.

Cuando mis labios en tu albo cuello
con fiebre loca, yo los posé,
en los arranques de amor excelso,
no sé hasta dónde mi alma se fue.

¿Por qué no fueron aquellas horas, como soñé?

¹⁵ Cf. Rodrigo Bazán Bonfil, *Y si vivo cien años*. México: FCE, 2001, pp. 18-19.

¹⁶ Versión tomada de *Canciones, canciones y corridos mexicanos*, de Higinio Vázquez Santa Ana, México, Imprenta M. León Sánchez, pp. 90-91.

¿Por qué ¡ay! huyeron y no han podido nunca volver?
¿Por qué no he muerto cuando eras mía, y yo tu dios?
¿Por qué estoy vivo, si éramos uno, y hoy somos dos?

Hoy que te miro pasar radiante,
con otro amante como yo fui;
siento que mi alma, en un infierno
de amor y celos, está por ti.

¡Quiero olvidarte! Que tu recuerdo
vuelva al abismo de lo que fue,
quiero tu imagen verla borrada
con tanto llanto que derramé.

Pero no puedo dejar de amarte, mi dulce bien,
es imposible que yo te olvide si eres mi ser.
Ya ni la muerte podrá arrancarte del corazón,
que somos UNO aunque tu digas que somos DOS.

PERJURA¹⁷

Con tenue velo tu faz hermosa,
camino al templo te conocí,
y al verte niña, tan pudorosa
por vez primera amor sentí.

Tiernas palabras dije a tu oído,
dulces caricias te prodigué,
y al ver tu pecho de amor henchido
ser tuyo siempre fiel te juré.

¡Ay cuántas veces la luz del día nos sorprendió
y cuántas otras tus juramentos el cielo oyó!
Esos momentos, amada mía, no olvidaré,

¹⁷ Versión de Fernando Luna y Drusina / Miguel Lerdo de Tejada, en *Cancionero popular mexicano*, Tomo 1, México: CONACULTA, 1991, p. 73.

cuando en tus labios en beso amante mi alma dejé.

Con blanco velo tu faz traidora,
camino al templo te vuelvo a ver.
¿Dónde están, dime, bella señora,
los juramentos que hiciste ayer?

Tiernas palabras junto a tu oído,
dulces caricias también tendrás,
mas nunca un pecho de amor henchido
tu nuevo amante darte podrá.

¿Por qué no fueron aquellas horas como soñé?
¿Por qué, ¡ay!, huyeron y ya no pueden jamás volver?
¿Por qué no he muerto cuando eras mía y yo tu dios?
¿Cómo es que vivo si éramos uno y hoy somos dos?

A composiciones como éstas, no obstante ser más rebuscadas y sofisticadas, también se les puede apreciar la característica estructura de dos partes; en este caso cada una formada por tres estrofas, dos de endecasílabos y la tercera, que porta el ritornelo, de pentadecasílabos que se pueden distribuir en ternustiquios de cinco sílabas.

Por otra parte, lo afirmado por Bazán Bonfil en el sentido de que esta habanera fue la última canción romántica en dicha forma musical, para abrir paso al bolero, puede ser inexacto, puesto que en tiempos posteriores al de esta pieza se produjeron canciones de tipo semejante en ritmo de habanera, por compositores como Ignacio Fernández Esperón "Tata Nacho", Luis Martínez Serrano, Ricardo Palmerín y Jorge del Moral, entre otros.

Así como antes se ha presentado la que, según Rodrigo Bazán Bonfil, viene a ser la última habanera, de un largo ciclo de canciones románticas que termina con ella para abrir paso al bolero, a continuación se presenta el que, a decir de este mismo autor, es el primer bolero en México, con el cual se inicia un nuevo ciclo de canción romántica, que habría de ser de vasta producción:

MORENITA MÍA¹⁸

Conocí una linda morenita
y la quise mucho;
por las tardes iba enamorado
y cariñoso a verla,
y al contemplar sus ojos
mi pasión crecía.
¡Ay! morena, morenita mía,
no te olvidaré.

Hay un amor muy grande que existe
entre los dos,
ilusiones blancas y rosas
como la flor.

Un cariño y un corazón
que siente y que ama,
si no me olvidas siempre felices
seremos los dos.

Yo le dije que de ella tan sólo
estaba enamorado,
y mi amor fue tan grande
y tan grande que nunca se acaba.
Cuando a solas pienso en ella
mucho más la quiero.
¡Ay! morena, morenita mía,
no te olvidaré.

Hay un amor muy grande que existe
entre los dos,...etc.

¹⁸ De Armando Villarreal Lozano, de Sabinas Hidalgo, N. L. Presentada hacia 1921.

Pareciera que Bazán Bonfil incurre en contradicción, al decir que el bolero arraigó en las costas de Veracruz, Campeche y Yucatán antes que en otra parte del territorio nacional, y luego señala como primer bolero en México “Morenita Mía”, originario del norte del país —de Sabinas Hidalgo, N. L.—. Sin embargo, no hay tal contradicción si se tiene en cuenta que seguramente Bazán Bonfil quiere precisar que tal pieza fue el primer bolero compuesto ya en el interior del país. Como antecedente de la presencia del bolero en el área costera oriental, señala una fecha del año de 1907 para la primera grabación en México del bolero cubano “Tristezas” —el primer bolero que se produjo en Cuba, primero en el mundo, estrenado en La Habana en 1883—, por el dueto de Ábrego y Picazo. Luego menciona el viaje del bolero hacia el centro del país y otras áreas nacionales, cuando los yucatecos Cirilo Baqueiro “Chan Cil” y Fermín Pastrana “Huay Cuuc” “habían sentado las bases de la canción yucateca, ya musicalizando poemas de Manuel M. Flores y Gustavo Adolfo Bécquer, ya generando sus propias letras, ‘modernistas’ o no.”¹⁹ A propósito de las influencias musicales entre países, el propio Bazán Bonfil refiere que desde 1825 el *Pasacalle* en Cuba se tocaba en las cuerdas agudas de la guitarra por influencia del son yucateco, que tuviera gran difusión en la isla a partir de ese año. A menudo hablamos de las influencias musicales del exterior hacia nuestro país, pero también habría que considerar el movimiento en sentido inverso. Al menos, en ese ámbito caribeño, no podemos estar seguros del sentido del movimiento de las influencias; es posible que todos los contornos del Caribe, en distintas épocas, se influyeran mutuamente.

Entre tanto, durante la segunda mitad del siglo XIX, y aún muy en boga la habanera, hicieron su aparición en México otras formas musicales, relativamente nuevas en nuestro país, que influyeron sobre la canción mexicana. Se trata de aires y ritmos provenientes de distintos países, generalmente relacionados con la música bailable que en su momento estaba de moda. De Europa Central: *vals*, *polka*, *mazurca*, *schottisch* y *galopa*, entre otras,

¹⁹ Rodrigo Bazán Bonfil, *Op. Cit.*, pp. 17-18.

—muchas canciones mexicanas, desde rancheras hasta algunas más sofisticadas, se han presentado en ritmo de 3/4, esto es, en forma de vals tradicional; así mismo, en el norte del país aún hoy en día es notable, en las canciones vernáculas regionales, la musicalización en forma de polca, redova y algún otro ritmo de origen centro-europeo—, así como de Sudamérica *tangos*; y de Norteamérica *blues* y *sax-trot* —incluso algunas canciones rancheras mexicanas se presentan en estos ritmos—, y posteriormente, ya casi mediado el siglo XX, algo que se puede considerar como una estilización del bolero, de acuerdo con el gusto norteamericano, el *beguine*.

Antes se ha mencionado la influencia ejercida sobre la canción popular de México en la primera mitad del siglo XIX por la zarzuela española, además de la muy importante de la ópera italiana. Sin embargo, brevemente se refirió sólo relacionada con la imitación de las piezas en ritmo de danza habanera, frecuentes en la zarzuela. Cabe señalar que la afición mexicana a la zarzuela y su influencia sobre la composición fueron crecientes, para llegar a su punto más alto en el último tercio del siglo. Como la ópera, la zarzuela fue durante un buen número de años acogida con gran entusiasmo por el público mexicano, después de la caída del segundo Imperio, desde los primeros años de la República restaurada y muy especialmente durante la Época Porfiriana. Rubén M. Campos presenta en *El folklore musical de las ciudades* una relación de efemérides que, a partir de la obra de Olavarría y Ferrari sobre los espectáculos teatrales, seleccionó las referidas a eventos de índole musical: funciones de ópera, de opereta, de zarzuela, conciertos filarmónicos, recitales, presentaciones de coros y por supuesto de cantantes y canciones²⁰; incluso alguna de ellas reseña un concierto sacro, o misa solemne, en la Catedral Metropolitana —la Noche Buena de 1840—. Según se aprecia en tales efemérides, es posible corroborar que en las últimas décadas del siglo XIX eran muy frecuentes y abundantes las representaciones de zarzuelas, lo que demuestra el auge de este género en esa época. Vayan

²⁰ Cf. Rubén M. Campos, *El folklore musical de las ciudades*, México: Publicaciones de la Secretaría de Educación Pública, 1930, pp. 41-92.

las siguientes como muestra al respecto:

En la Pascua de 1869 alternaban en México dos magníficas compañías de zarzuela, la de don José Albu y la del maestro don Joaquín Gaztambide. Representáronse zarzuelas tan hermosas como *Los Diamantes de la Corona*, *Catalina de Rusia*, *Barba Azul*, *Los Mosqueteros en el Convento*, *El Valle de Andorra*, *Marina*, *Campanone*, *El Juramento*, *Los Madgiare*s, *El Postillón de la Rioja*, *Jugar con Fuego*, *El joven Telémaco*, *La Hija del Regimiento*, *Galatea*, *Las Hijas de Eva* y muchas otras, todas muy bien representadas por excelentes artistas. A partir de esta temporada que gustó mucho, se estacionaron las representaciones de zarzuelas españolas.²¹

El 25 de abril de 1886 debutó en el Teatro Nacional la Empresa Arcaraz y Palou, de zarzuela y operetas cantadas en español, con un personal en el que aparecían como artistas principales Ana Ferrer, Carmen Ruiz, Pilar Quezada, Concepción Arvide, Dolores Vargas, Adelaida Montañés y otras, y los actores Pedro Arcaraz, José Palou, Emilio Carriles, Aurelio Morales y otros, bajo la dirección del maestro Luis Arcaraz. El debut fue con *Niniche* y siguieron muchas zarzuelas y operetas conocidas, y como estrenos *Mis dos mujeres*, *La Cisterna encantada*, *Oliveta*, *El día y la noche*, *Los infiernos de Madrid*, *El estreno de una artista* y *Una fiesta en Santa Anita*, letra de Juan de Dios Peza y música popular mexicana adaptada por Luis Arcaraz, que se cantó en el beneficio de Adelaida Montañés...²²

En este mes [agosto de 1897] trabajaron tres compañías de zarzuela en los teatros Principal, Arbeu y Orrín con artistas españoles y mexicanos, diariamente.²³

De las citas anteriores se puede colegir que la zarzuela contaba con un interés especial, pues podían presentarse dos o más compañías simultáneamente, montaban largas temporadas, casi eran permanentes, y las funciones eran diarias. También se ve, por la segunda cita, que ya participaban

²¹ Rubén M. Campos, *El folklore musical de las ciudades*, pp. 41-42.

²² *Op. Cit.*, pp. 52-53.

²³ *Ibid.*, p. 80.

no sólo actores, sino también autores y productores nacionales en la creación de esta clase de obra y espectáculo.

El propio Campos alude, para justificar la selección preferente de esta clase de efemérides para transcribirlas en su obra, a la gran aceptación que el género zarzuela tenía en el país. Atribuye como causa de esta preferencia, además de la popularidad con que contaba entonces, no sólo en México sino internacionalmente, el estar más cerca del pueblo mexicano al tratarse de obras en español. Dice Campos:

Al extraer las notas de los archivos teatrales hemos insistido en algunas referencias a los espectáculos de zarzuela porque conceptuamos que en su tiempo de prianza artística la zarzuela española era de tanto valer como la ópera cómica francesa, pues había zarzuelas cuya factura teatral y musical era tan bien planeada y resuelta como cualquiera de las operetas en boga en aquel entonces. Algunos músicos españoles de la segunda mitad del siglo XIX: Gaztambide, Arrieta, Chapí, Valverde, Bretón, nada tenían que envidiar a Offenbach, Lecoq, Audrán, entonces en boga, y además, estando escritas en idioma español estaban más cerca del pueblo mexicano, e influenciaron más que las óperas italianas y las operetas francesas el gusto musical, que si se ha afinado en un grupo considerable de nuestro público para entender y apreciar la música universal, está muy lejos de ser ese grupo la mayoría de los habitantes de las ciudades, a quienes las zarzuelas españolas del género grande e infinidad de zarzuelitas del género chico español, educaron melódicamente en una música más comprensiva y más de acuerdo con su carácter que el género melódico italiano o francés.²⁴

Según Yolanda Moreno Rivas la canción mexicana de tipo sentimental discurrió, durante la segunda mitad del siglo XIX, por una vertiente distinta a las anteriores a ese tiempo. Específicamente señala como punto de partida temporal para ese cambio, caracterizado por una modalidad temática emotiva, de queja amorosa y añoranza, el de la caída del Segundo Imperio, y que la tendencia se prolongó por los años restantes del siglo XIX, espe-

²⁴ Rubén M. Campos, *Op. Cit.*, p. 93.

cialmente durante los primeros de la dictadura porfiriana. Por ese tiempo a estas canciones se les llamaba “canciones de autor”, para diferenciarlas de las folklóricas, generalmente de autor anónimo, que se presentaban como de “dominio público”. Trátese de cualquier tipo de canción, en ciertas épocas el compositor, aun si era conocido, pasaba a segundo plano; se destacaba más la canción que la referencia al autor; en muchos casos se ignoraba quién era éste. No obstante que en otra parte de este trabajo se ha señalado que uno de los rasgos característicos del romanticismo es que cada vez se hiciese más presente el autor, muchos de los autores de esta clase de canciones en el siglo XIX han sido olvidados. En esa época las canciones generalmente eran compradas a sus compositores por las editoras de música, después de lo cual era frecuente la omisión del correspondiente crédito al autor.

Continúa Moreno Rivas para señalar que todos aquellos compositores cultivaban un género más definible por su contenido que por su forma; por lo común los temas preferidos eran: abandonos, enamoramientos, encuentros y desencuentros y descripciones de la amada. Como ejemplos cita la romanza de tipo italiano “Guarda esa flor” de Melesio Morales, un ferviente seguidor y promotor del estilo italiano; la romanza “La huérfana” de Ángela Peralta; y “Te amo”, publicada por Lerdo de Tejada en 1892. Esta forma de composiciones se difundió por el interior del país, especialmente hacia la zona central, donde a su vez, a partir de ella como modelo, se cultivó una forma típica de ambiente campirano. En este caso, característico de la provincia, se reconoce la preferencia más tradicional por los ritmos ternarios, con algunas asimetrías típicas; una pervivencia de los tiempos del dominio español. Sin duda, aunque se ha mencionado al vals, incorporado al desarrollo de la canción mexicana durante la segunda mitad del siglo XIX, como de procedencia centro-europea, este ritmo, como ternario, también puede contemplarse relacionado con la influencia hispana anterior, tal vez de los últimos años de la Colonia y de los primeros del país independiente. De esta modalidad provinciana, con su característico ritmo ternario, Moreno cita la canción “Marchita el alma”, lo cual podría sugerir que

originalmente esta pieza haya sido compuesta o arreglada en compás ternario, y no como la versión musical en habanera —en 2/4— que conocemos de Manuel M. Ponce. Además de la mencionada forma rítmica ternaria, diversas canciones de estilo campirano o ranchero también se han presentado en forma de habanera.²⁵

Con la restauración de la República surgió una nueva clase dominante que en sus primeros años se identificaba con el grupo liberal que luchó contra el imperio y sus aliados conservadores. Sus integrantes provenían de casi todas las regiones del país, con predominio de los provincianos. Luego, en la llamada “paz porfiriana”, hubo un proceso de asimilación de la gente que antes había sido de ideología conservadora e incluso de no conservadores, pero antagonistas al régimen, como los *lerdistas* cuyo gobierno había sido el último derrocado. Sin embargo, en esta nueva aristocracia sus integrantes coincidían por lo menos en dos aspectos: el sentimiento nacionalista estimulado por el triunfo de la República y un afán por el progreso; proclamando la *Modernidad* se promovía en el país la filosofía positivista.

Yolanda Moreno Rivas, en su citada obra *Historia de la música popular mexicana*, ofrece las siguientes alusiones al respecto:²⁶

El concepto de modernidad era muy peculiar. Aquella aristocracia de origen provinciano, dueña de haciendas en el interior, aceptaba con entusiasmo todo lo que simbolizara el adelanto técnico; el alumbrado eléctrico en 1881, el uso del automóvil en 1892, la adquisición del fonógrafo en 1897, o el disfrute del tranvía eléctrico en 1900; pero conservaba con esmero las virtudes y el estilo provinciano de vida que preservaba el “alma de México”. [...]

Por eso, nada tiene de extraño el que juntamente con un movimiento expansivo provocado por la modernización técnica, se iniciara un movimiento cultural “hacia adentro” que poco tuvo que ver con el movimiento revolucionario iniciado en 1910. La búsqueda y conservación del “alma nacional” se imponía como defensa ante los inquietantes modelos extranjeros que irrumpían insidiosamente, deformando “lo nuestro”. En

²⁵ Cf. Yolanda Moreno Rivas, *Op. Cit.*, pp. 13-14.

²⁶ *Op. Cit.*, p. 17.

1905, el compositor español Luis G. Jordá (que tan bien captaba las “esencias nacionales”) publicó un *Cake-Walk*, *Lindas gringas*, que simbolizaba y prefiguraba la inquietante aparición de la influencia norteamericana.

En esas virtudes y estilo provinciano, en esa “alma nacional” que se debía conservar, por supuesto se incluían las canciones populares nacionales y sus formas típicas ya entonces cultivadas por quienes se dedicaban a la composición y consagradas por el pueblo mexicano. Luego, con referencia a los compositores de canciones mexicanas de principios del siglo XX, apunta Moreno Rivas:

La tendencia “intimista”, “regionalista” y “autóctona” se había iniciado en 1884 con la *típica* de Carlos Curti pero sólo se consolidó con la aparición de todo un grupo de compositores de principio de siglo, que formaron la primera generación homogénea de autores de canciones. Los autores de esta generación, se distinguieron por dos características específicas:

1. Todos, sin excepción, formaban parte de la naciente clase media y habían tenido una formación musical fuera de lo común (en algunos casos, iniciando sus carreras dentro de la música clásica).

2. Todos cultivaban un tipo de canción que era en realidad una reelaboración de ciertas formas populares preferidas por el compositor Manuel M. Ponce.²⁷

Es precisamente en esa época que va de los últimos años del siglo XIX a las primeras décadas del siglo XX cuando ya se creía poseer modelos nacionales, no sólo en cuanto a la canción popular, sino en casi todas las expresiones artísticas. Las canciones reconocidas entonces como típicamente mexicanas, con un aire en cierta medida provinciano y campirano —ha sido común considerar a la provincia como el medio donde se conservan con más pureza y autenticidad las tradiciones nacionales—, serían por mucho tiempo, tal vez por algunos hasta la fecha, defendidas como representativas de lo netamente nacional. En esta “fijación” de modelos representativos de la

²⁷ Moreno Rivas, *Ibid.*, p. 17.

canción mexicana hay que reconocer la intervención de escritores de aquella época, como Rubén M. Campos; pero sobre todo la del destacado músico Manuel M. Ponce, quien influyó sobre más de una generación de compositores para que siguiesen los modelos en cuestión.

Para mayor abundamiento en lo relacionado con el desarrollo histórico de la canción lírica popular mexicana bajo diversas influencias, hay que reincidir, de manera particular para lo que atañe al siglo XX, en lo concerniente al bolero. Podría considerarse a éste como la forma musical de canción popular que ha tenido mayor aceptación, a juzgar por el tiempo más o menos prolongado de su vigencia y sobre todo por el gran número de composiciones producidas en esta modalidad. Posiblemente esa especial aceptación, sin despreciar la creciente fuerza que ganaban los medios para su difusión, se deba a la mayor fluidez y flexibilidad que ofrece para el canto. En este ritmo la interpretación oral de la letra se es más o menos fácil y permite una variedad de matices al canto; semejante a una especie de verismo en la representación de los estados de ánimo que sugiere el respectivo tema. Otras formas, como la polca, el vals, o la danza, exigen más impostura, contrastes más marcados en intensidad y altura y mayor despliegue de voz. También puede ser porque el bolero produce en quien lo escucha una impresión de sensualidad; tal vez por eso el bolero es una forma de canción que se internacionalizó notablemente. En otro aspecto, no es posible pasar por alto que la época de mayor vigencia del bolero en el gusto del público mexicano, y en el de otras naciones, se inició en la tercera década del siglo XX. Ya en ese tiempo los medios para la difusión de las canciones se habían multiplicado considerablemente —en especial con la radio y las grabaciones en cantidades importantes de copias—. Podemos afirmar que al bolero le llegó su momento en condiciones más ventajosas, en cuanto a difusión, que a las formas anteriores de canción popular.

Desde otro punto de vista, hay que tener en cuenta que para el bolero, aunque sus raíces cubanas remiten al ámbito rural del país antillano, su destino final fueron las ciudades. Su ascendente popularidad a partir del primer tercio del siglo XX, entre la entonces incipiente clase media, se extendió a

las mayorías de una población que en el curso del siglo, por un proceso de transformación de todos los países latinoamericanos que aumentaban su población urbana y despoblaban el campo, se incementó insospechadamente. De tal suerte, es de consignar que la aceptación y la popularidad del bolero fueron correlativas al gran crecimiento de la población urbana.

Bien puede considerarse al bolero como una de las presentaciones musicales más destacadas que, en cuanto a preferencia y número de producciones, ha tenido la canción popular en su historia. Llegó a ser tal su internacionalización que en la época de su mayor auge el público no se preocupaba por identificar la nacionalidad de los boleros, considerándolos como una modalidad de canción nacional, ya fuesen portorriqueños, cubanos, o de cualquier otro país hispanoamericano, incluso españoles; todos eran apreciados, en especial los venidos de las Antillas, y el público mexicano, así como el de otras naciones hispánicas, los sentía como propios. También fue común que compositores antillanos hicieran buena parte de su producción bolerística en nuestro país. Es de destacarse que un considerable número de boleros famosos internacionalmente, así como notables intérpretes de ellos, procedían de México. El público masivo tiende a ser conservador, por eso en tiempos más recientes, cuando el bolero comenzó a pasar de moda, en México hizo de su preferencia una modalidad más simple, más elemental, llamada *bolero ranchero*; que evidentemente no tiene nada de lo que significa tal adjetivo, pues si se observa dónde ha surgido y tenido éxito esta forma de canción sin duda se reconocerá al medio urbano. Quizá sólo sea porque originalmente, y a menudo, este tal "bolero ranchero" ha sido interpretado y armonizado con la instrumentación del típico mariachi. Ahora vemos que éste, en cualquier festejo o espectáculo, hace su presentación interpretando de entrada algún son o canción de las llamadas bravías de nuestra tradición vernácula, para continuar luego, y supuestamente complacer diferentes gustos, con un buen repertorio de esas canciones re-creadas como boleros rancheros.

Para terminar las alusiones a los aires provenientes de otros países, que infuyeron sobre la canción mexicana como en el caso del bolero, pero ob-

viamente de menor trascendencia y con un producto inferior, no en calidad sino en cuanto a vigencia y número de composiciones, hay que considerar algunas otras formas musicales también procedentes del ámbito caribeño, desde Cuba y Puerto Rico hasta Colombia y Venezuela. De estos países vinieron, por ejemplo, los ritmos de *clave* y *bambuco* que mucho arraigo tuvieron en la península de Yucatán en las primeras décadas del siglo XX; el primero guarda alguna relación con la danza o habanera, y ambos tienen también un toque o rasgo que los relaciona con la música negra afroantillana. De otros países americanos, pero algo más alejados que los del Caribe, concretamente de la zona andina, también llegaron aires que por lo menos en algún momento, cuando sus canciones trascendieron las fronteras, influyeron en la música mexicana: De Ecuador, Perú, Bolivia y Chile vinieron formas, de las cuales hubo réplicas en México, como el *valsecito*, el *pasillo*, el *pasacalle*, el *vals pasaje*, etc. Todos esos aires, ya sean caribeños o andinos, algunos en ritmo de 2/4, y muchos en 3/4 y en isócronos de octavo —6/8 más frecuentemente—, tienen una filiación española; como mucha de la nuestra, esa música es criolla.

Antes se ha mencionado a Yucatán y otros lugares de las costas orientales del país como los puntos de entrada de las influencias sobre la canción nacional; sin embargo, hay que decir algo más acerca de esta región, específicamente de Yucatán. El desarrollo y tratamiento que ha recibido la canción lírica popular en la península yucateca merece atención y tratamiento aparte, pues no sólo se ha aplicado a su propia producción, de la que muchas composiciones tienen sitio en el acervo nacional de la canción lírica popular, sino que ha influido sobre la producción nacional, y sus letristas, no pocas veces verdaderos poetas, han sido coautores con destacados músicos de otras regiones del país compositores de melodías. Ya avanzado el siglo XX se pueden observar casos de músicos famosos, como Gabriel Ruiz, Manuel Álvarez "Maciste", Alfonso Esparza Oteo, Mario Talavera, Juan García Esquivel y José Sabre Marroquín, entre otros, que tuvieron como letrista, para muchas de sus melodías, al poeta yucateco Ricardo López Méndez. Resalta también en esta actividad, aunque en menor medida

que el Vate López Méndez, el poeta, también yucateco, José Antonio Zorrilla "Monís", quien compuso letras para melodías de Gabriel Ruiz, Alfredo Nuñez de Borbón, Francisco Treviño, José Sabre Marroquín, Juan S. Garrido, Mario Ruiz Armengol, Luis Arcaraz y Miguel Prado, por mencionar a los más conocidos.

Desde la segunda mitad del siglo XIX se ha cultivado en Yucatán una tradición cancionera llamada *trova yucateca*, destacada por sus composiciones de amor, propias para serenata —desde los tiempos en que había vigilantes nocturnos llamados "serenos", a los cuales debía pedírseles licencia para cantar en la calle ante la reja o el balcón de la amada—. El proceso de gestación de la canción lírica popular en Yucatán ha sido no sólo paralelo, sino prácticamente el mismo que en el resto del país, las fuentes y raíces son las mismas; un proceso que va de la asimilación de las seguidillas españolas hasta la música italiana y la de otras zonas europeas; de igual manera, pasó por el influjo del romanticismo español para la generación de sus textos. También se gestó la canción yucateca echando mano de todo aquello que en materia musical pudo aportarle el ámbito antillano. Si se tiene en consideración que la península fue precisamente uno de los puntos de entrada, tal vez el más importante, de las influencias caribeñas y de otras más lejanas que también por ese conducto y tamiz nos llegaron, se comprenderá que seguramente en ese punto de entrada recibieron el primer tratamiento para la conformación de canciones con características propias. De tal suerte, es pertinente establecer que Yucatán no fue sólo un punto de paso, sino que en su propio seno se inició un proceso de generación de formas nacionales de canción lírica popular.

Según el musicólogo yucateco Miguel Civeira Taboada, ya existía en la Península de Yucatán una predisposición poética trovadoresca para la generación de cantares. En su obra *Sensibilidad yucateca en la canción romántica*, señala que los compositores yucatecos desde el siglo XIX se han distinguido por un afán de hermanar la poesía con la música:

En 1900 se hacen los primeros intentos de hermanar la poesía con la música. Pronto las letras de Lorenzo Rosado Domínguez y la música de Arturo Cosgaya Ceballos, que se cantaban en zarzuelas: *Capricho floral*, *El imperio del amor*, *Cabezita de pájaro*, *Crisis*, y *El príncipe rojo*, se ponen de moda; este inicio permite el auge de la música que llega al pueblo de los patriarcas de la canción yucateca: Cirilo Baqueiro Preve "Chan-Cil", Fermín Pastrana "Huay Cuuc" y Pedro Hoil, y letras de los poetas: José Peón Contreras, Pedro Escalante Palma, Carlos y Alberto Urcelay Martínez, Lorenzo López Evia, Marcial Cervera Buenfil, Julio Rfo, etc.²⁸

Hacia la primera década del siglo XX, por medio de los mencionados compositores e intérpretes yucatecos: Cirilo Baqueiro, Fermín Pastrana y Pedro Hoil, se inició la difusión de la música popular yucateca a través de otras áreas del país. También, un editor de nombre Juan Ausucua por esos tiempos recopiló las letras que estaban de moda en Yucatán y editó un cancionero: *Elruiseñor yucateco*, en dos tomos de 200 páginas cada uno. Civeira Taboada, al hacer referencia a dicho cancionero, menciona algo escrito en él por su prologuista, el profesor Gabino de J. Vázquez, quien informa que la obra encierra una buena colección del "repertorio antiguo", conservado al repetirse las canciones de generación en generación y por obra de los trovadores en sus serenatas. Considera tal repertorio de canciones como representativo del alma popular. No obstante tal rescate, este cancionero yucateco, de manera semejante a lo que ocurría con los cancioneros en todo el país, adolecía de un defecto frecuente: la omisión de los nombres de los autores de la letra y de la música.²⁹ Esto puede verse, para ejemplificar lo que en este sentido ocurría en otros puntos del país, aun en recopilaciones como la, muy elogiada en su prólogo por Luis González Obregón, del jalisciense Higinio Vázquez Santa Ana: *Canciones, cantares y corridos mexicanos*, que a veces incluye referencias a las canciones y a pormenores sobre sus usos e interpretaciones, pero sólo en muy pocos casos hace mención de los

²⁸ Miguel Civeira Taboada, *Sensibilidad yucateca en la canción romántica*, Tomo I, Toluca: Gobierno del Estado de México / FONAPAS, 1978, pp. 19-21.

²⁹ Cf. Civeira Taboada, *Op. Cit.*, pp. 27-28.

autores.³⁰ Es de señalarse que el citado cancionero de Ausucua contiene no sólo un repertorio regional de Yucatán, sino, además de las 132 canciones de autores yucatecos que ahí se transcriben, incluye 119 piezas de otras regiones de la república, 147 procedentes de Cuba y 49 tomadas de zarzuelas españolas.³¹

Por lo que respecta a las formas musicales y rítmicas que configuraron a la canción popular en Yucatán, cabe señalar en especial la ya anteriormente mencionada *habanera*; ésta se gestó en Cuba, según Civeira, a raíz de haberse introducido en la isla la *contradanza* de origen francés, de la cual deriva, por fugitivos de Santo Domingo en 1791. De la forma habanera en 6/8 proceden, ya con cierta influencia negra, el *bambuco* y la *clave*, formas musicales, junto con la habanera y luego el bolero, muy utilizadas en la canción yucateca.³² En estas conformaciones musicales se presentó un buen número de piezas que tuvieron gran difusión y fama en todo el país, y aun fuera de él, a partir de los últimos años de la tercera década del siglo XX; como fue el caso de las canciones de los yucatecos Ricardo Palmerín, Pepe Domínguez y Augusto Cárdenas Pinelo "Guty Cárdenas", entre otros. De Guty Cárdenas se dice que creo un estilo muy original para el ritmo de clave.

En cuanto al bolero, de acuerdo con lo antes citado de Bazán Bonfil respecto a que su difusión en el país fue inicialmente obra de yucatecos, se puede señalar además que la forma bolero típica de Yucatán, ya en cierta manera diferenciada de la cubana, compitió con la tradición del estilo abajeño central, en boga desde Antonio Zúñiga hasta Miguel Lerdo de Tejada, Ignacio Fernández Esperón o Alfonso Esparza Oteo, y en alguna medida se sobrepuso, pretendiendo suceder en su carácter representativo de la canción nacional, junto con las otras formas musicales empleadas en Yucatán, a la antigua tradición del centro.

³⁰ Véase la compilación de Higinio Vázquez Santa Ana, *Canciones, cantares y corridos mexicanos*, México: Imprenta de León Sánchez; de donde se tomaron algunos ejemplos de canciones para este trabajo.

³¹ Cf. Civeira Taboada, *Op. Cit.*, p. 29

³² *Ibid.*, p. 51.

Sea cual fuere la forma musical, ella es solamente algo como el vestido de moda para un género de canción que echa mano de ese recurso, entre otros fines, para estar al día y mantener su vigencia. La parte literaria tiende a ser más conservadora en su forma y sobre todo en sus temáticas, y sin duda suele durar por más tiempo, al estar en correspondencia con valores culturales de la comunidad receptora que siente familiares los pensamientos expresados en ella. Por la persistencia de sus formas a través del tiempo es que puede considerarse al género como permanente en la atención del público, no así las canciones en particular, que suelen pasar de moda o sufrir cambios y transformaciones; sobre todo en lo que corresponde a su presentación musical y rítmica.

3. TEMÁTICA LITERARIA

La temática de la canción lírica popular es tan variada como los asuntos de interés humano. Seguramente es posible encontrar canciones sobre cualquier tema, relacionadas con todo aquello que ocupa nuestra atención como individuos y como sociedad. Sin embargo, en la aceptación general, y ello ha condicionado una vasta producción, las preferencias se inclinan por el tema o temas relacionados con el amor, con mucha diferencia en comparación con otros, y con mayor incidencia en el relativo al amor erótico o amor de pareja. Por consiguiente se ha de orientar el desarrollo de este trabajo con atención especial a dicho tema, aunque sin descartar algunas referencias a otros ajenos al del amor, aunque también relativos a la expresión de situaciones anímicas o emocionales.

La propuesta general del presente trabajo es considerar el surgimiento y la presencia, dentro de la lírica nacional, de un género de canción popular mexicana que pueda definirse como sentimental e intimista, es decir, precisamente lírica, como forma de expresión subjetiva de sentimientos y emociones; y la de este apartado o capítulo es reconocer las temáticas de las canciones populares en correspondencia con tales rasgos distintivos. Éstos se acentúan, lo cual se verá al observar los temas de cada muestra, si se tiene en cuenta que tal género de canción, ya con características particulares nacionales, se conformó bajo la influencia del Romanticismo, hacia mediados del siglo XIX. Luego entonces, habrá que incidir en los temas que aluden a los referidos estados anímicos y a los respectivos objetos que los motivan. Esto implica alguna clasificación temática acompañada de muestras y ejemplos típicos.

Para hacer un intento de definición y clasificación temática de las canciones puede adoptarse más de un criterio, de acuerdo con obras que tratan sobre el particular, en las cuales se presente alguna forma de definición y clasificación. Unas, como *El folkllore y la música mexicana* y *El folkllore musical de las ciudades* de Rubén M. Campos, inciden poco en el aspecto temático, pero, sobre todo en la segunda, se señala un tipo de canción propio de las ciudades que coincide con la definición propuesta para el género a considerar en este trabajo, es decir, para la convencionalmente llamada sólo “popular” a diferencia de la propiamente “folklórica”, un producto, según Campos, de las ciudades. Hay también obras como *Coplas de amor del folkllore mexicano* de Margit Frenk; *Lírica cortesana y lírica popular actual* de Yvette Jiménez de Báez —colaboradora de Margit Frenk—; *El romancero y la lírica popular moderna* de Mercedes Díaz Roig y *Romancero tradicional de México*, también de Mercedes Díaz Roig en coautoría con Aurelio González, en las cuales sí se da un lugar a las consideraciones temáticas; aunque en todas estas obras la referencia alude a las canciones netamente “folklóricas”, en especial a las coplas que por lo regular las integran. No obstante, estas obras pueden ser de utilidad para normar un criterio acerca de la temática de las canciones que aquí se convino en definir como populares, puesto que, como se apuntó en el primer capítulo de este trabajo, en los dos tipos de canción hay coincidencia temática y su carácter lírico constituye el rasgo más pertinente en ambos. Para confirmar la enunciada similitud temática, la propuesta que me permito hacer, como inicio de las referencias temáticas, es tomar como guía la parte al respecto que ofrece la obra de Yvette Jiménez de Báez, donde trata de mostrar una similitud de temas entre la lírica cortesana culta de los siglos XV y XVI y la lírica popular actual. Considero posible entender la demostración de tal similitud a la canción lírica popular mexicana.

Hay otras obras que ofrecen algún criterio para la definición y clasificación temática de canciones populares; éstas son: *Historia de la música popular mexicana* de Yolanda Moreno Rivas, quien establece cierta diferenciación entre la canción “folklórica” y la “popular”; la obra de Rodrigo Ba-

zán Bonfil *Y si vivo cien años*, que trata del bolero, pero cuyas definiciones en cuanto a temática pueden aplicarse a cualquier otro tipo de canción popular en México; y por encima de todas las obras antes mencionadas son de consignarse, de manera especial, las de Vicente T. Mendoza: *La canción mexicana* y *Panorama de la música tradicional de México*, en las cuales se puede apreciar una mayor acuciosidad en cuanto a clasificaciones, no sólo temáticas sino también genéricas, regionales, de configuración formal, históricas, rítmicas y musicales, así como relativas a diversos usos y circunstancias.

Sin embargo, seguir un procedimiento de clasificación tan acucioso como el de Vicente T. Mendoza resultaría muy extenso y complicado para los requerimientos del presente apartado. Este autor, en el capítulo V de su obra *La canción mexicana*, bajo el encabezado "Por los sentimientos contenidos en los textos", hace una exposición de temas y sus respectivas subdivisiones, sobre todo del que se refiere al amor erótico, y propone seguir una secuencia en el sentido y evolución en que supuestamente se presenta el desarrollo de los sentimientos amorosos y sus circunstancias; luego encabeza un primer apartado como *Iniciación amorosa* y dentro de él encuadra buen número de situaciones relacionadas, como: *simpatía, gracia y donaire, amistad, requiebro, tributo, admiración, obsequios, ideal femenino, espera, contemplación, rendimiento*, etc. —Siguen otras 25 denominaciones—; a este apartado le suceden otros tres con una cantidad semejante de situaciones cada uno.³³ Para un trabajo más breve, como el presente, tal procedimiento sólo serviría para concluir que dentro de un tema de canciones se multiplican en gran número las situaciones particulares. Intentar una clasificación semejante implica también un problema para ejemplificar cada una de los casos de temas o subtemas, pues se requeriría de un enorme repertorio de canciones. No obstante, puede utilizarse otro procedimiento de clasificación más breve, y tomar ejemplos de la antología de canciones que nos ofrece la citada obra de Mendoza.

³³ Cf. Vicente T. Mendoza, *Op. Cit.*, pp. 51-53.

Otra posibilidad para una clasificación temática es seguir la propuesta por Rodrigo Bazán Bonfil en su obra sobre el bolero *Y si vivo cien años*. Si bien Bazán Bonfil hace referencias alusivas sólo al bolero, seguramente, en lo concerniente a temática y estructuras textuales, no hay objeción para aplicar los mismos criterios a la canción lírica popular mexicana en general, puesto que al hablar de la forma bolero no se hace referencia precisamente a una configuración textual, sino a una entre varias modalidades de musicalización y armonización, dentro de un mismo tipo genérico en cuanto a lo textual, de mayor comprensión, desarrollado a partir de mediados del siglo XIX en otras formas musicales. El bolero es sólo una de las varias conformaciones melódicas y armónicas con que se ha presentado a la canción popular, quizá con un carácter de producto más promovido y aceptado en distintos medios sociales, pero al fin con las mismas tendencias temáticas y formas textuales típicas que la canción ostenta desde antes que apareciera como bolero. El que en cierto periodo de su historia y desarrollo se haya presentado así, puede interpretarse como un recurso para cumplir con una forma de moda en determinado momento.

Para Rodrigo Bazán Bonfil, acerca del bolero, se trata en la mayor parte de los casos de una canción de amor, que no solamente remite al canto de alabanza al amor venturoso, y por tanto propone tres variantes del tema diferenciadas en función de las pasiones amoratorias representadas en cada una de ellas: *Amor feliz*, *Amor desdichado* y *Desamor*. La diferencia entre las dos últimas, según él, radica en cierta condición de temporalidad expresada en el tema de la canción: el tema de *Amor desdichado* es aquél que refiere situaciones de sufrimiento a causa de un amor insatisfecho por cualquier motivo, independientemente de que éste sea o no especificado; amor frustrado o no correspondido, pero que implica continuidad del sentimiento; se asume que aún se desea y en consecuencia persiste una actitud de petición. En cambio, el tema de *Desamor* es el de los casos que enuncian una situación terminada: el fin, el rechazo o la negación de un amor de manera definitiva y supuestamente irremediable. No obstante, Bazán Bonfil afirma que las pasiones amoratorias expresadas en los ejemplos de las canciones que trans-

cribe, tienen una gama de tratamientos más amplia, al multiplicarse las tres formas propuestas si se enuncian como deseo o como realidad, y se explica en por lo menos seis formas que de tal manera se presentan.³⁴

Como se anunció, antes de intentar una clasificación temática es pertinente abordar lo dicho acerca de una supuesta identidad de temas entre la canción folklórica y la popular. Tal identidad remite su posible origen a la lírica cortesana, a la poesía lírica culta, para coincidir con lo expresado por Margit Frenk, citado en el primer capítulo de este trabajo, cuando asevera que la poesía popular “deriva de la archiculta poesía de cancionero de los siglos XV y XVI”, y por tanto corroborar que tal poesía lírica culta puede considerarse como fuente, tanto de la canción folklórica como de la popular. En la mencionada obra de Yvette Jiménez de Báez hay un capítulo, “Analogías temáticas”, donde compara temas, sobre todo el del amor, entre la lírica cortesana y la lírica popular actual —se entiende que por actual la autora en cuestión se refiere a la que, aunque tradicionalmente existe desde hace buen tiempo, está vigente en el folklore contemporáneo en español—; las comparaciones son con ejemplos de coplas pertenecientes a ambas líricas.³⁵ Para tomar su planteamiento como guía, a fin de comparar también casos correspondientes a la canción que aquí se ha definido como lírica popular mexicana, se presentan, con los ejemplos de líricas cortesana y popular ofrecidos por Jiménez de Báez, canciones o fragmentos de canciones que muestren analogías temáticas con ellos. Esta autora señala que a semejanza de ciertas formas léxicas persistentes en la tradición, indicativas de una modalidad y gusto poéticos que se superponen aun a cambios en la sensibilidad colectiva de cada época, los temas presentados en la lírica culta se mantienen en la popular actual, y que no sólo es la similitud de algunos, generalmente universales —de amor, penas, despedidas, etc.—, sino también el tratamiento que reciben suele ser el mismo en ambas líricas.³⁶

³⁴ Cf. Bazán Bonfil, *Op. Cit.*, pp. 51-53.

³⁵ Véase Yvette J. de Báez, *Lírica cortesana y lírica popular actual*, Jornadas 64, México: El Colegio de México, 1969, pp. 29-69.

³⁶ Cf. Yvette J. de Báez, *Op. Cit.*, p. 29.

En relación con el tema amoroso, la citada autora subraya que es el principal en nuestra lírica popular contemporánea, como antes también lo fue en la poesía cortesana. Este tema lo divide en los subtemas: *amor interesado, amor de las mujeres, piropos, juego de amor, concepto del amor, la indecisión, el amor y la muerte, declaraciones, el recato, mensajero de amor y rechazo del matrimonio*. En el presente trabajo, con estas mismas designaciones, se abordan y ejemplifican comparativamente lírica cortesana, lírica popular y canción popular. El objeto de la comparación es presentar una muestra de la similitud temática sin agotar los subtemas; por tanto, bastará con tratar los enunciados en relación con el tema amoroso, haciendo exclusión de *el recato y rechazo del matrimonio*. Debo aclarar que los ejemplos de lírica cortesana fueron tomados de la obra de Jiménez de Báez, con transcripción de las citas a sus referencias en los cancioneros de los cuales proceden. Respecto a los ejemplos de lírica popular, algunos se encuentran también en la obra de Jiménez de Báez, otros en *Coplas de amor del folclore mexicano* de Margit Frenk y algunos más en *Canciones, cantares y corridos mexicanos*, de Higinio Vázquez Santa Ana; y respecto a los ejemplos correspondientes a canciones populares, unos proceden también de la recopilación de Vázquez Santa Ana, otros de la antología de Vicente T. Mendoza, en *La canción mexicana*, y algunos más del *Cancionero popular Mexicano*, editado por CONACULTA:

Amor interesado. Referido a los casos que hablan del interés que se sobrepone al amor, tan característicos y frecuentes que en ciertos lugares su alusión ha tomado carácter de dicho o refrán, más o menos bajo la fórmula: “El Amor y el Interés / se fueron al campo un día, / y era más el interés / que el amor que le tenía.” (Jiménez de Báez, pp. 29-30). De la lírica cortesana se menciona la copla del siglo XVI, glosada por Timoneda en *El truhanesco*, p. 118, y por Diego Hurtado de Mendoza en *Obras políticas*, p. 416: “Tiraban al más certero, / Interés y el Amor franco; / Interés daba en el blanco, / y Amor no da en el terrero.”

Generalmente en la canción popular este tema aparece como una queja de alguien despreciado a causa de su pobreza; la pretendida, interesada,

prefiere al que tiene dinero. Un ejemplo puede apreciarse en la siguiente estrofa de la canción *La noche temerosa*, tomada de *La canción mexicana* de Vicente T. Mendoza, p. 147:

Esa mujer tuvo la dicha de engañarme,
de engañarme como se engaña a un niño;
es que otro hombre le prometió riquezas,
yo no le ofrezco más que un pobre corazón.

Amor de las mujeres. El subtema se relaciona con aquellos textos, de la lírica de distintos tiempos, cuya referencia al amor de las mujeres se da en boca de hombres, y por consiguiente es característica cierta actitud misógina. Se asume un reconocimiento de inferioridad en la calidad de sentimientos de la mujer y una proclividad de ésta a la traición y falsedad; es frecuente la expresión de reproche, sobre todo por despecho ante el desprecio de la mujer. Una muestra de Tapia en el *Cancionero General II*, p. 71, núm 857: "Todas son ingratitud, / no aman por merecer, / y habéis también de creer, / que ninguna por virtud / se pueda mucho tener, / porque fue su condición / mezclada con vendaval." Para ilustrar las analogías en la lírica popular, una copla de Puerto Rico citada por Jiménez de Báez, en la página 31 de su obra: "El amor de la mujer / lo comparo a la pajuela: / arde mucho, dura poco, / y no alumbrá, pero quemá." Considérese una de México, tomada de *Canciones, cantares y corridos mexicanos* de Vázquez Santa Ana, en la página 135: "El amor de las mujeres, / es como el de las gallinas, / que cuando les falta el gallo, / a cualquier pollo se arriman." Para abundar sobre el tema, en la lírica popular de México pueden observarse, entre otras, en *Coplas de amor del folklore mexicano* de Margit Frenk, las dos coplas siguientes³⁷ en el citado tono misógino:

Un gorrión entre claveles
me dijo en cierta ocasión:

³⁷ Véase Margit Frenk, *Coplas de amor del folklore mexicano*, México: El Colegio de México, 1973, p. 84, núm. 307 y 309.

no te creas de las mujeres,
porque las mujeres son
redomas de todas las mieles
y amantes de la traición.

Todo aquél que sabe andar
y de su casa se aleja
no es fácil que vuelva a hallar
su mujer como la deja:
solo que sea muy legal,
o enteramente... muy vieja.

Hay casos en los que se hace una supuesta valoración femenina, como la que se observa en una copla, en relación con la edad, en la obra de Yvette J. de Báez, página 32: "Las mocitas son de oro, / las casadas, de plata; / las viudas son de cobre, / y las viejas de hojalata." De más gracia y picardía es una copla de la tradicional canción mexicana *El venadito*. A continuación dos versiones semejantes; la primera encuentra en el *Cancionero popular mexicano* en la página 380 y la segunda es alguna que recuerdo haber escuchado allá por los años cincuentas:

Voy a hacer una barata
y una gran realización,
las viejitas a centavo,
las muchachas a tostón,
los yernos a seis centavos
y las suegras de pilón.

Voy a hacer una barata
y una gran realización,
las muchachas son a peso,
las viejitas a tostón,
las casadas a dos pesos
y las suegras de pilón.

Como ejemplo correlativo del subtema en la canción lírica popular mexicana, vaya una estrofa de "Las campanas de Belén", proporcionada por Vicente T. Mendoza, en la página 510 de *La canción mexicana*:

Nunca, nunca se crean de las mujeres,
porque el amor de las mujeres es traición:
adormecen al hombre más alerta,

que ni le aman ni le tienen compasión.

Piropos. Más que piropos, en la forma corriente como éstos se entienden, la referencia es en general a los casos de elogio y ponderación de la persona amada; generalmente alusiones a la belleza femenina. Éste es uno de los aspectos más importantes y frecuentes en la expresión del amor en la lírica cortesana y en la popular actual. El apartado remite a casos de una actitud opuesta a la misógina, mas también se trata generalmente de expresiones puestas en boca de hombres; son raros aquéllos en que el elogio es de una mujer hacia un hombre. Hay en esta particularidad imágenes originalmente empleadas en la lírica cortesana que persisten en la popular, como *labios-corales, dientes-perlas*, etc. También es muy común el símil con elementos naturales, más frecuentemente con flores, y también con otras mujeres, pero siempre destacando a la amada. Como ejemplo de este tema, en la lírica cortesana del siglo XV, considérese de Fernán Pérez de Guzmán (Foulché I, p. 688, núm. 292): “La que es flor o prez de España, / corona de las hermosas, / muy más linda que las rosas, / briosa sin toda saña.”; y para comparación, de la lírica popular de Puerto Rico Jiménez de Baez, en las páginas 32-33 de su obra nos presenta la copla: “Eres rosa entre las rosas / y clavel entre claveles; / eres la más linda dama, / entre todas las mujeres.” Un ejemplo de la lírica popular de México, en relación con el tema, la siguiente copla de “La Petrona”, pieza tradicional de Oaxaca, presentada con el núm. 194, página 58 de *Coplas de Amor del folklore mexicano*, de Margit Frenk: “Tú eres la linda Petrona, ¡ay, Petrona!, / clavel de Tehuantepec, / rosa de castilla en rama, ¡ay, Petrona!, / cortada al amanecer.”

Correspondiente a esta misma temática, de ponderación de la amada, como muestra al respecto en la canción popular mexicana sirvan las dos primeras estrofas de “Eres florecita bella”, tomadas de la recopilación de Vázquez Santa Ana, en la página 66 de *Canciones, cantares y corridos mexicanos*:

Eres florecita bella,
rosita del mes de abril,

pareces amapolita,
acabadita de abrir.

Eres gota de rocío,
de una mañana gentil;

eres rosa de castilla,
que perfumas el pensil.

En ciertos casos la ponderación es hiperbólica; por ejemplo, Jiménez de Báez cita de Alonso de Cardona, en el *Cancionero General II*, p. 122, núm. 893, lo siguiente que llega a la identificación *mujer-Dios*: “Reina de todos y todas, / Dios de cuantos os miraron, / tal salistes a las bodas, / que las damas se pasmaron, / y todos os adoraron; / no quedó galán con vida, / si contento de su mal, / y la que es por más tenida, / de veros tan sin igual, / quedó muerta y no corrida.” Respecto a su correspondencia en la lírica popular actual, cita la siguiente copla de “La Llorona”, que por cierto también habla de una mujer en la iglesia: “Cuando entrabas por la iglesia (Llorona) / te divisó el confesor; / se le cayó la custodia (¡Ay, Llorona!) / porque temblaba de amor.” Más ilustrativa me parece una copla de “La Cecilia”, de la Huasteca, transcrita por Margit Frenk con el núm. 79, página 31, de *Coplas de amor del folklore mexicano*:

El mismo Dios se ha admirado
de la virtud que te dio;
de ti se había enamorado,
y al saber que te amo yo,
con gusto se ha retirado.

Como muestra de elogio hiperbólico en una canción popular, considérese “Envidia causa”, canción con influencia operística que Vicente T. Mendoza transcribe en la página 124 de *La canción mexicana*:

Envidia causa a la naciente aurora
tu rostro angelical de perla y grana,
es tu mirada, ardiente y seductora,
más pura que la luz de la mañana.

En tus ojos divinos hay ternura,
inspiración, encanto y poesía;
como se eleva a la celeste altura

lo que nunca soñó la fantasía.

Fuego de amor. Ésta es una imagen muy frecuente en la lírica cortesana, y por supuesto en la popular. Alude al amor como pasión incontrollable, capaz, como un incendio, de hacer sucumbir y consumir al enamorado. Un ejemplo de la lírica cortesana: “Y ponen al Amor fuego; / fuego a fuego acometió, / y el fuego de Amor venció.” (*Cancionero sevillano*, fol. 140 v^o). A menudo se expresa que la pena por la no realización amorosa, o por cualquier adversidad, tienen efecto contraproducente y avivan el fuego de amor. Al respecto, los siguientes ejemplos de la lírica cortesana: “Allí las lágrimas mías / fortalecen más en fuego...” (Guevara, Foulché II, p. 497, núm. 893); “El vivo fuego del amor, / donde prende, / quien lo mata más lo enciende,” (Anónimo. *Cancionero de Palacio*, núm. 388). A continuación una copla, tradicional en varios países hispanoamericanos, con una idea correlativa al tema en cuestión: “Para cortarle los pasos / a dos que se quieren bien, / es como echarle leña al fuego / y sentarse a verla arder. (Jiménez de Báez, en la página 35 de su obra).

Un ejemplo en la canción popular mexicana, que versa sobre el concepto del “fuego de amor”, puede ser la segunda estrofa de la canción “Huyó veloz”, tomada de *La canción mexicana* de Vicente T. Mendoza, página 132:

De amor la llama que abrasó mi seno
dentro mis venas, dentro mis venas la sentí correr,
en copa de oro apuraré el veneno
que me brindó con su beso una mujer.

Concepto del amor. En la poesía de los cancioneros, como en la lírica popular, las expresiones del enamorado corresponden a una concepción caballeresca del amor. Tal concepción se hace evidente, entre otras muestras, en las alusiones a ser “prisionero de amor” y “servidor de su dama”. Son comunes las imágenes de elementos que aprisionan, como la “carcel de amor” y las “cadenas”. De la lírica cortesana obsérvese lo siguiente en relación con la idea del prisionero de amor: “Del cual soy aprisionado / en

gravísimas cadenas, / do padezco tales penas, / que ya non vivo cuitado.” (Foulché I, p. 541, núm. 222); y en relación con el servidor de su dama, entre otros ejemplos: “Todos tiempos te serví, / siempre fue por ti penado, / nunca yo sin ti viví, / e agora, señora, di, / ¿por qué me has desamparado?” (Luis del Castillo, glosa, *Cancionero General II*, p. 413).

Los ejemplos anteriores muestran además un tono de reproche, también frecuente en la lírica popular. Respecto a la imagen del “prisionero de amor”, la siguiente copla de la lírica popular, en “La Zandunga” (Margit Frenk, *Coplas de amor del folklore mexicano*, núm. 223, p. 64): “Eres jaulita de plata, / donde vivo prisionero; / Zandunga, tu amor me mata, / y por tu amor yo me muero.”; y como ejemplo de la idea del servidor de la dama: “Cuando llorando la hallé, / y yo como apasionado, / a servirte me obligué, / y fui poniendo cuidado (¡Ay, de mí, Llorona!) / a donde puso los pies.” (“La Llorona”, Trad. Oral, 1963; tomada de la obra de J. de Báez, página 37).

De la canción lírica popular, respecto a la idea del “prisionero de amor”, puede mencionarse como ejemplo la segunda parte de la canción yucateca “Presentimiento”, del *Cancionero popular mexicano* Vol. 2. p. 397; en ella el objeto que aprisiona es un dogal, representado por los brazos de la amada:

El día que cruzaste
por mi camino,
tuve el peresentimiento
de algo fatal;
esos ojos, me dije,
son mi destino,
esos brazos morenos
son mi dogal.

Y como muestra de la surnisión a la amada, una estrofa de “Yo te adoro, María”, canción que Higinio Vazquez Santa Ana transcribe en la página 47 de *Canciones, cantares y corridos*:

En mi pecho se eleva un altar,
en el cual yo te adoro sumiso,
el amarte, María, es preciso;
para siempre mi diosa serás.

La "batalla de amor". También este subtema corresponde a la concepción caballeresca del amor. Se propone al enamorado como protagonista de una batalla amorosa; de una situación de enfrentamiento a los caprichos de la dama, a las oposiciones externas, y aun referida a la lucha interior consigo mismo. En este último caso, además de la subjetividad del contenido, es común el uso del recurso formal de la antítesis. Una muestra de la lírica cortesana en este sentido, puede ser la siguiente estrofa del *Cancionero General II*, p. 532, núm. 232: "Quiero lo que no quería, / no quiero lo que deseo; / continuamente guerreo / con mi gana y mi porfía." En la lírica popular hay una copla de "La Llorona" que dice: "La pena y la que no es pena, *Llorona*, / todo es pena para mí: / ayer penaba por verte *¡ay, Llorona!*, / y hoy peno porque te vi." Similar es la siguiente copla veracruzana con una gracia especial: "Ni contigo, ni sintigo / tienen mis males remedio: / contigo, porque me matas, / sintigo, porque me muero." (Margit Frenk, *Coplas de amor del folklóre mexicano*, núms. 6 y 7, p. 16).

De tema similar es lo expresado en el siguiente fragmento, de una de las versiones de la canción popular "Perjura", que aparece en la página 91 de la recopilación de Vázquez Santa Ana:

¡Quiero olvidarte! Que tu recuerdo
vuelva al abismo de lo que fue,
quiero tu imagen verla borrada
con tanto llanto que derramé.

Pero no puedo dejar de amarte,
mi dulce bien,
es imposible que yo te olvide
si eres mi ser.

Ya ni la muerte podrá arrancarte
del corazón,
que somos UNO aunque tu digas
que somos DOS.

"Amor a pesar de todo". Tema que habla de la persistencia del sentimiento amoroso a pesar de las adversidades que se presentan al enamorado. Es un tema de siempre para señalar la fuerza del amor, frecuente en la poesía de los cancioneros antiguos y en la lírica actual. Un ejemplo antiguo: "Bien podrá mi desventura / apartarme de placer, / mas no mudar mi querer." (Anónimo. Cancionero de Palacio, núm. 272). Otra estrofa del siglo XV es: "Quitarme podéis la vida, / de modo que luego muera; / más quitarme que vos quiera, / no podéis." (Cejador, núm 1517). Un ejemplo correspondiente en la lírica popular es la siguiente copla de "El Balajú" de Veracruz: "Aunque las piedras den gritos / y el sol deje de correr / y el agua del mar se acabe, / no dejaré tu querer, / que tu querer es mi vida, / y no quiero a otra mujer." (Margit Frenk, *Coplas de amor del folklore mexicano*, núm. 70, p. 29).

Por lo que toca a la canción popular, podemos considerar una pieza que en su tiempo tuvo gran difusión y preferencia del público: la canción "Te he de querer, te he de adorar", consignada por Vicente T. Mendoza en la página 177 de *La canción mexicana*. Una parte de ella como ejemplo del tema:

Te he de querer, te he de adorar
aunque le pese al mundo,
si se enojan porque te amo
más *aldrede* lo he de hacer.
Te he de querer, te he de adorar.
¿Qué nos puede suceder?
¡Qué admiración les causa
Que yo quiera a esa mujer!

La indecisión. Más que de indecisión este subtema trata de cualquier caso de la resistencia de la mujer para corresponder a la propuesta amorosa del hombre. En nuestra cultura, desde la Edad Media, se han asignado papeles diferentes al hombre y a la mujer dentro del juego del cortejo amoroso. Se asume que el hombre debe tomar un papel activo y ser quien propone, y la mujer el pasivo; ella será bien vista si no acepta fácilmente, si su respuesta contrasta con la actitud decidida de él y ofrece resistencia; en este juego lo común es que ella se tome su tiempo para decidir, ante la ansiedad del enamorado. Esto produce sufrimiento en él y suscita alguna forma de queja como: "Tórnote a decir mis quejas; / ni las oyes, ni defiendes; / ni las tomas, ni las dejas; / ni te entiendo, ni me entiendes; / si me vo, sálesme a ver; / pareces perro escusero. / Necio quiero, dama, ser, / dime claro tu querer. / Esto quiero, esto no quiero." (Juan Álvarez Gato, Foulché I, p. 240, núm 89). De la lírica popular contemporánea puede considerarse al respecto la siguiente copla del son de Jalisco "La negra": "Negrita de mis pesares, / ojos de papel volando, / a todos diles que sí, / pero no les digas cuando; / así me dijiste a mí, / por eso vivo penando." (Margit Frenk, *Coplas de amor del folklore mexicano*, núm. 293, p. 80).

Y de la canción lírica popular pueden apreciarse, como ejemplo al respecto, las estrofas segunda y tercera de la canción "Una mañana de horas negras", cuya letra aparece en la página 229 de *La canción mexicana*, de Vicente T. Mendoza:

Y yo le dije: —Vida mía, *por* ¿hasta cuando
y hasta cuando traes a mi amor navegando?
ya hace días que te ando buscando
y tú ni siquiera un desengaño me das.

Ella me dijo: —Quisiera amarlo, pero ¡ay! no puedo,
con el temor de que mis padres me abandonen;
pero ¡ay! que triste es la vida de un hombre que se apasiona
con un amor que no le sabe corresponder.

El amor y la muerte. Es una temática de especial incidencia en toda la literatura española. Como en el apartado "*Amor a pesar de todo*", se plantea la persistencia del sentimiento amoroso, mas en este caso ante la muerte, y aun a veces proclama su triunfo sobre ella. Es frecuente la declaración del amante en el sentido de preferir la muerte al dolor: "Quien como yo quiero, quiere, / y así le falte ventura, / por no verse en tal tristura, / pésele porque no muere." (Anónimo, *Cancionero General II*, p. 383). En la lírica popular hay expresiones como la de una copla de "La Llorona" que dice: "Hay dolores que se alivian, *Llorona*, / pero yo de éste me muero; / y si volviera a nacer, jay, *Llorona*, / moriría por ti de nuevo." (Margit Frenk, *Op. Cit.*, núm 13, página 17).

Sobre este tema, en la canción popular pueden ser ilustrativas las dos últimas estrofas de "Las horas de luto", que Vicente T. Mendoza transcribe en la página 537 de *La canción mexicana*.

Si de otras regiones del ser más querido
nos llega el recuerdo y se puede evocar,
no dudes, hermosa, que tierno y rendido
después de esta vida, allá te he de amar.

Dirás que los muertos reposan en calma,
que no hay sufrimiento en esa mansión;
es cierto, mi vida, mas queda en el alma
el dulce recuerdo, la bella ilusión.

Declaraciones. Respecto a declaraciones de amor, pueden señalarse analogías entre la lírica cortesana, la folklórica y la canción popular, en cuanto a dos actitudes: una corresponde a la idea de entrega o consagración del enamorado a su amada y la otra concibe a ésta como especial y distinta, y por tanto la "elegida entre las demás mujeres". De la lírica cortesana, Jiménez de Báez propone como ejemplo del primer caso una estrofa del siglo XV, de Mossen Narcis Viñoles, glosada en el *Cancionero General II*, p. 155, núm. 928: "*Tuyo soy*, pues que natura, / para ti me hizo ser, / si para ti mi

querer, / aunque no quiera ventura, / es parte de tu hechura...”; en tanto que del segundo caso ofrece los siguientes versos de Pedro de Torrellas: “Entre las otras sois vos, / dueña de aquesta mi vida, / ... / vos sois la que merecéis; / renombre y loor cobréis, / entre los otros diversos.” (*Cancionero General I*, p. 384, núm. 174). En la lírica popular, la misma idea se expresa en: “De todas a ti te quiero, / de las demás, a ninguna, / chinita mía, luz de la luna.” (“Los barandales”, *Cancionero popular mexicano*, p. 240).

En la canción popular un ejemplo de declaración, que implica tanto el concepto de entrega a la amada como el de distinguir y ponderar a determinada mujer, como objeto de elección entre las demás, pueden ser las siguientes dos estrofas de la canción “María Elena”; tomadas del *Cancionero popular mexicano*, tomo I, página 67:

Tuyo es mi corazón, / ¡ohl, sol de mi querer,
mujer de mi ilusión / mi amor te consagré.
Mi vida la embellece / una esperanza azul.
Mi vida tiene un cielo / que le diste tú.

Tuyo es mi corazón,
¡ohl, sol de mi querer,
tuyo es todo mi ser, tuyo es mujer,
ya todo el corazón te lo entregué,
eres mi fe, eres mi Dios, eres mi amor.

Mensajero de amor. Según la citada Jiménez de Báez, este tema, que generalmente presenta la figura de un mensajero también confidente, es dentro de la lírica amorosa tal vez el más rico en analogías entre la poesía culta y la popular actual.³⁸ Un ejemplo de la lírica cortesana es: “¡Oh, cuidado, mensajero, / de mi pasión y tristura! / Donde vas, pide ventura.” (Gabriel, *Cancionero de Palacio*, núm 196). Otro: “Ve, discreto mensajero, / delante aquella figura / valerosa / por quien peno, por quien muero.” (Jorge Manrique, Foulché II, p. 235, núm. 464). En estos ejemplos no se especifica

³⁸ Cf. Jiménez de Báez, *Op. Cit.*, p. 47.

quién es tal mensajero ni cuál es su naturaleza; en otros casos, más frecuentes, el poeta define al mensajero o al confidente, en la figura de variados elementos naturales y/o subjetivos: *el llanto, el suspiro, el corazón, el pensamiento, los ángeles, el agua, el viento, la luna, las estrellas, los pájaros, las flores*, etc.; y también en la de ciertos objetos como *el papel o la carta*. Se utiliza una gran cantidad de figuras, por tanto es difícil, y resultaría demasiado extenso, ejemplificar para cada una; basten las siguientes tres:

Las cartas.— Es muy frecuente esta figura del mensajero en la poesía cortesana; como en: “Carta bienaventurada / del que nació sin ventura; / con fuerza de amor firmada, / con sello de fe sellada, / sin compás y sin mesura; / pues van delante de quien / tengo por todo mi bien, / dile la poca alegría, / que en la triste vida mía / se sostiene.” (Garci Sánchez de Badajoz, *Cancionero General II*, p. 113, núm 887).

El suspiro.— También aparece con cierta frecuencia en la poesía cortesana como en la popular; a veces en un tono en el que el enamorado expresa un deseo ideal de ser como el suspiro, para volar adonde la amada. Un ejemplo: “¡Oh suspiros de amargura! / si fuese yo donde vais, / este mal de mi ventura / no estaría de tristura / cual vosotros la dejáis.” (Hernán Mexía, *Cancionero General I*, pp. 295-296, núm. 121).

El pensamiento.— El tema del *pensamiento-mensajero de amor* se encuentra a menudo en la lírica culta de los cancioneros; en especial durante los siglos XV y XVI. Ejemplo: “Ve do vas, mi pensamiento, / envidia tengo de ti; / pues verás el bien que vi, / sin sentir el mal que siento.” (Estrofa glosada por Timoneda, *Sarao*, fol. 36 vº).

De la lírica popular, en relación con la idea del *mensajero de amor*, considérense las siguientes coplas: “Es tanta tu belleza / que si te miro, / del fondo de mi pecho / sale un suspiro; / que al encontrarte / recto se va a tus labios / para besarte.” (En “cantares”, de *Canciones cantares y corridos mexicanos*, de Vázquez Santa Ana, p. 139); “Si los sospiros volaran / como vuela el pensamiento, / una carta te mandara / con el corazón adentro, / escribida por mis manos / y sellada por el viento.”; “Llorando tomé la pluma, / con ternura te escribí; / si algún borrón encontraste, / no me

eches la culpa a mí: / son lágrimas que corrieron / acordándome de ti.”; “Pajarito lagunero, / de la laguna del bosque, / anda, dile a mi lucero / que si ya no me conoce: / que yo fui su amor primero.” (En *Coplas de amor del folklore mexicano*, de Margit Frenk, respectivamente con los núms. 133, 134 y 137, pp. 44-45).

Respecto a la figura del *mensajero de amor*, es posible encontrar muestras en la canción popular, como las dos primeras estrofas de “Golondrina mensajera”, que aparecen en la página 94 del tomo 1 del *Cancionero popular mexicano*:

Vuela hacia allá,
agraciada golondrina,
toma esta carta,
y a mi amada se la llevas.

Toma este pomo de olor,
y en el pecho se lo riegas,
¡ay!, y que me mande
de amor la contestación.

O bien este otro ejemplo que alude al *pensamiento* como mensajero, tomado también del *Cancionero popular mexicano* en la página 415 del tomo 2, fragmento de la canción yucateca “Pensamiento”:

Pensamiento,
dile a Fragancia
que yo la quiero,
que no la puedo olvidar.
Que ella vive en mi alma,
anda y dile así,
dile que pienso en ella
aunque no piense en mí

Una clasificación tentativa:

Como se apuntó, las divisiones para clasificación propuestas por Bazán Bonfil, en su caso referidas al bolero, en general pueden considerarse adecuadas para relacionar los temas de la canción lírica popular mexicana de índole sentimental, y de ellos el del amor, sobre todo del amor erótico o de pareja, como el principal y por mucho el de mayor incidencia. También hay canciones con temas alusivos al amor filial, al fraternal, al amor a la madre, al padre, al hogar, al terruño, a la patria, y a diversos objetos. Ajenos a la temática del amor, se pueden clasificar otros temas, pero, para el género de canción propuesta, dentro de una definición como líricos, de expresión de sentimientos y emociones, como los que aluden a la nostalgia por cualquier motivo: a la soledad, a la preocupación existencial y por la muerte, a la alegría por una condición venturosa, a la ponderación o elogio de algo o alguien, etc. Por ejemplo, Bazán Bonfil menciona al compositor y cantante Daniel Santos, quien en algunos de sus boleros refiere situaciones relativas a sus sentimientos por las condiciones vividas a causa de dificultades políticas, de marginación, cautiverio, destierro, etc.

Puede seguirse un procedimiento de clasificación temática semejante al propuesto por Bazán Bonfil, pero a mi parecer agregando un apartado más para lo que concierne al tema del amor erótico; un tema que comprenda textos de canciones que no precisamente se encuadren en el subtema de *amor feliz*, pero tampoco en los de *amor infortunado* y *desamor*. Bien podrían considerarse en él los temas de canciones que hablen de un supuesto sufrimiento de amor por el simple hecho que implica la condición emocional del enamoramiento, sin mención de condiciones de infortunio por desdén, ausencia de la persona amada, desamor, o cualquier otra causa similar del desasosiego. También entrarían aquí los casos en que se trate de queja por carecer de un objeto de amor, así como los que impliquen sólo la expresión de un anhelo. Esto desde mi perspectiva llevaría a modificar el apartado de *amor infortunado*, para precisarlo concretamente en los casos en que se hable de condiciones como el desdén o la ausencia, pero implícita, como

rasgo característico, la persistencia del sentimiento amoroso, para diferenciarlo del apartado de *Desamor* que comprende las situaciones de ruptura definitiva por causas imputables a actitudes adversas en la pareja, como en los casos de engaño, traición, desdén o desprecio. Otros temas a considerar son los propios de canciones que también pueden definirse como líricas, aunque no tan incidentes y abundantes como los del amor erótico; que expresen afectos y amores, o bien rechazos, hacia objetos o personas distintos de la pareja, pero que también denotan afección de los sentimientos y emociones.

. *Temática relativa al amor erótico o de pareja:*

A.— Amor feliz, o al menos sin declarar situaciones de sufrimiento.

1. Elogio o ponderación del objeto de amor.

Éste es el caso de canciones en las cuales se exalta la belleza o las cualidades de la persona amada. La mayoría de tales canciones corresponde al característico elogio a la mujer; típicas canciones de loa. Un ejemplo de canción en esta forma temática puede ser “Costeña”, transcrita de la recopilación de Higinio Vázquez Santa Ana *Canciones, cantares y corridos*³⁹. Es una canción yucateca del licenciado Marcial Cervera Buenfil, nacido en Mérida en 1874; desde muy joven dedicado a la literatura, al magisterio y aficionado a la música. Entre otras cosas escribió zarzuelas y pastorelas de corte romántico.⁴⁰ La canción de referencia dice:

Mulatita, tus labios son rojos,
remeda tu talle gallardo bambú,
y tienes tan grandes, tan negros, los ojos,
que no todas saben mirar como tú.

³⁹ Higinio Vázquez Santa Ana, *Canciones, cantares y corridos mexicanos*, México: Imprenta de León Sánchez, p. 54.

⁴⁰ Cf. Civeira, *Op. Cit.*, pp. 21-22.

Son griegas tus formas, tu tez africana,
tus ojos hebreos, tu acento español,
la arena es tu alfombra, la palma tu hermana,
te hicieron morena, los besos del sol.

No temas dormida, las iras de Otelo;
si viene tu amante tu encanto a buscar,
serán tus antorchas los astros del cielo,
serán tus arrullos los tumbos del mar.

Otra canción que puede ser ilustrativa del elogio o ponderación de la amada, dentro del tema de amor feliz, es "Menudita"⁴¹, de Ignacio Fernández Esperón, "Tata Nacho":

Menudita, como flor del campo,
con tus ojos grandes de capulín.
Esbeltita, como una varita
de nardo fragante al amanecer...

Así te vieron mis ojos, menudita, esbeltita,
y no quiero que se borre tan dulce visión...
Así te vieron mis ojos, menudita, esbeltita,
y así te guardo en el alma y en el corazón.

2. Declaración de amor.

Textos en los que se declara el amor a la persona amada, con o sin petición de correspondencia. En este caso también puede ser con elogio del objeto de amor o con exposición de los motivos del enamoramiento. Como ejemplo, la canción "Yo te adoro, María", también transcrita de la recopilación de Higinio Vázquez Santa Ana, página 47:

Yo te adoro, María, con el alma,
consagrada te tengo mi vida,

⁴¹ Tomada de *Cancionero popular mexicano*, tomo I, selección, recopilación y textos de Mario Kuri Aldana y Vicente Mendoza Martínez, México: CONACULTA, 1991, p. 72.

yo te adoro, María querida;
para siempre mi diosa serás.

En mi pecho se eleva un altar,
en el cual yo te adoro sumiso,
el amarte, María es preciso,
para siempre mi diosa serás.

También en este apartado se pueden considerar las canciones hechas para interpretarse en las serenatas, por ejemplo, de Fernández Esperón "Otra vez", canción que aparece en la página 80, tomo 1, del *Cancionero popular mexicano*:

Quiero ver otra vez
tus ojitos de noche serena;
quiero oír otra vez
tus palabras calmando mi pena.

Quiero ser otra vez
el que inquieta la paz de tus sueños,
con la voz amorosa
de un cariño borracho de ensueños.

Y quisiera, sobre todo,
un poquito de esperanza;
tú te has vuelto muy esquiva,
muy dada a la desconfianza.

No hay razón, dulce bien.
que me trates como a un extraño,
siempre soy el que he sido;
no me pagues con un desengaño,
mira, negra, me harías mucho daño.

3. Expresión de una situación de amor afortunada.

Tema de canción en el que se refiere un amor realizado, por lo cual se expresa satisfacción o beneplácito. Para ejemplificarla, vaya la canción

“Nunca, nunca, nunca”, también de Fernandez Esperón, que aparece en el tomo 1, página 69, del *Cancionero popular mexicano*. Si bien esta canción habla de sufrimiento por un amor que no se realizaba, al final también se habla de una situación afortunada:

Nunca, nunca, nunca pensé que me amaras
como iba a pensarlo, tan pobre que soy;
como iba a pensarlo si eres tan bonita,
si eres tan hermosa, si eres tan gentil.

Sufrí mucho tiempo, lloré tantas veces,
la vida inclemente todo me negó;
nunca me miraste como ahora me miras,
¡bendito sea el cielo que al fin me escuchó!

Nunca, nunca, nunca pensé que tus labios
me hicieran caricias que tanto anhelé;
cómo iba a pensarlo si siempre que hablabas
caían en mi vida gotitas de hiel.

Las dichas ajenas fueron los testigos
de todas las penas que pasé por ti;
nunca me besaste como ahora me besas,
¡bendito sea el cielo que al fin me escuchó!

Yo ya no me acuerdo, ni quiero acordarme,
de tantas tristezas y tanto dolor,
tu amor y mi dicha, dueña de mi vida,
han hecho que olvide lo que yo sufrí.

Nunca, nunca, nunca creí merecerte
y ahora que eres mía ya no sé que hacer,
y porque eres buena y porque eres bonita
te entrego los restos del que fue mi amor.

B.— Sufrimiento de amor, mas no se trata propiamente de una situación infeliz.

1. Declaración de sufrimiento por estar enamorado.

Como antes se dijo, se trata de temas de canciones cuyo objeto es expresar una situación de relativo sufrimiento, padecida de alguna manera por el simple hecho desequilibrante del ánimo consecuente al enamoramiento. Declara ansiedad o nostalgia, a veces con sufrimiento por incertidumbre o duda, y por supuesto, se entiende referida a un amor que aún no se realiza. Como ejemplo la canción "Melancolía", también de la recopilación de Vázquez Santa Ana, en la página 90:

Suspiro de los ángeles,
alma del alma mía;
incomprensible espíritu,
dulce melancolía,
dulce melancolía,
amiga del dolor,

sobre tua alas trémulas
lleva mi pensamiento;
dame a beber tus lágrimas,
dame a aspirar tu aliento,
se calmará un momento
la fiebre de mi amor.

2. Expresión del anhelo o de la petición de correspondencia, pero con implícitas expectativas de lograrla.

Canciones en las que el mensaje de amor se expresa como enunciación de un anhelo, un deseo, o una posibilidad contemplada; frecuentemente con verbos en pretérito de subjuntivo: "Si tú me quisieras...", "Si fueras mía...", etc. También en las que el cantor se dirige a la amada para expresar el sufrimiento de amor que le aqueja y pide su correspondencia. Considérese la canción "Te quiero amar"⁴², como ejemplo de expresión de un anhelo:

Yo quiero amar y necesito un alma
ardiente como el sol de medio día,
un alma que se abrace con la mía
al fuego de un volcán, al fuego de un volcán
de su primer amor.

Yo te idolatro como ilusión primera,

⁴² Transcrita por Vicente T. Mendoza en *La canción mexicana*, p. 131.

tú eres el ángel por quien mi alma suspira
y que delira, y que delira
sedienta de vivir, sedienta de vivir
tan sólo por tu amor.

En ciertos casos el anhelo es expresado de manera indirecta, es decir, no dirigido a la persona amada sino a un objeto cualquiera distinto de ella, al cual idealmente suele asignarse la función de mensajero; éste puede ser la noche, la luna, las estrellas, el viento, etc., o bien otra persona. Como ejemplo "Estrellita", de Manuel M. Ponce, transcrita de la página 56 de *Cancionero popular mexicano*:

Estrellita del lejano cielo
que sabes mi querer,
que miras mi sufrir,
baja y dime si me quiere un poco,
porque ya no puedo yo sin su amor vivir.

Tú eres estrella, mi faro de amor,
tú sabes que pronto he de morir;
baja y dime si me quiere un poco,
porque ya no puedo yo sin su amor vivir.

Para ofrecer un ejemplo de canción en la que se expresa petición de correspondencia, a continuación "El lirio"; tomada de las páginas 155-156 de la mencionada compilación de Vicente T. Mendoza en *La canción mexicana*. Aunque la petición en este ejemplo se hace utilizando la figura de un símil en cada una de las tres primeras estrofas, y en la última la petición se hace directa a la persona amada:

Hay un lirio que el tiempo no consume
y hay una fuente que le hace enverdecer;
tú eres el lirio y dame tu perfume,
yo soy la fuente y déjame correr.

Hay un triste y errante peregrino
y hay una luna que le da su resplandor;
tú eres la luna y alumbra mi camino
y yo seré peregrino de tu amor.

Hay un ave que gime noche y día
y hay un ángel que la viene a consolar;
tú eres el ángel ¡oh dulce amada mía!
Yo soy el ave y déjame volar.

Y ya con esto comprenderás, bien mío,
que yo te adoro con férvida pasión;
yo te suplico que cese tu desvío
calmando el fuego de aqueste corazón.

C.— Amor infortunado.

1. Pérdida de un amor por cambios de la vida o del destino.

Es el caso de textos en los que se expresa queja o lamento por un amor no realizado o satisfecho, a causa de imponderables que suelen surgir en la vida, especificados o no. Como ejemplo, la canción “La hoja seca”, de la citada recopilación de Higinio Vázquez Santa Ana, en la página 41:

Cual hoja seca que arrebató el viento,
y la lleva fugaz a otras regiones,
así camina perdido el pensamiento,
de mis pasadas y divinas ilusiones
de amor.

Cual ave errante que cruzó el océano,
y al sentirse en su vuelo fatigada,
tendió sus alas con esfuerzo vano,
quedando siempre en los mares sepultada
de amor.

Las hojas de los árboles huyeron,
cayó la fuente, se agostó la flor,
y aquel amor que me tuviste un día,

murió en tu corazón.

Las hojas de los árboles volvieron,
la flor de la fuente, renació también,
pero el amor que me tuviste un día,
murió en tu corazón.

2. Pérdida de un amor por ausencia forzada.

Canciones en que la queja de amor es por ausencia que se entiende en alguna forma obligada, ya sea por partida o abandono de la persona amada o de quien emite la queja. El estado de ausencia puede tomarse o no como definitivo, aunque en ciertos casos no se exprese en el texto; la condición para no considerarlo como una situación correspondiente al *desamor* es la condición de ausencia forzada y la supuesta persistencia del sentimiento amoroso. Un ejemplo puede ser "Lejos de ti", de Manuel M. Ponce, tomada del antes citado *Cancionero popular mexicano*, en el tomo 1, páginas 58-59:

Lejos de ti
la vida es un martirio
sin alegría, sin luz.

Es la existencia cruel,
loco delirio,
porque me faltas tú,
porque me faltas tú,
porque me faltas tú.

Es triste la mañana, sonriente
la tarde, el cielo azul...
todo está gris y lúgubre en mi mente,
porque me faltas tú,
porque me faltas tú,
porque me faltas tú.

Otro ejemplo característico puede ser la canción ranchera, de estilo campirano, de Ignacio Fernández Esperón, "Quera Dios", que aparece en

la página 206 de *La canción mexicana* de Vicente T. Mendoza:

Para el Tajo de "La palma"
se lo lleva don Nabor,
si se va pierdo la calma,
hace un año que es mi amor.

Se lo llevan pa'l trabajo,
él dice que ha de volver,
quera Dios que allá en el Tajo
no se encuentre otra mujer.

En las Cumbres de Maltrata
por mí lo iban a matar,
yo no quero ser ingrata
ni me gusta mal pagar.

Yo lo quero por valiente,
nada tiene de catrín,
pienso en él y mi alma siente
que seré suya hasta el fin.

Hace un año sus promesas
me llenaron de ilusión
y no quero que "una de esas"
me le robe el corazón.

3. Pérdida de la persona amada por la muerte.

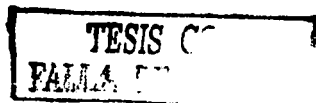
En la sola enunciación de este tema se explica su naturaleza: es la declaración de un sentimiento de congoja por la muerte de la persona objeto de amor. Un ejemplo es la canción yucateca "Flor", con letra de A. Pérez Bernalde y Diego Córdoba, y música de Augusto Cárdenas Pinelo, "Guty Cárdenas", tomada del *Cancionero popular mexicano*, tomo 2, página 414. Precisamente por esta canción se reconoce a su autor musical como quien dio un tratamiento nuevo y original a la canción en ritmo de clave:

Flor se llamaba,
Flor era ella,
flor de los bosques en una palma,
flor de los cielos en una estrella.

Flor de mi vida,
flor de mi alma.
Flor de mi vida,
flor de mi alma.

Murió de pronto
mi flor querida,
erré el sendero,
perdí la calma.

Y para siempre
quedó mi vida
sin una estrella,
sin una palma.



4. Quejas por desdén o falta de correspondencia.

En este apartado del tema de *amor infortunado* se pueden considerar los casos que refieren desdén o falta de correspondencia, en un tono de queja, pero con ésta se entiende implícita una esperanza; a menudo la queja se presenta en forma de súplica, para ser escuchada por la persona objeto de amor. También se presupone la prevaencia del sentimiento amoroso; no se presume un rechazo absoluto. Para ejemplificar, vaya la canción "Las estrellas" que aparece en las páginas 43 y 44 de la recopilación de Vázquez Santa Ana:

Pregúntale a las estrellas
si por la noche me ven llorar,
pregúntales si no busco
para quererte la soledad,

pregúntale al manso río
si el llanto mío no ve correr,

pregúntale a todo el mundo
si no es profundo mi padecer.

Mujer hermosa, flor de las flores,
por qué no vienes a consolar
al que suspira por tus amores,
mira que el alma desierta está.

Pregúntales a las flores
si mis amores les cuento yo,
y si en la callada noche
sobre su broche suspiro yo,
pregúntale a las aves
si tú no sabes lo que es amor,
pregúntale a todo el prado,
si no he luchado con mi dolor.

No dudes nunca que yo te quiera,
que por ti muera loco de amor,
a nadie quieras sobre la tierra,
oye las quejas del trovador.

D.— Desamor.

1. Situación de desdén sin esperanzas de cambio en tal actitud.

Se trata de los textos que enuncian el desdén, el desprecio o rechazo como una respuesta contrastante a la actitud amorosa de sólo uno de los actores, de quien emite la queja. El asunto se trata de tal manera que la actitud de desdén se entiende como una situación definitiva; se presupone no hay esperanzas de realizar la relación alguna vez deseada. Es el tipo de canciones en las que se habla de mal pago, de ingratitud, etc. Como ejemplo, la canción: "Me abandonas..." que aparece en la página 245 de *La canción mexicana*, de Vicente T. Mendoza:

Me abandonas, me desprecias porque quieres,
pero nunca me verás llorar;
porque al cabo en el mundo hay más mujeres,

como te quise también te sé olvidar.

Si algún día pasaras por mi cabaña
no olvides nunca que yo tu amante fui;
porque al cabo en el mundo hay más amores,
como te quise también te aborrecí.

Con frecuencia las canciones que tratan de desdén o desprecio revelan una actitud despechada por parte del supuesto agraviado, el ejemplo anterior en alguna medida es representativo de tal actitud. Más señalada se ve en la canción "No pienses que al enviarte...", transcrita en *El folklore musical de las ciudades*⁴³, de Rubén M. Campos:

No pienses que al enviarte mis cantares
vas a escuchar mi enamorado acento,
al impulso de amable sentimiento
vengo a decirte no te puedo amar.

No más he venido a llorar lo que me hiciste,
porque al recordar lágrimas derramo;
maldigo la hora en que te dije: "Te amo"
maldigo la hora y el momento en que te vi.

2. Decepción amorosa; casos de un amor terminado por causas que pueden considerarse reprochables.

Para diferenciar éste tema de los anteriores, de desamor por desdén o desprecio por falta absoluta del sentimiento amoroso en la persona a quien se dirige el mensaje, se consideran para el caso los textos que hablan de engaño, traición, perfidia, odio y otras causas que impliquen una actitud dolosa, por llamarla de alguna manera, en perjuicio material o moral de la parte representada por el emisor del mensaje. Hay en estas canciones un tono de reproche, pero, para particularizar el caso, sin propósito de pedir o

⁴³ Rubén M. Campos, *El folklore musical de las ciudades*, p. 367.

mantener el sentimiento amoroso. Como ejemplo, "Olvida", también de la recopilación de Vázquez Santa Ana en las páginas 69 y 70:

Olvida que me amaste
olvidalo, te ruego,
olvida que te quise
con amor verdadero.

Que sepa el mundo entero
que tú me abandonaste,
que sepa que dijiste
ya no te quiero, no.

No quiero que recuerdes
de nuestros amores,
no quiero que me des
ya más decepciones.

En cambio de mi cariño,
me pagaste con traiciones:
Maldita sea mi suerte,
ingrato tu corazón.

Temática acerca del propio sentir: estados anímicos y reflexivos:

A.— De expresión de sentimientos.

Referencias tanto a sentimientos felices por cualquier motivo: un suceso, una vivencia, una condición personal, etc., como a sentimientos tristes o melancólicos, a causa de un asunto infortunado. Este último caso es mucho más frecuente, en los de expresión de estados anímicos, pues los de canciones que expresan una situación feliz son raros y generalmente se relacionan con el tema del amor erótico. En cualquiera de los casos de este apartado el énfasis es en el sentir en sí mismo; la canción tiene como tema central el propio sufrimiento, o gozo, sin importar alguna precisión sobre

una causa referida a un hecho.

Como ejemplo sea la canción "Golondrinas yucatecas", del *Cancionero popular mexicano* 2, página 396; una canción que menciona un momento feliz ya pasado —la juventud—, y uno triste posterior por la añoranza de aquel momento y la nostalgia por haberse terminado:

Vinieron en tardes serenas de estío,
cruzando los aires con vuelo veloz,
en tibios aleros formaron sus nidos,
sus nidos formaron piando de amor.

¡Qué blancos sus pechos!, sus alas qué inquietas,
¡qué inquietas y leves!, abriéndose en cruz,
y cómo alegraban las tardes aquellas,
las tardes aquellas bañadas de luz..

Así en la mañana jovial de mi vida
llegaron en alas de la juventud
amores y ensueños como golondrinas,
como golondrinas bañadas de luz.

Mas trajo el invierno su niebla sombría,
la rubia mañana llorosa se fue,
se fueron los sueños y las golondrinas,
y las golondrinas se fueron también.

En otros casos se enfatiza más el hecho que genera la situación de sufrimiento; en el ejemplo a continuación la ausencia, supuestamente obligada, de la casa o del lugar. Considérese la canción tradicional para las despedidas "La golondrina", tomada también del *Cancionero popular mexicano*, en la página 66:

¿A dónde irá veloz y fatigada
la golondrina que de aquí se va?
Quizá en el viento se hallará angustiada
buscando abrigo y no lo encontrará.

Junto a mi lecho yo le pondré nido
en donde pueda la estación pasar;
también yo estoy en la región perdido.
¡Oh, cielo santo! Y sin poder volar.

Dejé también mi patria idolatrada,
esa mansión que me miró nacer,
mi vida es hoy errante y angustiada
y ya no puedo a mi mansión volver.

B.— De reflexiones.

1. Sobre diversas condiciones en la vida.

Canciones en que el emisor del mensaje expresa su sentir, y juicio a veces, sobre diversos asuntos, con la pretensión de cierta profundidad de pensamiento. Al respecto la canción yucateca "Semejanzas" que aparece en la página 418 del tomo 2 de *Cancionero popular mexicano*:

Entre las almas y entre las rosas
hay semejanzas maravillosas;
las almas puras son rosas blancas
y las que sangran... son rosas rojas.

Y si en tus sueños a un alma arrancas
es una rosa, que cruel deshojas...
Entre las almas y entre las rosas
hay semejanzas maravillosas.

Almas que hieren con sus inquinas,
almas que a un fuego de amor consumen,
rosas que punzan con sus espinas,
rosas que besan con sus perfumes.

Almas enfermas de amargas cuitas,
rosas ajadas, mustias, marchitas.
Entre las almas y entre las rosas
hay semejanzas maravillosas.

2. Sobre la vida y la muerte.

Es el tema de reflexión por excelencia que no puede faltar en cualquier género literario. Sobre la vida, principalmente para considerar su condición efímera, se trata generalmente acerca de lo breve y pasajero de los momentos afortunados; y de la muerte, precisamente por marcar el término a las experiencias vitales y por su condición de inexorable; también puede estar representada en la finalización de algo. Por supuesto la canción popular no ha de ser la excepción, como una muestra al respecto "El cisne", de la recopilación de Vázquez Santa Ana, en la página 69:

Cómo quieres que cante, si mi canto es triste,
es del dolor un lúgubre gemido,
cantar no puede mi pecho dolorido
ni un suspiro de amor, puede exhalar.

Como cantar si el alma destrozada
rebotando está doquiera la amargura,
es que me agobia una horrible desventura,
como tener valor para cantar.

No puedo, no, me agobia un sentimiento
que hace doblar al fin mi atíva frente,
yo cantaré cual cisne, que presente,
que ya acerca de su vida el fin.

Es clásica, muy antigua, esta figura del *cisne que canta* para anunciar su muerte. Metáfora para connotar que cuando algo parece estar en su mejor momento es cuando más cerca puede hallarse de su declinación o destrucción.

Vicente T. Mendoza, en *La canción mexicana*, páginas 338-340, presenta una larga canción: *Ay de mis tiempos pasados*, que habla de la pérdida de la juventud, y del tiempo que inexorablemente lleva hacia un final; y la conclusión de que ante la muerte, el sujeto no vale nada. De esta canción, úni-

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

camente para ilustrar acerca de la idea que contiene, aquí se presentan sólo las dos primeras y las dos últimas estrofas:

¡Ay de mis tiempos pasados!
¿Cuándo los volveré a ver?
Ya lo pasado, pasado;
es imposible volver,
como el árbol que está caído
no vuelve a reverdecer.

Pasaron, pasaron mis tiernos abriles,
pasaron volando cual ave fugaz,
y se marchitaron todos mis pensiles,
murieron las flores de mi mocedad.

¿Dónde está mi primavera?
¿Dónde está mi vida en flor?
¿Dónde están esas praderas
que cantan versos de amor?
Fueron fantasmas primeras
que cruzan como un temblor.

(...)

Ahora soy del tiempo su frágil basura
que arrebató el tiempo con velocidad;
seré el alimento de mi sepultura,
que en pos voy bajando a la eternidad.
En esta vida pintada

—comprendo que así lo es—,
no es bueno *engreírse* con nada,
olvidar lo que ayer fue,
al fin que yo no soy nada,
nada soy, nada seré.

Al fin que no soy nada aquí en esta vida,
porque mi partida pronto llegará:
al fin es prestada mi alma fugitiva,
ilusión perdida ya no volverá.

3. De preocupación existencial.

Expresión generalmente de incertidumbre sobre adónde se va en la vida, a menudo se refiere a dudas acerca de un destino. También puede presentarse en tono de queja por una vida que al parecer no tiene un sentido o en la que el infortunio ha sido su característica sobresaliente. Como un ejemplo sobre el tema considérese la canción "La barca", que Vicente T. Mendoza presenta en la página 232 de su citada antología en *La canción mexicana*.

Al golpe del remo
se agita ligera
mi barca en el agua,

al golpe del remo
que ahoga mi ausencia
solloza mi alma.

Yo soy el viajero
que alegre de Guaymas
salí una mañana
llevando en mi barca
como ave pilota
mi dulce esperanza.

¿De qué región vienes?
¿Quién te hizo pedazos
tus velas tan blancas?

Te fuiste cantando
y vuelves trayendo
la muerte en el alma.

Por mares ignotos
mis santos anhelos
hundió la borrasca,
me fui a buscar perlas
y vuelvo trayendo
collares de lágrimas.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Temática acerca de afecto o rechazo hacia otros objetos:

Los objetos más diversos pueden ser motivos de una canción; sin embargo, lo más común es que se refieran a personas, especialmente a seres queridos, y a entidades no personales, pero que también suelen ser motivo de afección, como la casa, el terruño, etc. A veces aluden a hechos o sucesos que tienen alguna significación especial para el emisor del mensaje, así como también a motivos religiosos, cuando éstos representan la expresión de un sentimiento.

A.— Hacia seres queridos y otras personas.

Puede tratarse de referencias a los afectos —aunque en ciertos casos también al rechazo— hacia la madre, al padre, al hermano, al amigo o a cualquier otra persona motivo de algún sentimiento particular, por supuesto con excepción de la pareja, tema del que se ha tratado aparte. Como un ejemplo de la canción popular, al respecto considérese “El huérfano”, transcrita por Vázquez Santa Ana en la página 68 de su compilación. Vicente T. Mendoza también la presenta con el título “Tristísimo panteón”, incluyendo la correspondiente partitura, en las páginas 332 y 333 de su antología—. En este caso se trata de amor y pena por la madre muerta; un caso muy frecuente dentro del subtema:

Tristísimo panteón,
yo te saludo,
a ti me acerco
con pavor y espanto.

Vengo a regar
con mi copioso llanto,
la tumba de mi madre,
la cual se encuentra aquí.

Permite que me acerque

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**

a tu morada, a tu morada
lóbrega y desierta,
para decirle a mi adorada madre:
madre, oh, despierta,
que tu hijo se halla aquí.

B.— Hacia la casa, el terruño, la patria, etc.

En este caso se encuentran los temas de canciones que comprenden desde la referencia a los sentimientos que genera la evocación del hogar, o la nostalgia por ausentarse de él, hasta las que se refieren a la patria, pasando por las que hablan del lugar donde se nació, o donde se ha vivido; entran aquí las que mencionan un barrio, un pueblo, una ciudad, etc. Un ejemplo típico es una canción muy popular y querida, la de José López Alavés titulada “Canción mixteca”, que habla de la nostalgia por la tierra donde se nació cuando se está ausente de ella. La versión presentada se encuentra en la página 97 del *Cancionero popular mexicano*:

Qué lejos estoy del suelo donde he nacido,
intensa nostalgia invade mi pensamiento,
y al verme tan solo y triste cual hoja al viento
quisiera llorar, quisiera morir de sentimiento.

¡Oh!, tierra del sol,
suspiro por verte,
ahora que lejos
yo vivo sin luz, sin amor.

Y al verme tan solo y triste cual hoja al viento
quisiera llorar, quisiera morir de sentimiento.

C.— Hacia motivos religiosos.

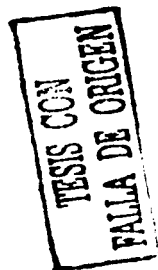
Este tema comprende los casos en que el motivo es sólo el sentimiento religioso o devoto, pues hay cantos que se dirigen a Dios, a la Virgen o a determinado santo para pedir su intervención en el logro de la conquista, correspondencia o reconciliación de la persona amada. Por supuesto, éstas

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

pertenecen a la temática del amor erótico. De las de motivo sólo religioso, considérese como ejemplo la canción a la Virgen "Tu nombre, María", tomada de la página 312 de *La canción Mexicana*.

Tu nombre, María, / es iris de alianza,
es dulce esperanza, / es prenda de amor,
ferviente plegaria / que llega hasta el cielo,
divino consuelo / que calma el dolor.

Por eso, Señora, / mi madre te llamo,
por eso te aclamo / postrado a tus pies.
Te ruego, Señora, / que enjagues mi llanto,
mi amargo quebranto, / que alientes mi fe.



Las canciones transcritas en este capítulo pertenecen a distintos momentos del desarrollo histórico de la canción lírica popular nacional; han sido seleccionadas al azar, de los cancioneros citados con los ejemplos, sólo atendiendo a su posible definición temática. En la selección se encuentran canciones producidas desde mediados del siglo XIX hasta la cuarta década del siglo XX, periodo propuesto en este trabajo como el de conformación de características que diferencian a las canciones nacionales de sus antecedentes y de las de otros países. Si al observarlas se advierte en ellas alguna configuración que se pueda considerar típica, en canciones correspondientes a distintos momentos, esto viene en apoyo de la afirmación de la existencia, dentro de un periodo más o menos prolongado, de una canción lírica popular propia del país.

4. ESTRUCTURAS LITERARIAS Y MUSICALES

Al tratarse de formas cantables, en primer término hay que considerar a la canción popular como una entidad integrada por dos estructuras, distintas una de otra aunque necesariamente unidas y relacionadas, y por supuesto dependientes entre sí: una literaria y la otra musical. Son a tal grado interdependientes que a veces hay letras que no tienen nada, o casi nada de contenido; muy pobres en cuanto al pensamiento que expresan y a la apreciación estética que pudieran motivar, y una buena composición musical las levanta, pues suple en cierto grado las deficiencias literarias y exalta la sensación emotiva. Tales estructuras pueden ser abordadas por separado; una canción puede ser analizada como texto o como pieza musical; sin embargo, será necesario no perder de vista su unidad y considerar los aspectos de su estrecha relación para observar las dos estructuras de manera simultánea.

Estructuras literarias.

Como se enunció al principio de este trabajo, en lo textual la canción lírica popular puede definirse como una forma de poesía, de verso rimado y estrofa regular. En su descripción más general se ha dicho que esta clase de canción, en su configuración típica mexicana, cuenta con dos elementos significativos: un pensamiento principal y otro incidental, dependiente del primero, y además un ritornelo que se presenta en los dos aspectos, es decir, en el literario y en el musical. Cada uno de los dos elementos enunciados constituye un período que a su vez se divide en dos semiperíodos, los

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

cuales generalmente se corresponden con la disposición de los versos y la rima. En la forma más simple de canción, cada uno de los dos elementos significativos puede estar representado por una estrofa de cuatro versos, en la cual los dos primeros constituyen uno de los semiperíodos y los dos restantes el otro. Es pertinente señalar que en algunos casos, aunque no frecuentes, se presentan canciones aún más sencillas, de una sola estrofa, en la cual, no obstante, se pueden reconocer las dos partes o elementos significativos. Conforme aumenta la complejidad en las canciones, puede variar tanto el número de versos que integran las estrofas como el número de estrofas. Si éstas son más de dos, una de las partes básicas de la canción o ambas partes están representadas por más de una estrofa; y en cuanto a los versos por estrofa, ya se ha hablado antes de la preferencia mexicana por las formas estróficas de mayor número de versos; por tanto, a diferencia de las cuartetos, que son muy propias de la tradición española, en la canción mexicana se presentan también desde la sexteta hasta la décima.

En algunos casos, de canciones ya más complejas, además del ritornelo se presenta otro elemento de reiteración que enfatiza la idea principal expresada en la canción, éste es el llamado estribillo, con una función similar a la del ritornelo. Algunas canciones incorporan también coletas al rematar cada parte, como para subrayar una conclusión. El estribillo en la canción popular se presenta entre conjuntos de dos, tres o más estrofas, como en las canciones folklóricas, en las cuales aparece entre cada dos o más coplas. En ambos tipos, una función del estribillo es la de introducir un elemento de contraste, más señaladamente en la canción folklórica ya que no se trata de una estructura de dos partes. Como se ha definido, la canción folklórica está formada por elementos significativos independientes uno de otro, y la composición musical es generalmente la misma para todas las coplas, es decir, repetitiva de una copla o estrofa a otra; en tal caso el estribillo, que por lo común es otra copla, tal vez sólo sea para romper con la monotonía de repetidas formas textuales y musicales, y en ciertos casos en los cuales exista relación de significado, al menos temática entre las coplas, también cumple con el objeto de enfatizar una idea principal que las cohesione co-

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

mo integrantes de una canción, para que no se aprecien como elementos significativos dispersos y desarticulados. En la canción popular el estribillo generalmente no sólo separa conjuntos de dos o más estrofas, sino unidades significativas; aunque también estas unidades pueden ser dependientes o tener relativa independencia entre ellas, y cada una de las cuales puede equivaler a una canción completa que generalmente posee los dos elementos antes referidos; es decir, se trata de una especie de canción doble, con el estribillo como remate de cada unidad; así éste aparece entre unidades de dos partes y al final. El estribillo suele estar formado por una estrofa, cuarteta en muchos casos, aunque a veces es sólo de uno, dos o tres versos; como contrapartida, en ciertos casos raros, el estribillo se integra con más de una estrofa.

Respecto a las canciones integradas por más de dos estrofas, especialmente de cuatro, no siempre se trata de una canción de dos partes, a cada una de las cuales corresponden dos estrofas; también hay casos en los que sin abandonar la forma propiamente binaria, en cuanto a su estructura musical, en la textual se pueden considerar de cuatro partes; como si fuese un conjunto de dos canciones, pero en realidad una, porque sus partes se relacionan formando una sola unidad significativa total. A veces en canciones de este tipo se presenta un estribillo entre los dos conjuntos de dos estrofas cada uno, así como al final. Algo similar puede ocurrir en canciones de más de cuatro estrofas.

En cuanto al metro de los versos, la canción puede corresponder, dependiendo de si son octosílabos o menores, o bien de mayor número que los octosílabos, a uno de dos grupos definidos, como en la poesía tradicional, de arte menor o de arte mayor respectivamente. Las canciones en octosílabos o metro menor son llamadas cancioncillas; las hay desde las formadas con pentasílabos. Se llaman propiamente canciones las integradas por versos de más de ocho sílabas; en la mayoría de los casos son de decasílabos en adelante, con frecuencia de endecasílabos. El punto de partida de la canción lírica popular mexicana son las canciones de la tradición española de los cancioneros; por tanto, originalmente había predominio del verso

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

octosílabo, como en el caso característico del romance; aunque éste, y cualesquiera de otras canciones romancesadas, es decir, de octosílabos monorrimos sólo en los versos pares, en realidad se puede considerar como una composición de versos hexadecasílabos, todos rimados, y los octosílabos vienen a ser sus hemistiquios. Sin embargo, a pesar de la tendencia al octosílabo, es frecuente encontrar en sus primeras etapas, y de acuerdo también con la tradición española, canciones de versos decasílabos y endecasílabos.

A medida que se compusieron canciones más complejas, aparecieron variadas combinaciones estróficas en las cuales la métrica también se diversificó; a veces los versos de una estrofa tienen un determinado metro y los de la otra uno diferente; una, por ejemplo, de decasílabos y otra de heptasílabos; o bien combinaciones de distinto metro dentro de una misma estrofa, como la inclusión de los versos que se llaman quebrados. En diversas canciones la combinación de diferentes metros a menudo cumple con la finalidad de un ajuste rítmico o melódico, de manera que los versos se correspondan con la estructura de las frases musicales. También se presentan formas métricas mayores, por ejemplo, aunque no son tan frecuentes, de alejandrinos, por lo común conformados en hemistiquios, o de versos aun de más sílabas, como de pentadecasílabos que se dividen en tres ternustiquios de cinco sílabas, octodecasílabos integrados por tres de seis, etc. Según Vicente T. Mendoza, inclusive hay canciones construidas con versos de veintiuna, veintitrés, veintiséis y hasta treinta y dos sílabas.⁴⁴

Ejemplos para ilustrar las características de la estructura literaria en la canción lírica popular mexicana:

Canción de la forma básica propuesta, en su configuración más simple, en la cual sus dos elementos significativos, uno principal y el otro incidental, están representados por una estrofa de cuatro versos endecasílabos. Considérese la canción "El último adiós", tomada de la compilación de Vicente T. Mendoza, en la página 129 de *La canción mexicana*.

⁴⁴ Cf. Vicente T. Mendoza, *La canción mexicana*, p. 49.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Adiós, adiós, Dios sabe si en la vida
nunca jamás a verte volveré,
permítame el cielo el intentar te olvide,
pero en tu ausencia siempre lloraré.

Te vas, te vas y sólo un llanto dejas,
¡ay! sin saber después de quién serás;
permítame el cielo el intentar te olvide,
pero en tu ausencia siempre lloraré.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

En este ejemplo se puede apreciar que el pensamiento de la segunda estrofa es dependiente del que expresa la primera, en una relación de causalidad. El primero plantea una condición de ausencia y el segundo una consecuencia de ella. En esta canción cada estrofa corresponde a un periodo dividido en dos semiperiodos: uno con los versos primero y segundo y el otro con los versos tercero y cuarto. El ritornelo, los dos últimos versos de cada estrofa, es una expresión literaria y musical idéntica en ambas, pero en otros casos aparecen frases textuales diferentes en una y en otra, aunque relacionadas en su sentido e idénticas en su línea melódica, como por ejemplo, en la antes mencionada canción "Marchita el alma", donde la primera parte termina con: *sin esperanza, / sin esperanza de alcanzar su amor* y la segunda parte con: *pues era de otro, / pues era de otro ya su corazón*, como se puede ver también en una relación de causalidad entre ambas terminaciones.

Ejemplo de canción que con más de dos estrofas integra cada una de sus dos partes: la canción yucateca "Lágrimas" de Luis Martínez Serrano, tomada del *Cancionero popular mexicano*, tomo 2, de CONACULTA, en la página 395:

¿Por qué en tus ojos llenos de encanto
veo una lágrima de pesar?,
si tú bien sabes que te amo tanto,
que sufro mucho al verte llorar.

¿Cuál es la causa de tus enojos

que hace a tu llanto rauda brotar?,
ven a mis brazos, seca tus ojos,
me pones triste, no llores más.

Cuando en tus ojos se transparentan
dos lagrimitas como cristal,
siento al beberlas sabor de hieles
sabor de acibar, por Dios no llores más.

Esta canción es un ejemplo de sólo tres estrofas, y las hay de cuatro, seis o más, pero bien sirve para ilustrar que cada uno de los dos elementos significativos puede integrarse con más de una estrofa. En este caso el pensamiento principal está constituido por lo expresado en las dos primeras, y el ritornelo propiamente sólo está representado por la última frase de la segunda y tercera: *no llores más*; la línea melódica es idéntica para esta frase en ambas estrofas.

Como se dijo, cada una de las dos partes es un período, el cual a su vez puede dividirse en dos semiperíodos: en la canción del primer ejemplo el semiperíodo inicial del primer período son los dos versos: *Adiós, adiós, Dios sabe si en la vida / nunca jamás a verte volveré*. Por supuesto, en la canción del segundo ejemplo el primer período, o elemento principal, conforma cada uno de sus semiperíodos con cada una de las dos estrofas que lo integran.

Como un ejemplo de estribillo considérese el de la canción "Perjura", que ya ha sido transcrita en un capítulo anterior. Este estribillo se ubica entre dos unidades integradas por dos estrofas y correspondientemente por dos períodos cada una:

¿Por qué no fueron aquellas horas, como soñé?
¿Por qué, ¡ay!, huyeron y ya no pueden jamás volver?
¿Por qué no he muerto cuando eras mía, y yo tu dios?
¿Por qué estoy vivo, si éramos uno, y hoy somos dos?

Ejemplo de canción de arte menor o cancioncilla. A continuación un fragmento de "Divinas fuentes", en este caso de hexasílabos, tomado de la

página 195 de *La canción mexicana*, de Vicente T. Mendoza:

La muy ingrata
se fue y me dejó,
sin duda por otro
más hombre que yo.

Ahora un fragmento que sirva de ejemplo como canción de arte mayor.
También de la canción "Perjura", integrada con versos decasílabos:

Con blanco velo tu faz traidora,
camino al templo te vuelvo a ver.
¿Dónde están, dime, bella señora,
los juramentos que hiciste ayer?

A continuación algunos ejemplos que ilustran lo apuntado en cuanto a la variedad métrica utilizada en las canciones:

Estrofa con versos de diferente metro. De la canción "Estrellita", arreglada por Manuel M. Ponce, una estrofa en la cual se presenta una combinación de decasílabos con heptasílabos:

Estrellita del lejano cielo,
que sabes mi querer,
que miras mi sufrir,
baja y dime si me quiere un poco,
porque ya no puedo
yo sin su amor vivir.

Romanceadas, en octosílabos monorrimos en los pares. A continuación un fragmento de la canción "Eres florecita bella", de la recopilación de Higinio Vázquez Santana, en la página 66:

Eres florecita bella,
rosita del mes de abril,
pareces amapolita,

acabadita de abrir.

Eres gota de rocío
de una mañana gentil;
eres rosa de castilla,
que perfumas el pensil.

La misma, presentada como de hexadecasílabos todos rimados:

Eres florecita bella, rosita del mes de abril,
pareces amapolita, acabadita de abrir.
Eres gota de rocío, de una mañana gentil;
eres rosa de castilla, que perfumas el pensil.

Pentadecasílabos en ternustiquios que bien se podrían resolver como pentasílabos. Como ejemplo los primeros versos del antes citado estribillo de "Perjura":

¿Por qué no fueron
aquellas horas,
como soñé?
¿Por qué ¡ay! huyeron
y no han podido
nunca volver?

Octodecasílabos también en ternustiquios, ahora de hexasílabos. Dos versos de "La barca" o "La barca de Guaymas", citada en *La canción mexicana*, de Vicente T. Mendoza, página 232:

Yo soy el viajero
que alegre de Guaymas
salí una mañana
llevando en mi barca
como ave pilota
mi dulce esperanza.

Otro aspecto formal en la canción lírica popular mexicana —por razones de brevedad sólo para mencionar, más que para analizar—, es el de la incidencia de ciertas formas léxicas y textuales análogas en las líricas culta y popular. En la canción lírica popular hay términos y expresiones que tienen su origen en la lírica cortesana, ya constituidos en fórmulas estereotipadas para expresar ciertos pensamientos que pudiéramos considerar de dominio público; algo semejante a los dichos populares y refranes, que pretenden sintetizar un concepto en una estructura breve y fija, de fácil comprensión para todos. En sus formas más permanentes en tiempo y modelos pasaron de la lírica culta a la de las canciones folklóricas, y de cuando en cuando recurre a ellas la canción popular. Sin embargo, no siempre se trata del mero hecho del recurso fácil de la fórmula estereotipada, sino, por razones de identidad y herencia culturales, puede haber coincidencias de sensibilidades y formas de pensamiento. Al respecto opina Jiménez de Báez al comparar lírica cortesana y lírica popular actual:

La selección del vocabulario denota una actitud y una sensibilidad. En la poesía cortesana se repiten formas léxicas características de ese momento. Algunos de esos términos persisten en la lírica popular actual muchas veces como meras formas tradicionales estereotipadas. Sin embargo, su frecuencia parece indicar que se trata de sensibilidades análogas. Posiblemente el ámbito de mayor interés sea toda la terminología que se refiere al amor.⁴⁵

Cabe la mención de ciertas construcciones textuales, así como la de formas léxicas, que son recurrentes en las diferentes categorías de composición lírica. Los ejemplos procedentes de la lírica culta que aquí se presentan son aportados por Ivette Jiménez de Báez, en su obra antes citada. Se mencionan solamente unos cuantos casos, a guisa de ejemplos, muy lejos de pretender agotar el tema:

⁴⁵ Jiménez de Báez, *Op. Cit.*, p. 25.

— *Lágrimas, llanto*; para referir la pena de amor. A partir de versos de la lírica cortesana como “Llorad, (mis) ojos, llorad”, en la popular también se alude con cierta frecuencia al llanto, como en “No más he venido a llorar lo que me hiciste, / porque al recordar lágrimas derramo...” (De “No pienses que al enviarte”, en *La canción mexicana* de Vicente T. Mendoza, p. 133).

— *Dónde estás*; expresión para el requerimiento del ser amado. Proviene de un verso tradicional en los siglos XV y XVI “¿Dónde estás que no te veo?”. En una canción popular, por ejemplo: “¿Dónde estás corazón?, no oigo tu palpitar...” (en el *Cancionero popular mexicano*, p. 60)

— *Despedida*; se da en ciertas fórmulas como las cortesanas “Y con ésta me despido” (Núñez, *Cancionero General II*, p. 77) o “Con tanto me despidiendo” (F, Pérez de Guzmán, Foulché I, p. 671). En las canciones folclóricas mexicanas es frecuente la fórmula “Ya con ésta me despido...”, y como ejemplo en la canción popular, de “La Mancornadora” tenemos: “La despedida yo ya se las doy / la despedida será una canción, la despedida mi boca la calla / hasta que me vaya / de esta población.” (*La canción mexicana*, p. 149)

— *Flor*; usada con sentido metafórico para representar a la mujer. Puede ser por medio del término *flor*, tomado en su acepción general, o específicamente de una clase de flor: rosa, clavel, lirio, azucena, etc. Por ejemplo, de la lírica cortesana: “La que es flor o prez de España, / corona de las hermosas, / muy más linda que las rosas...” (Foulché I, p. 688, núm. 292); de manera semejante en la canción popular: “Hay un lirio que el tiempo no consume / y hay una fuente que le hace enverdecer; / tú eres el lirio y dame tu perfume, / yo soy la fuente y déjame correr.” (De “El lirio”, en *La canción mexicana*, p. 155).

— *Corales, rubíes, perlas*; representativos de labios y dientes respectivamente; como en la canción “A la orilla de un palmar”: “...yo vide una joven bella, / su boquita de coral, / sus ojitos dos estrellas.” (del arreglo de Manuel M. Ponce, en *Cancionero popular mexicano*, P. 59); o como: “A ti, joven de negra cabellera, / de tez morena y espaciosa frente, / de grandes ojos y mirada ardiente, / de labios encendidos de rubí...” (de la canción “A ti te amo, no

más, no más a ti", en *La canción mexicana*, de Vicente T. Mendoza, p. 122). Su antecedente en la lírica cortesana bien puede ser: "Sus labios son dos corales, / dos rubíes excelentes, / arboles naturales / con dos hileras por dientes / de las perlas orientales." (Silvestre, p. 139).

Algunas otras formas léxicas tradicionales de más incidencia en la canción mexicana, son las alusivas a *corazón, alma, prisión, prisionero, aves* —específicamente *palomas, golondrinas, alondras*, etc.—, *sol, luna, estrellas, cabello, cabellera, ojos* —en variedad de colores y expresiones—, *ausencia, penas, tormento, besos, caricias*, etc.

Estructuras musicales.

Por lo que concierne a la estructura musical, de manera análoga a cada uno de los dos elementos de la canción —partes o períodos—, antes mencionados con relación a la letra, le corresponde un período musical que a su vez, correlativamente a la estructura textual, también se divide en dos semiperíodos, cada uno de los cuales contiene dos frases musicales; en la forma más elemental de canción una para cada verso. Esta forma es llamada *canción binaria*. La estructura textual con su división en dos períodos y subdivisión en semiperíodos sirve de soporte a la musical, de ahí su correspondencia. La estructura musical más simple obedece a una disposición de frases musicales que convencionalmente pueden representarse como AA'BB' para el primer período y CC'BB' para el segundo, donde cada una de estas letras mayúsculas corresponde a una frase musical —la presencia de BB' en los dos períodos constituye el ritornelo musical—. Es común y frecuente que el primer semiperíodo del segundo período sea CC, es decir, integrado por dos miembros melódicos o frases musicales idénticos y no distintos como se debe entender para la representación CC'; sin embargo, se han representado así para señalarlos como entidades individuales. Tal identidad de las dos frases no es absoluta sino la tendencia predominante.

Como se ha dicho, la anterior estructura es la relativa al modelo más elemental; desde luego pueden aparecer algunas características más y presentarse cierta complejidad en composiciones más elaboradas. Tratándose de la tonalidad puede haber canciones, las más simples, que no ofrezcan más contraste tonal que el juego entre tónica y dominante, y tal es la correspondiente a la llamada forma básica, que inicia el primer período con la tónica —AA'— para concluir con la tónica —BB'—, y el segundo período con la dominante —CC'— para concluir con la tónica —BB'—, como en el primero.

En cuanto a la canción de cuatro o más estrofas, que al tratar de estructuras literarias se definió como de cuatro partes, según el músico Juan S. Garrido tiene una correcta cuadratura. Para definirla establece que la melodía está construida en sentencias de ocho compases —por sentencia podemos entender lo que aquí se ha llamado parte o período—, para hacer un total de 32 compases, es decir tendrá cuatro sentencias. Luego dice que la canción se puede dividir en dos partes iguales.⁴⁶ De tal división podemos inferir que para el segundo conjunto de dos sentencias o períodos se repite la melodía del primero. Es posible apreciarlo en aquellas partituras de canciones en las que para una misma línea melódica aparece, abreviando la escritura musical, una debajo de la otra la letra de las dos partes.

Ya perfilada esta estructura musical, hacia mediados del siglo XIX, viene a ser la que confiere a la canción lírica popular mexicana su forma típica nacional, que la diferencia de las de otros países y también de las formas españolas usuales en épocas anteriores. Por ese tiempo, y unos años después, mostraría, por influencia del italianismo, en lo que corresponde a la forma de cantarse, floreos ligaduras, trinos, mordentes, grupettos y bordados, y por lo que atañe a la armonía cadencias, intervalos abiertos, acordes de séptima mayor cuando la canción es entonada en modo mayor, y de séptima sensible cuando lo es en modo menor.⁴⁷ A propósito de la manera

⁴⁶ Cf. Juan S. Garrido, *Historia de la música popular de México*, México: Editorial Extemporáneos, 1974, p. 14.

⁴⁷ Vicente T. Mendoza, *Op. Cit.*, pp. 39-40.

de cantarse, no ha sido poco frecuente que la canción mexicana sea interpretada a dos o más voces, según Vicente T. Mendoza conservando empíricamente los principios del falso bordón⁴⁸, enseñados por los evangelizadores a los nativos.⁴⁹ Lo más común es que las voces segunda y tercera sigan líneas melódicas paralelas en intervalos de tercera y de sexta de acuerdo a la tonalidad, sin embargo, al ganar en desarrollo y complejidad se han presentado interpretaciones en distintas combinaciones de voces y de intervalos, aun contrapuntísticos en vez de líneas melódicas paralelas, incluso la primera voz puede saltar a otros intervalos, pero siempre volviendo al final a su línea melódica primitiva. El juego de oposición entre tónica y dominante es esencial para la tensión y apreciación estética de la música, desde la composición más sencilla hasta una sinfonía.

Ya con mayor complejidad para la parte musical, se diversificaron las formas de contraste tonal: hay canciones que inician en una tonalidad menor y concluyen en la mayor de la misma nota o viceversa, algunas se presentan con su primera parte en un tono menor y la segunda en su relativo mayor, o bien combinan sus partes con una alternancia menor-mayor-menor-mayor; incluso las hay con cambios de tonalidad de diferente nota entre una parte y otra. En cuanto al ritmo, al principio se acompañaron con preferencia por los compases en isócronos de octavo, en correspondencia con la tradición española, en la cual son frecuentes los compases de 6/8, 9/8 ó 5/4, como en las formas de bolero, jota, zapateado, pasacalle o tango, éste último en forma de habanera.⁵⁰ Esta última forma, adaptada posteriormente, por otra influencia, daría un nuevo matiz a la canción mexicana. Cabe señalar que de manera análoga al cambio tonal, en algunos casos el recurso de contraste es el cambio de ritmo y compás.

⁴⁸ Falso bordón o fabordón es una forma de canto polifónico en el que la segunda y tercera voces siguen líneas melódicas paralelas a la principal o de la primera voz, conservando entre una línea y otra intervalos de tercera y de sexta, es decir, a dos tonos y cuatro tonos y medio respectivamente.

⁴⁹ Cf. Vicente T. Mendoza, *Op. Cit.*, p. 41.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 40.

Para ejemplificar lo apuntado respecto a la estructura musical de la canción popular mexicana, en su forma más elemental, considérese la canción, antes transcrita, "El último adiós":

EL ÚLTIMO ADIÓS

_____ A _____



A-diós, a-diós, Dios sa-be si_en la vi-da

Detailed description: This block contains the first musical staff of the song. It is written in a treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. The melody consists of a series of eighth and quarter notes. Below the staff, the lyrics are written in a simple, spaced-out font.

_____ A' _____



nun-ca ja-más a ver-te vol-ve-ré,

Detailed description: This block contains the second musical staff. The notation continues from the previous staff. The lyrics are: "nun-ca ja-más a ver-te vol-ve-ré,".

_____ B _____



per-mi-ta_el cie-lo_el in-ten-tar te ol-vi-de,

Detailed description: This block contains the third musical staff. The notation continues. The lyrics are: "per-mi-ta_el cie-lo_el in-ten-tar te ol-vi-de,".


_____ B' _____



pero_en tu_au-sen-cia yo siem-pre llo-ra-ré.

Detailed description: This block contains the fourth musical staff. The notation continues. The lyrics are: "pero_en tu_au-sen-cia yo siem-pre llo-ra-ré.".

_____ C _____



Te vas, te vas y só-lo_un llan-to de-jas

Detailed description: This block contains the fifth and final musical staff of the song. The notation concludes with a final cadence. The lyrics are: "Te vas, te vas y só-lo_un llan-to de-jas".

TESIS CON FALLA DE ORIGEN

C'

¡ay! sin sa—ber des—pués de quién so—rás;

B

permi—ta_el cie—lo_el in—ten—tar te_ol—vi—de,

B'

pero_en tu au—sen—cia yo siem—pre llo—ra—ré.

Como se puede ver, esta canción esta formada por dos partes: las señaladas como AA'BB' y CC'BB'. Cada una de estas partes o periodos se divide en dos semiperíodos, que se identifican con AA', BB' o CC', cada uno de los cuales a su vez está integrado por dos frases musicales que se relacionan, representadas graficamente por A, A', B, B', C, y C', y separadas una de otra a la mitad de un compás por un silencio de 1/16 o de semicorchea. En esta muestra, cada frase musical ocupa dos compases y tiene once notas y un silencio, contando una cuando hay dos unidas por ligadura; se corresponden con las once sílabas de cada verso en lo textual. La relación entre cada pareja de frases de un semiperiodo musical puede contemplarse como un esbozo de tema y contratema —sólo en la parte musical—. En la segunda parte se puede apreciar un cambio: lo representado por CC' se integra con frases musicales de una línea melódica diferente a la del primer semiperíodo de la primera parte. En el caso de esta canción se marca el contraste entre las dos partes por medio de la entonación de cada una:

cambia la entonación en el semiperíodo CC' —en este caso al subdominante; en la mayoría de las canciones es al dominante—, además del mencionado cambio en la línea melódica.

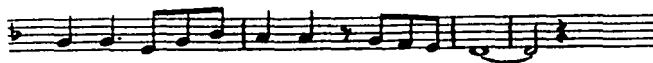
Como muestra de canción cuyas dos partes musicales —AA'BB' y CC'BB'— contrastan además con un cambio de tonalidad, a continuación la pieza yucateca "Presentimiento", cuya letra aparece en el *Cancionero popular mexicano* 2, p. 397:

PRESENTIMIENTO

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Sin su-ber que exis-tí-as te do-sea-ba,



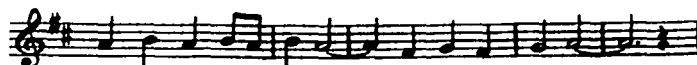
an-tes de co-no-cer-te te adi-vi-né.



Le-gas-te en el mo-men-to en que se-es-po-ra-ba,



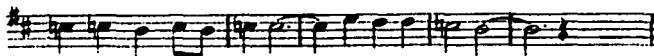
no_hu-bo sorpresa_algu-na cuan-do se_ha-llé.



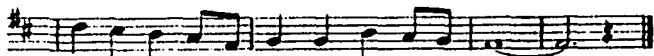
El dí-a que cru-zas-te por mi ca-mi-no,



Tu-ve_el pre-sen-ti-miento de_algo ja-tal.



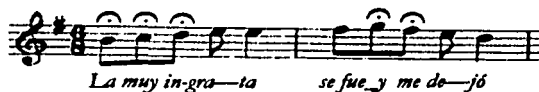
E-sos o-jos, me dí-je, son mi des-ti-no



y_e-sos bra-zos mo-re-nos son mi do-gal.

Los cuatro primeros versos integran una estrofa que constituye la primera parte o período de la canción —A A', B B'—; en esta partitura se presenta musicalizada en tono de *Re menor*, como se puede constatar por su armadura —signo de bemol para la nota *Sí*—. El cambio de tonalidad se establece a partir del compás que contiene la última nota de esta primera parte, para la sílaba *llé* de *hallé*, la nueva armadura suprime el signo de bemol para la nota *Si* y establece el de sostenido para las notas *Do* y *Fa*, lo cual indica que a partir de ese punto y durante toda la segunda parte de la canción se musicaliza en tono de *Re mayor*. En este ejemplo contrastan las dos partes de la canción mediante un cambio de tono menor a mayor de la misma nota; en otros casos el cambio puede ser con relativos o con tonalidades de diferente nota.

Para exponer un último ejemplo, a continuación se presenta un caso de canción cuyo elemento musical de contraste entre sus dos partes es un cambio de ritmo. Vaya un fragmento de la cancioncilla “Divinas fuentes”, que aparece en la página 195 de *La canción mexicana* de Vicente T. Mendoza. En esta muestra el cambio de ritmo se produce en la estrofa que sirve de estribillo:



TESIS CON FALLA DE ORIGEN

En esta muestra se puede observar que para los primeros cuatro versos se señala un compás de 3/8 —un valseado más o menos rápido—; con el que contrasta rítmicamente la segunda estrofa con un compás de 6/8, es decir, el doble del tiempo para cada verso y frase melódica. En la primera parte cada frase ocupa dos compases y en la segunda sólo uno, pero de doble duración. También se observan aquí otros elementos de contraste, como los calderones⁵¹ que aparecen en cinco sílabas y notas de la segunda parte, los cuales prolongan discrecionalmente, para un efecto enfático, el tiempo de cada una de ellas. También contrasta el cambio en los dos últimos compases —de seis notas en vez de las cinco que tienen los dos compases anteriores—, que aun con el cambio rítmico vienen a ser un ritomelo de los dos últimos de la primera estrofa, pues la línea melódica es igual, con la única diferencia de una nota más que se agrega al principio de cada

⁵¹ Los signos sobre el pentagrama que consisten en un pequeño arco con un punto debajo. Indican la prolongación del tiempo de la nota que se ubica debajo de ellos.

compás. Aquí el cambio también es en la parte textual con versos hexasílabos en vez de los pentasílabos anteriores.

Al principio, las canciones populares, dada su pobreza de elementos literarios, y a pesar de la influencia italiana, procedente de composiciones más cultas y elaboradas, musicalmente también eran sencillas, para de ese modo ajustarse a los versos; mas al avanzar en su desarrollo, tanto la música como la letra tendieron hacia una estabilidad; entonces fue cuando se impuso el ritornelo, y aun cuando los dos mencionados períodos de la canción tuviesen una estructura muy semejante, se introdujo entre ellos la oposición tonal.⁵² También con el tiempo se arreglaron las canciones para ser interpretadas por dos, tres o más voces, simultáneas o a contrapunto.

Hasta aquí se ha propuesto a la canción lírica popular mexicana como un producto no precisamente terminado —su evolución es continua y no es posible fijar un momento de conclusión—, pero sí con características formales que más o menos la definen y diferencian a partir de una determinada época, de forma paralela al desarrollo de la propia nación a partir de su vida independiente, sin ignorar la presencia subyacente de sus antecedentes. Las estructuras características de las canciones populares mexicanas, tanto literarias como musicales, son el resultado de un largo proceso evolutivo. Para los textos corresponden a formas típicas que tienen su fuente o sustrato en la lírica cortesana, o tal vez anterior, y se han venido integrando con la asimilación de sucesivos aportes provenientes de diversos tiempos y lugares; para las construcciones musicales, aun cuando algunos pasos de la evolución han sido más determinantes que otros, como las modificaciones imprimidas por influencia de la música italiana, de la zarzuela española o de la habanera cubana, en conjunto las formas musicales supuestamente características resumen varios siglos de evolución musical. Sobre la conformación de una música nacional y sobre sus maneras propias de melodizar, dice Rubén M. Campos:

⁵² *Ibid.*, p. 40.

Una nacionalidad musical no se adquiere en un siglo. Es necesario que la evolución de la música al través de los siglos deje poco a poco una manera peculiar de melodizar como deja una manera peculiar de hablar. Las inflexiones de una voz cantante que expresa algo propio, se reflejan en las inflexiones de un instrumento sonoro con el mismo empleo de frases, de intervalos, de cadencias, de finales característicos, que en la construcción de las melodías van saliendo inconscientemente del alma del compositor, del sedimiento racial que tiene por laboratorio, del que extrae ideas y reflejos sensoriales acumulados, sin que se haya dado cuenta de la función que le ha sido discernida, de ser la antena que recoge y reproduce la música de la onda sonora que vibra acorde con la sentimentalidad en cierta expresión modulativa determinada.⁵³

⁵³ Rubén M. Campos, *El folklore musical de las ciudades*, p. 93.

5. SOBRE LA RECEPCIÓN

La canción lírica popular mexicana durante el siglo XIX, y aún en las primeras décadas del siglo XX, en sus etapas de surgimiento y luego de consolidación, ya con características propias, constituyó un fenómeno que incidía con más selectividad en las ciudades; por tanto, creada la canción lírica popular para ese medio, su aceptación habría de ser en consecuencia preferentemente urbana. En el hecho también concurre la condición de que en esos tiempos el habitante de la ciudad al recibir influencias externas, de las cuales antes, bajo el régimen colonial, estuvo relativamente marginado, por reacción, al independizarse el país, alentó una incipiente aspiración de acceder a cierta universalidad. Fue entonces, ya en una nación independiente, cuando comenzó a asimilar diversos aspectos de la cultura universal y no sólo aquellos a los que la antigua metrópoli hispana permitía el acceso a los habitantes del país. Tales aspectos incluyen también las manifestaciones artísticas, y entre ellas por supuesto las relativas a la música, al canto y al baile, tanto en formas cultas como populares. Por tales condiciones de mayor receptividad y comunicación, el primer público captado por esas nuevas influencias en el arte popular era el urbano, ansioso de novedades, ya más condicionado y preparado intelectualmente para recibirlas.

Las manifestaciones artísticas y con ellas las formas musicales para el canto y el baile provenían de las ciudades europeas y por similitud de condiciones sociales y culturales se dirigían hacia las ciudades americanas. Así lo asevera Rubén M. Campos al decir: "La música popular de las ciudades tenía necesariamente que ser una injertación de la música de las ciudades europeas." Luego reconoce una identidad entre las formas musicales en

ambos extremos geográficos: "...la música nuestra, nacida bajo la influencia de la música europea de las ciudades, tenía que presentar idénticas características de movimiento y ritmo". No obstante, en lo que concierne a la composición musical, atribuye una capacidad original a los compositores nacionales:

En cuanto a la parte melódica, presumimos que desde mediados del siglo pasado se reveló una vena melódica en nuestros músicos, que se pusieron a componer bailes imitativos de los bailes europeos, —danzas, schottisch, vales, mazurcas, polkas—, en el movimiento y en el ritmo, pero con melodías diferentes y por tanto originales.⁵⁴

Lo anterior no significa que las canciones populares urbanas —primero traídas de las ciudades europeas y luego, por imitación, reproducidas en las ciudades nacionales— fuesen en absoluto desconocidas o desdeñadas en el medio rural. En ciertos casos sí llegaron a difundirse por aquellos ámbitos, pero generalmente las preferencias en esa clase de público rural se inclinaban más hacia lo tradicional; esto es, hacia lo folklórico: los típicos "jarabes" derivados de los aires musicales españoles. Al respecto asevera Campos: "...la música folklórica rural es la misma de antaño, porque el pueblo rural sigue bailando al aire libre el jarabe nacional en sus diversos pasos." Y luego, para señalar lo que ocurría en las ciudades apunta: "Pero la música de las ciudades sigue la moda y las influencias extrañas, lo cual no es un atraso sino un movimiento evolutivo de asimilación y por tanto de incorporación a la cultura universal."⁵⁵

Rubén M. Campos, en la introducción a su obra *El folklore musical de las ciudades*, al referirse a los receptores de las expresiones musicales de México en el siglo XIX, hace una diferenciación entre dos grupos humanos que entonces integraban la población nacional, y por supuesto habla de distintas preferencias musicales por parte de uno y de otro grupos: al primero de

⁵⁴ Rubén M. Campos, *El folklore musical de las ciudades*, p. 5.

⁵⁵ *Op. Cit.*, pp. 5-6.

ellos lo refiere como “el inmenso grupo en el que predominan las características aborígenes y que aún no evoluciona” —sin duda, al referirse a esta evolución, alude al grado de avance en el conocimiento y adquisición de una cultura musical más universal, aunque para el caso específicamente europea—; el segundo, el grupo menor, es el urbano, ya en cierta medida incorporado a la cultura universal. Es comprensible que se tratara de una minoría, dadas las condiciones del país entonces, con una economía basada en una producción primaria; por siglos, desde la transformación del país en colonia, el grueso de la población habría de dedicarse a actividades propias de un medio rural; era todavía muy reducida la variedad de actividades propias del ámbito urbano. En cuanto al señalamiento de la gran diferencia cuantitativa entre ambas poblaciones, basta consultar las estadísticas para corroborar que la población urbana, no obstante crecer aceleradamente a partir de la tercera década del siglo XX, se mantuvo minoritaria hasta la sexta década de dicho siglo; si tal ocurría ya en el siglo XX, podemos suponer que en el XIX debió ser ínfima.

Del primer grupo, el rural y por entonces predominantemente indígena, dice Campos: “ha quedado musicalmente estacionario en los sones guadores de las danzas indígenas.” El que tales sones y las respectivas danzas sean indígenas es muy discutible; lo son quizá sólo porque los grupos indígenas, desde un momento ya remoto, los adoptaron como suyos, desde luego imprimiéndoles un carácter propio, pero los musicólogos actuales encuentran en los aires folklóricos solamente algunos rasgos de lo que pudiese restar de elementos musicales prehispánicos. Tanto música como letra en las composiciones folklóricas tienen una filiación francamente hispana; en el más extremo de los casos se trataría sólo de música mestiza. También se podría añadir a esta aclaración que no obstante haber sido en el siglo XIX mayoritaria la población indígena en el medio rural, tendrían que haberse impuesto, a través de tres siglos de dominación, las influencias culturales y con ellas las artísticas y musicales de los grupos que fueron, aunque minoritarios, dominantes, y éstos generalmente eran de origen hispano y posteriormente criollo y mestizo. Del segundo grupo, es decir, del urba-

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

no, afirma Campos: “ha asimilado las formas y los procedimientos artísticos del arte universal, por imitación antes de ser educado técnicamente, y por educación disciplinada más tarde, hasta lograr concurrir con su cándida eflorescencia primilácea a la producción musical universal.”⁵⁶ En esta manera de expresarlo se advierten dos aspectos que pudieran ser controvertibles: uno, el menos importante tal vez, es una posible condición emotiva del poeta —se nota, entre otras cosas, por los términos utilizados—; a través de esta expresión Rubén M. Campos deja entrever su propio entusiasmo y admiración, consecuentes con tiempos de afrancesamiento y de admiración por todo lo procedente de otras latitudes, muy especialmente de Europa. Quizá, así como el poeta, a juzgar por la citada expresión, parece receptivo a las influencias externas; de manera similar lo habrá sido el minoritario público urbano respecto a las influencias musicales venidas de ultramar. Del otro aspecto, no creo haya objeción por lo que respecta a que ese público urbano tomara las formas y procedimientos por imitación. Lo discutible es que en su conjunto, como todo un grupo, se haya educado en las técnicas y formas artísticas; eso sólo debe haber ocurrido, para la formación de la canción popular de arraigo urbano, en algunos compositores, en una minoría de la minoría. Aún en la actualidad hay muchos compositores que no saben leer música; “compositores de silbido” les llaman los músicos ya con más oficio. Posiblemente el procedimiento de imitación haya sido el corriente y más efectivo, y durante muchos años pudo haber operado. Primero los compositores debieron asimilar y dominar la música europea, incluso la música culta, para después, ya hacia la mitad del siglo, comenzar a generar formas propias.

En otras parte brevemente se esbozó que un factor que capta y prolonga la atención del público hacia las canciones es su adaptación musical y rítmica para el baile. Yolanda Moreno Rivas, al hablar de un mestizaje sonoro, nos informa acerca de una transformación —tal vez la pudiéramos considerar como una especie de sincretismo— de la música española im-

⁵⁶ *Ibid.*, p. 5

portada a México en el siglo XVIII, que en interacción con elementos de la música original de la que era llamada “gente quebrada” —mestizos, negros y mulatos, que ya conformaban una población nacional— produjo los nuevos aires típicos característicos de nuestro país. Así, con tales elementos, los fandangos, seguidillas y zapateados de la música hispana evolucionaron en los que entonces se dio en llamar “sonecitos”, que luego serían diferenciados como sones, jarabes, jaranas, huapangos, etc., y conquistarían la predilección del público para animar sus festejos. Muchos de esos nuevos bailables se perdieron a causa de la represión colonial por parte de las autoridades, sobre todo de las religiosas que los consideraban motivo de lascivia y de actitudes animalescas. Por ejemplo, menciona Moreno Rivas que en 1802 el virrey de Marquina, por medio del Tribunal de la Real Sala del Crimen, prohibió un bailable considerado licencioso: el llamado “jarabe gaturno” imponiendo severas penas no sólo a quienes lo bailasen sino también a los espectadores. Sin embargo, se dice que lo prohibido causa apetito, y tal vez por esa razón algunos de aquellos aires típicos se conservaron para ganar con más fuerza la aceptación del público, una vez que el país se hizo independiente. Desde entonces, los jarabes ya no sólo se bailaban con gusto y sin temor, sino que se tornaron en una especie de símbolo nacional.⁵⁷

La apertura de la Nación, en las primeras décadas de su vida independiente, a las ideas y la cultura universales, quizá por la incertidumbre sobre su viabilidad y futuro, ante las frecuentes crisis políticas y sociales reveladoras de una explicable inestabilidad propia del inicio de una nueva vida, haya impulsado a sus habitantes a una búsqueda de identidad, con atención a los parámetros, entre otros los artísticos, de las naciones que entonces se consideraba más avanzadas, específicamente las europeas. Así, seguramente aquí se anhelaba parecerse a ellas, sentirse como ellas, afirmarse cierta respetabilidad en el concierto de naciones, y por tanto, uno de los medios para lograrlo fue aprender sus expresiones culturales y artísticas. Esta podría ser una causa de la señalada apetencia del público mexicano —concretamente

⁵⁷ Cf. Yolanda Moreno Rivas, *Historia de la música popular mexicana*. pp. 10-11.

del urbano— en la primera mitad del siglo XIX por los espectáculos, entre ellos en especial por los musicales. El entusiasmo por la música no era sólo por las formas sencillas, como la canción popular, sino abarcaba las culturas más complejas como la ópera y los conciertos sinfónicos. Esta afortunada circunstancia incidió en la conformación de la canción típica nacional: de las grandes composiciones se obtuvieron elementos utilizables para crear una forma de canción aceptada y apreciada por el público; además fue el motor para que surgiesen compositores, músicos, cantantes, bailarines y demás gente ligada al espectáculo. Sobre tales condiciones considérense los siguientes párrafos de la obra de Rubén M. Campos:⁵⁸

La cultura musical que presenciamos hoy, es obra de un siglo. Cien años se han necesitado para que haya germinado, arraigado, crecido y florecido la música en nuestro país; y para esto han sido precisos dos factores: la organización musical del alma de la raza mexicana, y la audición constante, durante un siglo, de música europea. Los que quieren hacer surgir una música autóctona de un país sin música aborigen, pero cultivado por largo tiempo con la audición y la enseñanza de la música que durante el siglo XIX privó en el mundo musical, no tienen en cuenta que es una tarea que habrá de emprenderse sin material propio, desde los cimientos; y por tanto, ya que repudian el arte europeo, tendrán que inventar uno para presentarlo como propio, puesto que no hay tradición musical aborigen [...]

La cultura musical nuestra es cultura europea. Hasta principios del siglo XIX fueron exclusivamente españoles los cantantes, bailarines, tonadilleros y ejecutantes de instrumentos musicales, propagadores de esa cultura. A partir de 1830 fueron cantantes, ejecutantes y bailarines europeos, especialmente italianos, los continuadores de la propaganda musical. Por felices circunstancias que no es nuestro fin investigar, los primeros artistas vagabundos que vinieron a México a principios del siglo XIX, trajeron a los demás, pues casi no había año en que no se abriese una temporada de ópera italiana, de ballet, de operetas, de zarzuelas, de entremeses y tonadillas, que a veces duraba todo el año; y frecuentemente los artistas permanecían aquí largos años, en la tierra de las revoluciones, aun cuando fuese en periodos tan terribles como la época revolucionaria de 1840.[...]

⁵⁸ Rubén M. Campos, *Op. Cit.*, pp. 11-13.

Frecuentemente, como aparece en las notas, cantantes y ejecutantes mexicanos tomaban parte en las funciones teatrales y en los conciertos, circunstancia que revela un adelanto verdadero, puesto que los cantantes europeos no se desdaban de que los mexicanos alternasen con ellos en la escena, y los concertistas europeos permitían gustos que los artistas mexicanos tocaran y compartieran con ellos su triunfo.

Las formas de canción popular ya típicamente nacionales no ganaron su popularidad solas, como las reconocidas como folklóricas que se establecieron en la preferencia del público por medio de su ejecución en festejos populares tradicionales que incluían canto y baile, sino principalmente en espectáculos, al amparo de obras de mayor envergadura como el teatro, la ópera y la zarzuela. Puede parecer curioso que para ganar su aceptación masiva las canciones populares se hayan presentado como llevadas de la mano en el espectáculo por las obras mayores. Desde la época de la tonadilla escénica, las canciones eran números secundarios para llenar tiempos de los intermedios, aunque no se descartan las funciones en que la velada tuviese como atractivo la sola interpretación de las canciones en voz de cantantes que gozaban de fama en el momento, incluso de cantantes regularmente dedicados a géneros mayores. De las efemérides transcritas por Rubén M. Campos en *El folklore musical de las ciudades*, obsérvese al respecto la siguiente:

El 18 de abril de 1849 se efectuó en el Teatro Nacional un concierto de caridad, en el que después de la obertura de *Guillermo Tell*, dirigida por el maestro don José María Chávez, siguieron quince números musicales, en los que sobresalieron las cantantes mexicanas Mosqueda, Barrueta y Cosío; y el orfeón Alemán integrado por 40 jóvenes que cantaron hermosas canciones y se presentaron todos de frac.⁵⁹

Podría suponerse que aquellas funciones, en las cuales la presentación de óperas o de música culta era el objeto principal del evento, se dirigieran

⁵⁹ Rubén M. Campos, *Ibid.*, p. 32.

a un público selecto, culto y aristocrático; sin embargo, hay que tener en cuenta que en el siglo XIX esa clase social en México estaba en ciernes y aún no era tan culta como podría presumirse, y la clase media, que también tenía un relativo acceso a la cultura universal, era incipiente y reducida. Se presume que el público para los espectáculos en cuestión inicialmente estaba constituido por estas dos clases mencionadas, y posteriormente el gusto por ellos irradió de estas clases hacia la población en general. Al respecto dice Vicente T. Mendoza:

Todos los elementos formales de la ópera fueron asimilados no sólo por la aristocracia, sino por el pueblo de México: Idioma, versificación, orquesta, cantantes, estilo y, en fin, toda la técnica. A esto vino a sumarse el romanticismo literario español a través de dos representantes mexicanos: Fernando Calderón e Ignacio Rodríguez Galván, autores de textos románticos que fueron adaptados a melodías italianizadas...⁶⁰

La forma propuesta de canción típica nacional, que tiene su punto de partida en la zona central del país a mediados del siglo XIX, no sólo pertenece al que Campos llama el "folklore musical de las ciudades"; también se encuentra en el medio rural; porque no es en esencia distinta de la canción que luego habría de definirse como "ranchera", la cual podría considerarse como una derivación de ella, o su equivalente en las zonas rurales. Su aceptación trascendió las ciudades, fue llevada por la gente del campo a sus pequeñas poblaciones; según Vicente T. Mendoza, desde puntos de gran concurrencia como El Bajío, Guanajuato o San Juan de los Lagos, los peregrinos, arrieros, ganaderos, comerciantes y otros concurrentes a esos lugares la llevaron hacia regiones donde había poco movimiento la mayor parte del año. Ya en esos puntos apartados no quedó en su forma original, sino recibió un tratamiento para adaptarla al lenguaje, estilo y recursos culturales de esa población rústica.⁶¹ Después de tres cuartos de siglo, cuando empezó

⁶⁰ Vicente T. Mendoza, *Panorama de la música tradicional de México*, México: Imprenta Universitaria, UNAM, 1956, pp. 93-94.

⁶¹ Cf. *Op. Cit.*, p. 98.

la moda del bolero y de otras formas, esa canción originaria del centro, tenida por modelo nacional, tal vez comenzó a declinar; sin embargo, la modalidad "ranchera" se mantuvo en la preferencia de un público considerable; seguramente todavía en nuestros días no es despreciable ese público, aunque ya la población rural es minoría, se la aprecia incluso en el medio urbano, pues se tiene la creencia de que lo auténtico está en la provincia, y particularmente en las localidades pequeñas. No es raro que incluso compositores de fama, como Fernández Esperón, por ejemplo, también compusieran canciones rancheras, empleando el estilo y el lenguaje rústicos, expresando sentimientos en una forma más elemental, con alocuciones coloquiales, arcaísmos, etc. A continuación algo sobre la canción ranchera, referido por Vicente T. Mendoza:

Como una consecuencia apareció la canción ranchera, la que, siendo la misma sentimental y romántica, sólo difiere por encerrar en su estructura un sentimiento menos elaborado y al mismo tiempo más primitivo. La gente de las rancherías no sólo deformaba las frases musicales, sino que también dislocaba los versos principiando con uno corto seguido de otros largos de metro variable, cambiando los vocablos o ajustándolos a su lenguaje arcaico y rudo, y, en fin, aplicándoles su propio carácter cada vez más alejado de la fuente italiana que le había dado origen. Por esta razón la canción ranchera es más auténticamente mexicana y folklórica, puesto que procede del pueblo del campo alejado de la civilización.⁶²

La recepción de las canciones populares puede contemplarse de acuerdo a los usos que se les han dado; desde la intimidad personal hasta la audición en grupo. Si como se apuntó en otra parte, se las destina al baile, lo que a menudo sucede con los aires típicos y vernáculos, seguramente se pierde mucha atención a su parte textual. En muchos casos han sido utilizadas para el cortejo amoroso, como en los "gallos" y serenatas —uso cada vez es más raro—, y generalmente son bien recibidas y apreciadas por su receptor —receptora en la mayoría de los casos—, quien supuestamente

⁶² *Op. Cit.*, p. 99.

encuentra en la letra situaciones significativas para su emotividad personal; en este uso constituyen una forma de comunicación de sentimientos. Otra utilización es recrear con las canciones un ambiente emotivo o sentimental, escuchadas obedeciendo a determinado gusto particular o colectivo, porque se busque en ellas algo que incida en los sentimientos; las ocasiones para ello son desde el momento a solas, de reflexión, evocación, remembranza, nostalgia, etc., hasta la reunión íntima, la tertulia o la fiesta. Incluso se han utilizado sólo como música de fondo, para mitigar la tensión por el trabajo, por la soledad y aun con el solo fin de evadirse del silencio. También son aceptadas por el simple gusto de poderlas cantar, en público o en privado. Sin embargo, la forma en que las canciones trascendieron y alcanzaron una aceptación en mayor medida fue, por lo que corresponde al siglo XIX y principios del siglo XX, por medio de su presentación en espectáculos masivos; donde la finalidad era escuchar con atención su música y letra. Pero más que sólo atender a la música y la letra, en este caso la apreciación es de manera global, incluyendo también su ejecución en vivo, con lo que atañe al intérprete y su interpretación. Esto confirma que los géneros cantables sólo se han de apreciar, no fraccionados como texto o música, sino en su condición total de obras hechas *ex profeso*, como el teatro, para la representación.

En apoyo de lo apuntado en el párrafo anterior, en el sentido de que una pieza cantable sólo es apreciada plenamente en su ejecución integral — texto, música y actuación del intérprete, considerando también como parte de ella el efecto estético producido en sus receptores—, puede citarse, aunque referido en general a cualquier obra artística, cierto pronunciamiento sobre problemas de estética, hecho en la cuarta década del siglo XX por Jan Mukarovsky, mediante el cual define al arte como un *hecho semiológico* —al mismo tiempo *signo, estructura y valor*—, y al objeto estético sólo como un artefacto en tanto no haya adquirido significación para el conjunto de sus receptores, quienes por el acto de la percepción lo hacen objeto de una pluralidad de interpretaciones, y por tal proceso la valoración de la obra cambia paralelamente. Ésta no se aprecia en todo su valor si sólo se la con-

templa reducida a su aspecto material o de significación. Al respecto la siguiente cita:

...La obra de arte no se puede reducir a su aspecto "material" o de significación, pues la obra material de arte o artefacto es un significado que adquiere significación solamente a través del acto de la percepción. El objeto de la estética no es el artefacto (*signifiant*) sino el objeto estético (*signifié*), la "expresión y el correlato del artefacto en la conciencia del receptor" (Mukarovsky, 1935, pag. 90).

Puesto que el transfondo social y cultural, en el que se percibe el artefacto, cambia, la interpretación y valoración de la obra de arte cambiara paralelamente. [...] La pluralidad de interpretaciones que, bajo diferentes condiciones pueden atribuirse al artefacto, significa una ventaja para la obra de arte. [...] No todas las interpretaciones individuales constituyen el objeto estético. Dicho objeto estético es sólo lo que las interpretaciones individuales, necesariamente subjetivas, de cierto grupo de receptores tienen en común siempre y cuando se basen en el artefacto.⁶³

A partir de la tercera década del siglo XX, la difusión y aceptación popular de las canciones dependieron cada vez más de los medios masivos; en un principio de la industria de la grabación y la radio y luego de la propaganda que se hiciera de cada pieza y su respectivo disco. En todo caso la primera instancia fue la radio, pues aunque la invención del fonógrafo es muy anterior a ella —en 1897—, fue necesaria su función para que las canciones fueran dadas a conocer al público y las grabaciones se vendieran. Sin embargo, uno y otro medios siempre han debido apoyarse en la presentación en vivo, en el espectáculo. Por esta razón la XEW, por entonces la difusora radiofónica más importante de México, a poco más de dos décadas de haber iniciado sus operaciones todavía se jactaba de sus programas en vivo, los cuales contaban, además de su cada día más creciente auditorio, con numerosos espectadores en su teatro-estudio. Esa difusora era el máximo punto de lanzamiento a la popularidad para compositores, músicos

⁶³ Fokkema D. W. Y Elrud Ibsch, "Formalismo ruso, estructuralismo checo [...]", en *Teorías de la literatura del siglo XX*, Madrid: Cátedra, 1984, p. 50.

e intérpretes y con ellos para las canciones y piezas bailables. Sobre su inauguración nos dice Juan S. Garrido, en su antes citada obra *Historia de la música popular de México*:

El 18 de septiembre de 1930, se abrió una portentosa perspectiva para nuestros valores artísticos y musicales, y fueron muchos los que ganaron fama internacional perteneciendo al elenco de XEW. Los compositores se beneficiaron con la difusión de sus obras, y se convirtieron en factor importantísimo e indispensable en la continuidad de este prodigioso medio de divulgación. Además encontraron en Azcárraga⁶⁴ a un fervoroso admirador de la música nacional. La inauguración de XEW vino a enaltecer en forma directa la función del compositor mexicano y esto trajo lógicamente mayor demanda por la música de autores nacionales, quienes se esmeraron en producir más y mejores canciones, aunque esto no les procurase por el momento resultados económicos a la altura de sus esfuerzos. Por muchos años aún, el compositor mexicano siguió siendo un "soñador", pero es indudable que algunos lograron gran publicidad. Los periódicos, que antes dedicaban escasas líneas a los compositores y artistas, crearon secciones especiales dando cuenta de sus actividades y su producción, haciendo crecer su fama día a día.⁶⁵

No obstante, no siempre fue como lo refiere Juan S. Garrido en el párrafo citado. Casi desde un principio la radio oscilaba entre nuestros compositores, nuestras canciones y sus intérpretes nacionales y lo que, precisamente por la creciente fuerza de ese medio, llegaba de otras naciones. En realidad se lanzó a las canciones populares mexicanas, a los compositores y a los artistas que las interpretaban a una fuerte competencia con aquello que estaba de moda en otras partes del mundo. A veces salieron bien librados y algunas canciones mexicanas se internacionalizaron, y otras debieron hacer concesiones a lo extranjero y adoptar formas y estilos ajenos. Esa competencia, que se inició con la radio se acentuó tres décadas después con

⁶⁴ Emilio Azcárraga Vidaurreta, fundador de la difusora XEW, y posteriormente de Telesistema Mexicano, S. A., hoy Televisa.

⁶⁵ Juan S. Garrido, *Op. Cit.*, p. 67.

la televisión, tal vez, por cierta comunidad de intereses, ya con ventaja para las influencias extranjeras.

Después de la radio, con el advenimiento del cine sonoro, las producción nacional cinematográfica sería también un poderoso vehículo para la difusión de las canciones que se tenían por representativas de lo genuinamente mexicano; para mayor precisión, por medio de las primeras cintas producidas en el país, pues en ese tiempo post-revolucionario se tenía un especial empeño por definir y presentar lo considerado como propio de nuestro país; así las películas trataban de exhibir características y supuestos valores nacionales, con particular énfasis en aquellos que se relacionaban con el campo y la provincia. Después hubo producciones cinematográficas en la cuales uno o más actores eran también cantantes, y a veces en una sola película cantaban casi todo lo que estaba de moda en el momento. Hubo compositores que se dedicaron a producir canciones expresamente para el cine, las cuales en general tuvieron gran éxito en la aceptación del público, como es el caso de muchas canciones de Manuel Esperón y Ernesto Cortázar, para mencionar un ejemplo.

6. CONCLUSIONES

Los puntos de discusión a considerar en este capítulo tal vez puedan contemplarse como conclusión del presente trabajo de tesis, si es que respecto al tema tratado y a la forma en que se abordó es posible alguna. Es algo que me parece difícil pues para la propuesta hecha, de reconocer un proceso de nacionalización de la canción popular mexicana, sería necesario encontrar en los productos del supuesto proceso formas que se hubiesen fijado, con características estables que en cualquier caso se puedan identificar como netamente nacionales, y todo parece indicar que sólo hay formas que de tiempo en tiempo cambian, a merced de una multitud de influencias externas. Seguramente no existen normas precisas que puedan legitimar como nacional, de manera absoluta, alguna forma de canción. En este tema todo puede ser discutible, y parece que siempre ha de quedar abierto.

Por tal condición se ofrecen las siguientes preguntas para intentar darles respuestas convincentes: ¿Se justifica la elección de la supuesta entidad posiblemente más relativa, variable y efímera entre los géneros líricos cantables, cuando dentro de la lírica popular podrían ser preferibles otras, como la canción folklórica, que se ofrecen más definidas y estables? ¿Por qué este supuesto análisis de la canción popular mexicana no va más allá de las formas producidas en la tercera o cuarta décadas del siglo XX? ¿Ha existido realmente una canción lírica popular legítimamente mexicana?

Sobre si se justifica la elección de la supuesta entidad más relativa, variable y efímera entre los géneros líricos cantables —en este caso particular la que corresponde a la canción lírica popular en su forma mexicana—, puede

llevar varios cuestionamientos. En el primer capítulo, sobre consideraciones de género, se intentó justificar la separación de la canción lírica popular del género de la canción lírica folklórica, para constituir uno propio; y aunque se propuso que tal separación era sólo convencional, pues ambas formas de canción pertenecen al mismo género, es decir, se puede tomar a la canción que aquí nos ocupa como una variación de la otra, en realidad sí se justifica su consideración aparte pues hay diferencias: una de ellas, muy importante, es que están destinadas a diferentes usos y espacios; por ejemplo, la canción folklórica no contempla el uso en la intimidad, o en la pequeña tertulia; es para los actos plenamente colectivos. Por otra parte, la canción popular, no folklórica, como se vio al tratar sobre su recepción, también satisface una necesidad relacionada con la identidad de un grupo humano, al menos en un medio como el urbano o de alguna clase social. Sería más cómodo y seguro ocuparse de la canción folklórica, pues por su mayor definición y estabilidad en el tiempo se marcha sobre camino más firme y se tiene más información. Se han ocupado mucho más de ella. Sin embargo, por eso mismo vale la pena atender a lo relacionado con las formas no consideradas folklóricas pues, además de que también tienen una función social, son un terreno en el que se puede explorar.

Por lo que toca a sus cualidades literarias, la canción popular a menudo ha sido objeto de menosprecio; esto, entre otras causas, se debe a cierta tendencia a observarla solamente en su presentación textual, prescindiendo de sus otras partes: música y representación. Si sólo se atiende al texto de una canción tal vez en muchos casos parezca trivial y carente de originalidad; pero, ¿acaso no puede ocurrir algo semejante con obras de otros géneros destinados a la representación si no se contemplan de manera integral? Aun enfocando el análisis sólo al texto creo indiscutible que la canción popular puede considerarse literatura, si se la contempla como una entidad genérica, con una función estética orientada a determinados receptores. Lo que estaría a discusión es la calidad literaria de determinadas canciones. Las canciones populares son literatura buena, regular o mala, pero al fin literatura; y es posible analizarlas con criterios semejantes a los aplicados a cual-

quier otra clase de obra. Después de todo, no es posible definir de manera objetiva qué es lo verdaderamente literario; se trata de juicios de valor, relativos, que en última instancia avalan o no los receptores de acuerdo con sus ideologías sociales. Vaya al respecto algo dicho, sobre lo que es literatura, por el crítico Terry Eagleton al final de la introducción de su obra *Una introducción a la teoría literaria*:

Si no se puede considerar la literatura como categoría descriptiva "objetiva" tampoco puede decirse que la literatura no pasa de ser lo que la gente caprichosamente decide llamar literatura. Dichos juicios de valor no tienen nada de caprichosos. Tienen raíces en hondas estructuras de persuasión al parecer tan inmovibles como el edificio Empire State. Así, lo que hasta ahora hemos descubierto no se reduce a ver que la literatura no existe en el mismo sentido en que puede decirse que los insectos existen y que los juicios de valor que la constituyen son históricamente variables; hay que añadir que los propios juicios de valor se relacionan estrechamente con las ideologías sociales. En última instancia no se refieren exclusivamente al gusto personal sino también a lo que dan por hecho ciertos grupos sociales y mediante lo cual tienen poder sobre otros y lo conservan...⁶⁶

A menudo se ha juzgado el valor artístico de las canciones con los mismos métodos empleados para las obras sólo escritas. Quiero incidir en que la canción popular es una forma de poesía oral y como tal se la debe apreciar en su totalidad, en su momento de interpretación, incluyendo la música. La apreciación estética de las canciones debe ser sinestésica; no es completa y efectiva si solamente se lee su letra en un cancionero. Apreciada sólo en el papel es como si estuviese muerta, y aun cuando se conozca la música de una canción determinada, contemplarla escrita y tratar de reproducirla mentalmente con su melodía es tal vez como recordar con vaguedad a un ausente. Tampoco es completa si se la escucha en una grabación; a pesar del éxito de la industria discográfica, lo ideal es presenciar su ejecu-

⁶⁶ Terry Eagleton, "Introducción: ¿Qué es la literatura?", en *Una introducción a la teoría literaria*, Trad. de José Esteban Calderón, México: FCE, 1981, p. 28.

ción en vivo, o por lo menos reproducida por un medio audiovisual. Claro que esto no siempre es posible, y muchas veces hay que conformarse sólo con la grabación.

Al problema que tenemos para apreciar el valor de los géneros orales, y de manera señalada el de la canción popular, considerándolos de una calidad literaria inferior, en cierta medida nos ha inducido la crítica literaria moderna que tiende a privilegiar el texto. Esto no es sólo de nosotros, seguramente sucede en cualquier parte del mundo. Como muestra, algo referido por Paul Zumthor, respecto al problema en Francia, en su obra *Introducción a la poesía oral*:

...Y sucede lo mismo con la oralidad de la poesía: se admite la realidad como una evidencia mientras se trate de etnias africanas o de la América india, pero necesitamos hacer un esfuerzo para reconocer la presencia entre nosotros de una poesía oral bien viva. Un ejemplo entre varios: según *Le Matin* del 16 de abril de 1981, cada año se componen en Francia diez mil canciones para tres mil cantantes profesionales y cuya grabación produce cientos de discos... A pesar de lo elocuente de tales cifras, la mayoría de los poetas las ignoran. (...) En virtud de un prejuicio ya muy antiguo en nuestras mentes y que determina nuestros gustos, todo producto de las artes del lenguaje se identifica con una escritura; de ahí procede la dificultad que experimentamos para reconocer la validez de lo que no está escrito. Hemos refinado tanto las técnicas de dichas artes, que a nuestra sensibilidad estética le repele la aparente inmediatez del aparato vocal. Las especulaciones críticas de los años sesenta y setenta sobre la naturaleza y funcionamiento del "texto" no sólo no contribuyeron a aclarar el horizonte por ese lado, sino que lo oscurecieron más aún, al recuperar, disfrazada de nuestro modo mental, la antigua tendencia a sacralizar la letra.⁶⁷

Respecto a las condiciones de la canción popular como variable y efímera, bien se pueden considerar como una prueba de que el género está vivo y como el de la canción folklórica también satisface una permanente búsqueda de identidad para determinados grupos sociales; de otra manera

⁶⁷ Paul Zumthor, *Introducción a la poesía oral*, Trad. de Ma. Concepción García-Lomas, Madrid: Altea, Taurus, Alfaguara, 1991, pp. 10-11.

desaparecería. La variabilidad puede verse como evidencia de su continua evolución; de cualquier manera, con aciertos y tropiezos este género se mantiene en la atención de numerosos receptores, y su desarrollo ha de llegar a alguna parte. En otro lugar de este trabajo se propuso que bien puede tratarse de una especie de laboratorio donde estén generándose algunas piezas que habrán de ganar la identificación como propias y la permanencia en la aceptación del público.

Para explicar por qué este trabajo no va más allá, prosiguiendo con una secuencia cronológica, a la consideración de posibles formas de canción popular del país, posteriores a la tercera o cuarta décadas del siglo XX, quiero señalar que los medios masivos de difusión y la publicidad hicieron cada vez más complicada la identificación. Es posible la existencia de formas de canción que sean legítimas como nacionales en tiempos posteriores a las cuatro primeras décadas del siglo, y aún en la actualidad; sin embargo, también salta a la vista una muchedumbre de supuestas formas, a mi parecer dudosas respecto a esa atribución, y se necesitaría más tiempo para analizarlas y definir las —se habla, por ejemplo, de blues, de balada o de canción *pop* mexicanos; incluso de rock mexicano—. Con el poder de los medios han sido avasalladoras las modas de canciones que vertiginosamente se suceden; como ocurre con muchas cosas, la canción se convirtió en un producto de consumo que muy pronto se desecha. Por estas razones me parece que buscar formas netamente nacionales estables en las canciones de los dos últimos tercios del siglo XX es como caminar en terreno movedizo; no parece haber nada estable, las formas cambian demasiado pronto.

Otro medio que ha contribuido poderosamente al engaño y a la deformación de ciertas imágenes nacionales, y también de la autenticidad de las canciones, es el cine; por él nos tienen en otros países como charros borrachos y pendencieros. En el cine se han presentado canciones que proponen un carácter nacional también falso. Respecto a este medio como a los antes mencionados, el musicólogo Civeira Taboada se expresa con más énfasis y

detalle sobre el problema, no sólo respecto a México sino a la América Latina. Observéanse los siguientes párrafos:

Se puede decir, sin equivocarnos, que la música hispanoamericana exportada a Europa y a algunos puntos de Asia, la producida por las islas de las Antillas; de Argentina —el tango y la milonga—, la brasileña —aunque esta no entra en la familia hispanoamericana— son las que tienen un mercado mundial. La nuestra —mexicana— especialmente en sus ritmos bailables no figura —no obstante es extenso el folklore con que cuenta el país— debido a la proyección falsa que le dio el mejor vehículo de publicidad en el extranjero que fue el cine: la presentó durante años a través de Charros matones, borrachos y gritones que no tienen nada de la esencia popular. Del aspecto nacional presentado, sólo algunas canciones —las instrumentadas por auténticos músicos— tuvieron mercado y son las que hoy reditúan ganancias a sus autores [...]

Proceso neo-colonial que abarcaba toda la América Latina. La música más apegada al pueblo no se reflejaba en los discos ni en las películas. Los profesores de instrumentos se inclinaban hacia “lo clásico”, negando valores a “lo popular”. Los empresarios de compañías extranjeras de discos planteaban la contratación del artista, no por la calidad de su música, sino por la “novedad” y la cantidad de “caras de discos”. De manera que si la novedad impuesta por la moda era el *fox*, nuestros artistas cantaban en tiempo de *fox*, o *canción blue*, o *canción beguine*. [...]

Al extenderse el uso de la radio como medio masivo de comunicación, con una finalidad publicitaria, se cambiaron los programas de *puntos guajireros*, substituyéndose también por discos “de moda”, con los cuales los encargados de las empresas publicitarias confeccionaban, mediante *surveys*, el llamado “hit parade”. Se utilizó, en programas de música mexicana, española, norteamericana, argentina, lo más extenso en la música de esos pueblos, sometida también a este proceso mercantilista de la cultura. No habría diferencia entre lo estereotipado de un Pedrito Rico, *cantaor*, flamenco bien ajeno a la verdadera música española, y un Elvis Presley; o entre los “Lecuona Cuban Boys” y los “Chavales de España”. [...]

Esta “mercancía” musical ocupó el mercado urbano, dando lugar a la incorporación de “mercancías” de exportación que saturaron, por imposición, todo el ambiente representado por la moda. Y el deslumbramiento que produjeron, hizo que se adoptaran sus ropajes, para lucir mejor, más modernistas. Así escuchamos la vuelta de nuestro *bolero* tradicional a la

expresión moderna del *bolero feeling*, con voces, instrumentaciones y actitudes diametrales a las del cantador de principios de siglo. Después de las *guajiras de salón*, vinieron las *guajiras rock*, el *afro-shake*, el *guajisón*, que no es *guajira* ni *son* sino una combinación de *Shake* y *tijana*, ritmos foráneos.⁶⁸

Respecto a la existencia de una canción lírica popular legítimamente mexicana, al parecer más que una realidad tangible, lo que ha existido en distintos momentos es una necesidad de afirmación de la identidad nacional en diversos aspectos, y se ha intentado varias veces la adopción de modelos que satisfagan esa necesidad. Puede haber engaño, pero posiblemente sea válida la legitimación. Repetidas veces el sentimiento nacionalista ha animado un empeño por reconocer y validar una cultura propia del país; se ha buscado definir lo auténticamente nacional, en contraposición a lo extranjero; por supuesto incluidos los diferentes terrenos del arte. Así, en cada área surgieron promotores de un nacionalismo artístico. Como tal aparecería, entre otros, Manuel M. Ponce en el terreno de la música y la canción mexicanas. La influencia de Ponce fue determinante en la fijación del supuesto modelo de canción popular nacional; precisamente el que en este trabajo se ha relacionado como típico de la canción lírica popular mexicana. Ésta quizá podría haber derivado de maneras muy distintas, pues en un país con variados matices regionales y culturales las posibilidades son múltiples. En realidad Ponce tomó y elevó a rango de nacional sólo un modelo, aquél que asimiló la influencia italiana, característico de la zona central del país, el de la canción abajeña y de otras regiones centrales del cual es prototipo *Marchita el alma*, y se aplicó a realizar cierta labor de rescate de aquellas piezas ya entonces consideradas tradicionales, encargándose también de arreglarlas musicalmente, y fijar así una forma o tendencia melódica más o menos característica.

Es posible encontrar en canciones de zonas ajenas al centro una marcada semejanza con el modelo en cuestión, aunque hay ciertas regiones donde las diferencias son más señaladas; sin embargo, a fines del siglo XIX y

⁶⁸ Civeira Taboada, *Op. Cit.*, pp. 35-38.

principios del XX había una tendencia a la uniformidad. Se explica porque, además de la necesidad de poseer algo que se pudiese considerar propio, como prueba de identidad para todos, fuese o no esa forma de canción realmente nacional, al ser reconocido Ponce, su promotor, como una de las máximas autoridades en la materia, su influencia propició la producción de canciones de tal modelo en otras áreas, y aunque al principio quizá no haya sido en rigor el típico de todo el país, los compositores importantes, que seguían a Ponce, lo hicieron efectivo, y el público mexicano lo aceptó. Al respecto los siguientes párrafos de Moreno Rivas:

Los estudios de Manuel M. Ponce sobre *la música y la canción mexicana* del año 1913, junto con sus arreglos del mismo año a canciones ya tradicionales como *El abandonado*, *Mañanitas mexicanas*, *A la orilla de un palmar*, *Cielito lindo*, *La pajarera*, *Cuiden su vida*, *La Valentina* y *Trigueña hermosa*, marcaron la culminación de un interés que ya venía manifestándose con anterioridad. Las colecciones de Manuel M. Ponce, pretendían preservar y codificar —fijar las reglas inmutables— de lo que él consideraba la única y auténtica canción mexicana. Según Ponce, la canción mexicana podía clasificarse dentro de dos especies:

La canción del Bajío, de aire lento y frase amplia y la canción del norte, de movimiento rápido, malicioso e irónico como *La Valentina*. Obviamente la canción del Bajío a la cual se refería Ponce, era la canción de vaga influencia italiana de mediados del siglo XIX que se cantaba en Jalisco, Guanajuato, Michoacán, Querétaro y Aguascalientes acompañada por arpa, violín o bajo; por lo general, se trataba de “canciones lánguidas y tristes en las que a veces hay una queja dirigida a la desdeñosa amante”. [...] El modelo ponciano era limitado, ya que desconocía y negaba la amplia gama de virtualidades de la geografía musical del país. Así y todo, la influencia de las ideas de Ponce se hizo sentir de inmediato, y no sólo en la generación de compositores que no necesitaban ser convencidos como el porfiriano Lerdo de Tejada (1869-1941) —continuador de la tradición de orquestas típicas iniciada por Carlos Curti—, sino la nueva generación de Felipe Llera, autor de *La casita*⁶⁹ (1877-1942), Mario Talavera (1885-1960), Ignacio Fernández Esperón (1894-1968) Alfonso Esparza Oteo (1898-1950) y Lorenzo Barcelata (1898-1943). [...]

⁶⁹ La letra de “La casita” es un poema de Manuel José Othón.

En justicia, esa tradición cortés y campirana partía de la canción *Marchita el alma* (1875) atribuida al compositor de Silao Antonio Zúniga para continuar en *Alborada* (1911) de Lauro D. Uranga, *Estrellita* (1913) de Ponce, *Borrachita* (1916) de Fernández Esperón ("Tata Nacho"), la *Canción mixteca* de López Alavez y *Mi viejo amor* de Esparza Oteo, para terminar con *Rayando el sol* (1924) en arreglo de Ponce, *Adiós Mariquita linda* (1925) de Marcos A. Jiménez, *La negra noche* (1925) de Emilio D. Uranga y *Tierra de mis amores* (1926) de Jesús Elizarrarás, en aquel entonces un jovencito que ya resentía la influencia yucateca.⁷⁰

La influencia yucateca que se menciona al final de esta última cita, puede inducir a considerar a la canción yucateca como antagonica de la forma propia del centro, a la cual se ha venido haciendo alusión como típica del país, en pugna por sucederla y ocupar su lugar como representativa de la canción nacional. Lo cierto es que para considerar de tal manera a la canción yucateca, hay que puntualizar que en cuanto a la parte textual tal vez no haya diferencias significativas, no así en lo que corresponde a algunas de las formas musicales. Descartando de la diferenciación a las canciones compuestas como habaneras y algunas otras formas comunes al modelo del centro, hay que considerar diferencias ostensibles en las canciones en formas de bolero, clave y bambuco. A las dos últimas se les objeta su procedencia caribeña —principalmente de Colombia, Venezuela y Cuba—, son típicas de varias naciones y por tanto México quizá no pueda apropiárselas; y por lo que toca al bolero, se ha considerado una modalidad, en un principio yucateca, como la forma de bolero genuina del país. Tal atribución parece confirmarse porque después de incursionar el bolero por estilos de distintas procedencias, en un proceso tendiente a su internacionalización, aparecieron en México los "tríos" —especialmente el trío de "Los Panchos"— hacia mediados del siglo XX, presentando para el público mexicano boleros al estilo yucateco; como un retorno a lo que se tenía por original y auténtico. También, supuestamente como una forma de "mexica-

⁷⁰ Moreno Rivas, *Op. Cit.*, pp. 17-19.

nización” del bolero, surgiría después la modalidad de “bolero ranchero”. Considérese lo dicho al respecto por Bazán Bonfil:

El programa de la primera transmisión de XEW ilustra bastante bien el panorama de la música mexicana en 1930: a las canciones de Esparza Oteo, Lerdo de Tejada y Tata Nacho hay que sumar, como música de baile, el tango, el *fox trot*, el *one step* y vales como *Ojos de juventud* (Arturo Tolentino, 1923); pero es claro que la incipiente clase media citadina —que ya se siente ajena a los valores de la cultura de campo pero que aún no empieza a absorber indiscriminadamente lo que llega de fuera— no tiene una forma de canto propia. Parte de la fuerza que adquiere el bolero en esos años se debe, precisamente, a que cubre esa necesidad. El bolero mexicano se nutre a partir de entonces de las variantes musicales y temáticas que el Caribe genera en esos años, y poco a poco también asimilará las particularidades del tango y se mezclará con él; lo que resulte será un género nuevo, de carácter panamericano. Sin embargo, cuando empiece a revertirse este impulso surgirán tríos que, como Los Panchos desde 1944, elaborarán el estilo tradicional de la trova yucateca; 10 años después la reubicación del género en México dará lugar al surgimiento de *Cien años*, el primer bolero ranchero.⁷¹

Como se puede apreciar por esta cita, había una indefinición respecto a lo que aceptaba el público mexicano desde 1930. Así, parece que a pesar de la existencia de las canciones de estilo tradicional, la clase media urbana no tenía un modelo de canción propio y que el bolero, una forma extraña todavía, sólo vino a llenar la necesidad por esa carencia, con lo cual el público se inclinó hacia las influencias caribeñas. Para Bazán Bonfil el bolero no es una forma nacionalizada, sino una especie de híbrido, producto de la integración de tangos, montunos y otras especies menores a cierta forma guajira, como puede verse que lo expresa desde el título de su apartado, donde trata de la evolución del bolero; y no sólo objeto su asimilación mexicana sino lo ve como un producto nuevo en las ciudades de aquel tiempo, alre-

⁷¹ Bazán Bonfil, *Op. Cit.*, p. 35.

dedor de 1930, al afirmar: "El bolero es parte de una tradición que apenas hace 20 años se mudó a la ciudad y sigue bajo sospecha de guajirismo".⁷²

Tal vez sea razonable concluir en que cualquier forma de canción lírica popular que el público mayoritario del país acepte de manera más o menos permanente como propia, si está de acuerdo con sus formas de ser y de pensar, si se identifica con ella, es válida para considerarla como representativa de la canción nacional. Dada la naturaleza del pueblo mexicano, que ahora reconocemos como plural, quizá no haya una sola forma sino varias; sin duda deben existir, tal vez opacadas por lo que los intereses comerciales de los medios de difusión se aplican a promover. Seguramente el tiempo nos las señalará.

⁷² *Ibid.*, 36.

BIBLIOGRAFÍA:

Bazán Bonfil, Rodrigo, *Y si vivo cien años*. México: FCE, 2001.

Campos, Rubén María, *El folklore literario de México*, México: SEP, 1929.

_____ *El folklore musical de las ciudades*, México: Publicaciones de la Secretaría de Educación Pública, 1930.

_____ *El folklore y la música mexicana*. México: SEP, 1928.

Cancionero popular mexicano, 2 tomos, selección, recopilación y textos de Mario Kuri Aldana y Vicente Mendoza Martínez, México: CONACULTA, 1991.

Civeira Taboada, Miguel, *Sensibilidad yucateca en la canción romántica*, Tomo I, Toluca: Gobierno del Estado de México / FONAPAS, 1978.

Díaz Roig, Mercedes, *El romancero y la lírica popular moderna*, México: El Colegio de México, 1976.

Díaz Roig, Mercedes y Aurelio González, *Romancero tradicional de México*, México: UNAM, 1986.

Eagleton, Terry, "Introducción: ¿Qué es la literatura?", en *Una introducción a la teoría literaria*, Trad. de José Esteban Calderón, México: FCE, 1981.

Fokkema D. W. Y Elrud Ibsch, "Formalismo ruso, estructuralismo checo [...]", en *Teorías de la literatura del siglo XX*, Madrid: Cátedra, 1984.

Frenk, Margit, *Cancionero folklórico de México*, México: El Colegio de México, 1975-1999.

_____ *Coplas de amor del folklore mexicano*, México: El Colegio de México, 1973.

_____ *Entre folklore y literatura*. México: El Colegio de México, 1971.

_____ "El contrastado amor de la lírica medieval", en *Las palabras dulces*, compilación de Noe Jitrik. México: UNAM, 1993.

Garrido, Juan S., *Historia de la música popular de México*, México: Editorial Extemporáneos, 1974.

Jiménez de Báez, Yvette, *Lírica cortesana y lírica popular actual*, Jornadas 64, México: El Colegio de México, 1969.

Medina Jaime, Rubén Darío, tesis de Doctorado en Letras, *De médico, poeta y loco... Aproximación a las estrategias discursivas de la lírica popular mexicana*, México: UNAM, 1998.

Mendoza, Vicente T. *La canción mexicana*. México: FCE, 1982.

_____. *Panorama de la música tradicional de México*, México: Imprenta Universitaria, UNAM, 1956.

Moreno Rivas, Yolanda. *Historia de la música popular mexicana*. México: Alianza Editorial / CONACULTA, 1979.

Pérez Monfort, Ricardo, *Estampas de nacionalismo popular mexicano*, México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social. Ediciones de la Casa Chata, 1994.

Ponce, Manuel María, *Escritos y composiciones musicales*, México: Editorial Cultura, 1917.

Saldívar, Gabriel, *Historia de la música en México*, México: Secretaría de Educación Pública, Publicaciones del Departamento de Bellas Artes, 1934.

Valls Gorina, Manuel, *Aproximación a la música*, Estrella (Navarra): Salvat Editores, S.A., 1971.

Vázquez Santa Ana Higinio, *Canciones, cantares y corridos mexicanos*, México: Imprenta M. León Sánchez, (sin fecha).

Zumthor, Paul, *Introducción a la poesía oral*, Trad. de Ma. Concepción García-Lomas, Madrid: Altea, Taurus, Alfaguara, 1991.