



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO

Programa de Posgrado en Letras

Facultad de Filosofía y Letras
Instituto de Investigaciones Filológicas

Poesía y música de los géneros bailables
de la Tierra Caliente de Michoacán

TESIS

que para optar por el grado de

Doctor en Letras

presenta

Raúl Eduardo González Hernández

Asesora: Margit Frenk

Ciudad Universitaria, D.F., 2007



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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 Margit Frenk,
con aprecio y admiración

a mis padres,
con gratitud y amor

a los músicos de los conjuntos
de arpa terracalenteños

Índice general

Introducción	1
La Tierra Caliente, en el occidente de México	2
Sobre el estilo	5
El cancionero, integrado por poesía y música	7
Agradecimientos	8
Capítulo 1. El entorno y los conjuntos musicales	11
La música en el medio urbano	13
El baile de tabla	22
El conjunto de arpa grande	29
LA COPLA	
Capítulo 2. Aspectos de la versificación	37
La copla en la Tierra Caliente	41
La cuarteta de octosílabos, forma imperante	49
La rima	51
El ritmo	57
La versificación rítmica en los estribillos	67
Capítulo 3. Oralidad y escritura. Aspectos del estilo	71
El lenguaje	79
La oralidad y el estilo	82
Formas estereotipadas	86
Modelos argumentativos	96
El simbolismo	108
LOS GÉNEROS POÉTICO-MUSICALES	
Capítulo 4. El jarabe ranchero	123
El baile del jarabe	127
La música del jarabe ranchero	136
Las coplas del jarabe	141
La enunciación en el jarabe	148
El jarabe: ¿canción o género?	150
Capítulo 5. El son: propuesta tipológica	153
El origen de los sones	153
Tipos de sones por su contenido poético	158
Tipos de sones por su forma de enunciación	170
Tipos de sones por la forma de canto	175
Tipos de sones por su rítmica	191
Géneros afines al son	195
Consideraciones finales	205

Corpus de canciones estudiadas	209
El jarabe ranchero	
A. Cuartetas de octosílabos	211
B. Cuartetas de hexasílabos	212
Sones	
A. Sin estribillo	213
B. Con estribillo	248
a) Estribillo de una parte	248
• Estribillo-repetición	248
• Estribillo-copla	257
b) Estribillo de dos partes	280
c) Con jananeo	291
• Jananeo completo	291
• Medio jananeo	318
Bibliografía	329
Fonografía	339
Índices	
Índice de partituras en el estudio	343
Índice alfabético del corpus	345
Índice de primeros versos	349
Índice del fonograma anexo	363

Introducción

En el presente trabajo realizo un estudio de algunos rasgos de las coplas de la Tierra Caliente de Michoacán, principalmente, las que corresponden a los géneros de canción bailable fundamentales en la región: el *jarabe ranchero* y el *son*.¹ Parto de la ubicación geográfica de la zona estudiada y de la descripción de los conjuntos musicales que ejecutan este tipo de música (en el capítulo 1), en la sección que he denominado “La copla” (capítulos 2 y 3) me aboco al estudio de aspectos tales como las formas estróficas, la rima, el ritmo (prosódico en relación con el musical), así como el estilo poético de las coplas terracalienteñas, a partir de su constitución de poesía oral.

En la sección titulada “Los géneros poético-musicales” (capítulos 4 y 5), estudio los ya mencionados, el jarabe y el son: sus orígenes, algunas referencias históricas, la forma en que se bailan, y propongo una clasificación de ellos considerando su contenido poético, la forma de enunciación de sus coplas, la forma de canto y la rítmica musical. El estudio se desprende del corpus de 106 canciones que he reunido a partir tanto de fonogramas comerciales existentes, como de grabaciones de campo de música de la región (algunas realizadas por mí y otras de fonogramas y de grabaciones inéditas), así como directamente de algunos músicos tradicionales, con quienes he sostenido conversaciones y entrevistas a lo largo de prácticamente diez años.²

Al principio de mi investigación, me propuse estudiar el cancionero tradicional del occidente de México en un sentido amplio, abarcando tres zonas: el sur de Jalisco, la Tierra Caliente de Michoacán y la Costa Grande de Guerrero, fundamentalmente porque en dicha área existe un núcleo de canciones bailables con características comunes que podrían ser estudiadas —al menos en un trabajo panorámico como el que me propuse realizar— desde una perspectiva genérica, si se quiere, mostrando sus diferencias y —sobre todo— sus semejanzas, a partir del presupuesto de que, más allá de los procesos locales de folclorización, dichas canciones se desprenden de un origen histórico común y, si bien se han adaptado en cada caso a los ámbitos poético-coreográfico-musicales, existen rasgos que

¹ Existen, además, otros géneros de canción en la Tierra Caliente, como la *canción ranchera*, el *corrido* (forma de balada de gran presencia en nuestro país) y la *valona*; sólo los dos géneros a los que me refiero en este trabajo son de carácter bailable, lo que incide de forma fundamental en su constitución musical.

² El corpus comprende —por la temporalidad de las fuentes y por la edad de los entrevistados—, a grandes rasgos, la tradición musical y poética terracalienteña de la segunda mitad del siglo XX y hasta nuestros días.

hacen pensar en un auténtico cancionero regional, por la comunidad de textos y de características poéticas y musicales.

Se trata de un área relativamente poco estudiada desde el punto de vista de la música y la poesía populares. Más allá de recopilaciones aisladas, prácticamente no se han realizado estudios centrados en la lírica tradicional de la región, de modo que el campo en cuestión demandaría no sólo el presente, sino más trabajos sobre la lírica tradicional que en él se cultiva. Si hubiera que agregar otra razón, más allá de mi inquietud personal, creo que debería mencionar el que la música tradicional que ahí se cultiva —y la poesía asociada a ella— constituye uno de los emblemas que de algún modo se han ligado a la nacionalidad mexicana, principalmente en el conjunto conocido como *mariachi*, que es uno entre las agrupaciones de cuerdas que se extienden a lo largo de la región de referencia.

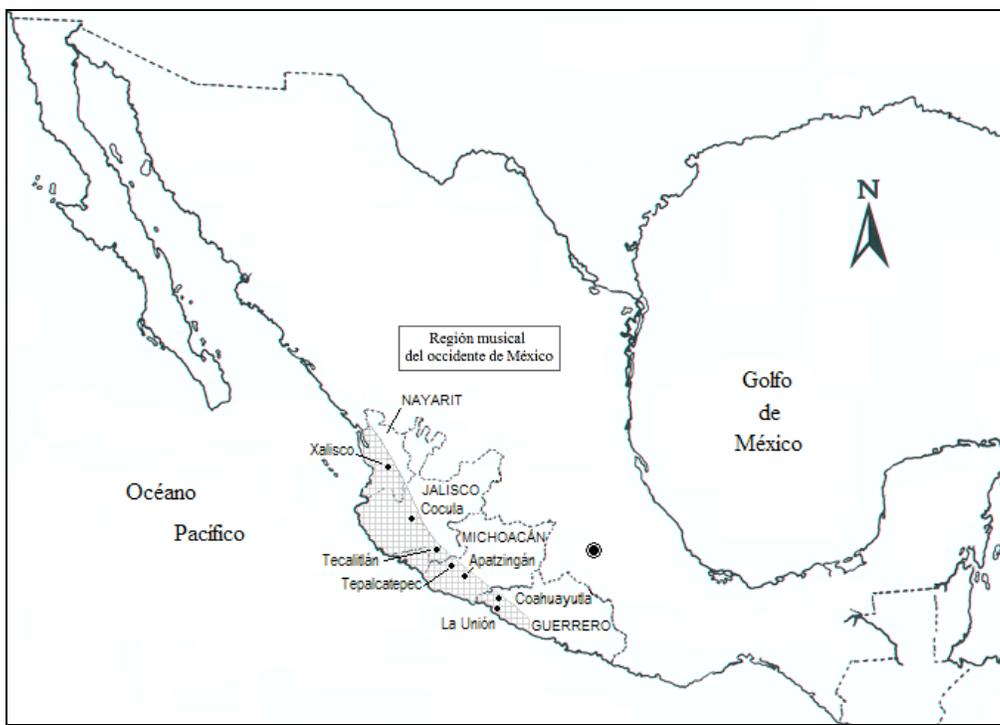
Los límites del estudio se ciñeron, finalmente al área conocida como Tierra Caliente en la cuenca del río Tepalcatepec, en Michoacán,³ esto, sobre todo por la posibilidad de participar en el proyecto Sustentabilidad Patrimonial de la Cuenca del Tepalcatepec, de carácter interdisciplinario, que me permitió —tanto como la beca del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología que recibí entre 2001 y 2004, así como el apoyo que me ha otorgado la Coordinación de la Investigación Científica de la UMSNH en los años 2003 a 2005— realizar un trabajo de campo más intensivo en la Tierra Caliente, de forma que creo que los resultados de la investigación han pasado de lo panorámico (según la primera propuesta) a lo detallado, tanto en lo que respecta al estudio como en lo que toca al corpus de canciones. Aun cuando el trabajo se ha limitado en el aspecto geográfico, las colecciones que he reunido con canciones del sur de Jalisco y la Costa Grande de Guerrero han sido puntos de referencia muy importantes en mi estudio, como consta en diversas partes del mismo.

La Tierra Caliente, en el occidente de México

La porción suroeste del estado de Michoacán, desde la región conocida como Tierra Caliente hacia la Sierra Madre del Sur y la costa del propio estado, se encuentra inmersa en un extenso corredor geográfico-musical, en la franja de la costa del Pacífico mexicano,

³ En la cuenca baja del río Tepalcatepec, conocida como la Tierra Caliente, aunque considero también ejemplos de las laderas del Eje Volcánico (en el extremo norponiente de la región) y del municipio de La Huacana (en el extremo oriental).

misma que abarca, a grandes rasgos, desde la costa del estado de Nayarit y hasta la Costa Grande del estado de Guerrero.



Esta área geográfica en la cual las características de los géneros y conjuntos musicales muestran similitud, ha sido estudiada en años recientes por el antropólogo Jesús Jáuregui, quien ha centrado su visión geográfico-cultural de la zona a partir de la forma prototípica de agrupación musical conocida como *mariachi*, cuyo origen es discutido tanto en lo referido al propio término que la designa, como en lo que toca al lugar donde este tipo de conjunto habría surgido. El mariachi se ha establecido de manera prestigiosa a nivel nacional e internacional y se ha convertido en un auténtico “mito”, según lo ha establecido Jáuregui (2001: 50), cuyos estudios han contribuido a ampliar la visión respecto de sus orígenes, no surgido de una población en particular (Cocola, Jalisco, ha sido la más socorrida en la mitología popular), sino proyectado a partir de una vasta y diversa tradición regional hacia un estereotipo supuestamente jalisciense de forma exclusiva, que sería ampliamente divulgado por el cine y las canciones populares de la llamada “época de oro”.⁴

⁴ No abordaré aquí la discusión sobre el origen del término o el conjunto, temas para los que remito a los trabajos de Jesús Jáuregui (1999 y 2001).

Hay al menos dos características fundamentales que permiten hablar de tradiciones análogas en las músicas de diversas regiones en el área antes descrita: por un lado, la presencia de conjuntos de cuerdas (violines, arpa, guitarrón, jaranas y vihuelas), cuyo origen se remonta a la época colonial, y asimismo, un repertorio que tiene puntos de contacto entre las diversas regiones: canciones bailables que se caracterizan, rítmicamente, por la presencia del compás de *sesquiáltera* (combinación de un compás binario y uno ternario, del tipo 6/8-3/4) y en términos de estructura, por la alternancia de coplas, estribillos y partes instrumentales. Géneros como el *son* y el *jarabe* constituyen un común denominador en las diversas regiones del área de referencia; incluso, se encuentran algunas canciones de este tipo que aparecen por todo el occidente del país.

La lírica es, asimismo, un elemento fundamental en este sentido, ya por la presencia de algunas coplas a lo largo de diversas regiones del mencionado corredor geográfico-musical, ya por la preeminencia de la cuarteta de versos octosílabos como forma estrófica en las canciones. De igual manera, se encuentran en el contenido poético recursos formales como el paralelismo y la descripción a partir de tipos, así como temas y asuntos comunes —y melodías también, en otro orden—, amén de canciones que pueden ubicarse en diversos puntos, a veces con adaptaciones locales en la ejecución musical o en el contenido de las coplas.

Cabe señalar, además, que las tradiciones regionales en el occidente de México se encuentran ligadas —en el pasado, fundamentalmente, aunque en algunos casos también hasta nuestros días—, sobre todo en el medio rural, a fiestas comunitarias en las cuales el conjunto musical se ubica en torno a un tarima, artesa o tabla, dispuesta para la ejecución de parejas o grupos de bailadores que zapatean al compás de la música integrándose, de hecho, a la música, en una forma de ejecución coreográfico-instrumental. Estos *bailes de tabla* o *fandangos* fueron desplazados a lo largo del siglo XX por una concepción más urbana, según la cual los conjuntos de cuerdas —conocidos en algunas partes como *mariachis*— amenizarían la libación o la convivencia en cantinas y restaurantes de ciudades dentro y fuera de la región de referencia —como las ampliamente conocidas de la plaza Garibaldi de la ciudad de México—, donde los conjuntos no sólo darían a conocer su concepción tradicional de la música, sino que integrarían rasgos más propios del gusto

urbano, tanto a su instrumentación —particularmente, las trompetas, en el caso de los mariachis—,⁵ como a su imagen y repertorio.

Es importante destacar, pues, que el cancionero que estudio aquí no puede entenderse prácticamente en ningún sentido como un fenómeno local o como una corriente musical aislada, sino como una tradición integrada a una vasta región con características comunes, que en su contenido poético muestra, además, correspondencias con textos de otras regiones de Hispanoamérica. Los géneros que conforman este repertorio han recibido, asimismo, una serie de influencias externas a lo largo del siglo XX que de algún modo los han transformado y enriquecido, ya por conducto de los medios de comunicación masiva, ya por la emigración de los músicos fuera de su lugar de origen; la Tierra Caliente es una de las regiones del estado de Michoacán que muestra una mayor incidencia en el desplazamiento hacia las grandes ciudades del país y, por supuesto, hacia Estados Unidos.

Sobre el estilo

Las coplas que integran las canciones tradicionales que aquí estudio representan un discurso con un contenido completo, que se ajusta al estilo de la poesía popular, un universo expresivo dentro de cuyos límites la colectividad encuentra una forma de belleza decantada por el paso del tiempo, lo que se ha dado en llamar el *estilo tradicional*. Si consideramos que el estilo literario se mueve entre los polos de la originalidad individual y las *restricciones* establecidas por una escuela en un momento histórico determinado (*desviación vs. norma*), al hablar, en el caso de la copla, del estilo tradicional, hay que señalar que este, en términos generales, limita las aportaciones individuales alejadas de la norma, y las encauza, en todo caso, hacia los principios de dicha tradicionalidad, dentro de una gama limitada de variantes que, por otro lado, constituirán parte de la composición de la copla como género de la poesía oral:

La poesía lírica ha sido posible definirla por su vulgaridad misma, ya que un repertorio único de grandes sentimientos, herencia común de la humanidad, le proporciona sus temas inagotables de inspiración. Pero la vulgaridad se encuentra en lo expresado, no en la expresión (Cohen, 1977: 41).

⁵ Sobre este tipo de transformaciones, véase el texto de Jonathan Clark en el folleto adjunto a *Disco Arhoolie CD 7015*.

Así, en la parte del estudio correspondiente a “La copla”, no me aboco tanto a la observancia de los asuntos presentes en esta, sino a la forma como el poema dice lo que dice; ciertamente, en un espectro limitado de temas, pero echando mano de una esfera de recursos expresivos (rima, ritmo, formas estereotipadas, modelos argumentativos), que sin duda le otorgan su carácter fundamental y configuran lo que se ha designado como el estilo tradicional, su *gramática*. Los asuntos sobre los que versan las coplas pueden estar en boca de mucha gente, pero el tratamiento que reciben en el texto torna dichos asuntos en poesía, digna de la entonación de los cantores, de la ejecución con acompañamiento musical, de ser memorizada y reentonada, pues “la poesía no destruye el lenguaje ordinario sino para reconstruirlo en un plano superior” (Cohen, 1977: 50), el plano superior que es la canción, con su cauda de atributos estéticos y rituales, con sus mensajes que transigen y persisten al paso de las generaciones.

Lo que las coplas dicen se encuentra, pues, determinado de algún modo por el gusto estético compartido, como lo está también por el ámbito de la canción en la que los textos son actualizados, un ámbito que establece sus propias condiciones para la inclusión, pertinencia o no pertinencia de los textos poéticos dentro de sus límites, de acuerdo con parámetros estéticos tradicionales. Según lo estudio en la parte correspondiente a “Los géneros poético-musicales”, cada canción (*son* o *jarabe*, en este caso) establece sus propias condiciones de ejecución en términos del tipo de coplas que harán en ella las veces de estrofas o estribillos y la manera en que estas han de ser cantadas. Asimismo, existen criterios tradicionales (tácitos, generalmente) acerca de las coplas que se pueden incluir en una canción determinada, como la presencia de una fórmula inicial, un esquema paralelístico común para varias de las coplas o para todas ellas, la presencia de una *palabra clave*, que aparece de algún modo en todas o en algunas de las coplas, o bien, sobre las canciones que tienen carácter politemático, es decir, aquellas cuyas coplas pueden tener una mayor variedad formal, temática y de tono.

Así, pues, la copla aparece inmersa en un ámbito musical, impregnada de una estética marcada por el carácter de las canciones, un *carácter* que ciertamente puede considerarse un tanto subjetivo: “se trata de un secreto hasta ahora guardado celosamente por los trovadores ... y que nos toca a nosotros [los estudiosos] descifrar con todas las herramientas [metodológicas] que estén a nuestro alcance” (Sánchez García, 2003: 271).

Acaso el primer paso es comprender que el *carácter* y el estilo de la copla y la canción tradicionales se dan en función, sí, de un acervo, un corpus, pero un corpus no escrito, sino uno que vive en virtud de la voz, que es su medio natural. Estudiarlo a partir de la transcripción de los textos poéticos, despojados de las características sonoras propias de la canción, resulta una reducción en la que la poesía tradicional sale perdiendo.

Según el decir de Emilia Ferreiro, “la escritura es un lenguaje sacado del tiempo de la enunciación, que hace simultáneo lo sucesivo y permite comparaciones nuevas” y, con ello, en este caso, *lecturas* que de suyo no tienen las coplas en virtud de la audición: “permite, de hecho, otras formas de análisis. Al hacerse escritura, el lenguaje se convierte en un nuevo tipo de objeto con otras propiedades” (2002: 167). El acercamiento al *objeto* del poema escrito nos permite la aproximación analítica a la canción, que el medio oral nos dificulta, en la medida que no pertenecemos a la cultura oral (Ong, 1987: 81-116); sin embargo, no debemos olvidar que nos acercamos a poesía fundamentalmente cantada, música con letra: al estudiarla debemos tratar de recuperar esa constitución primigenia y atender a su carácter eminentemente oral y musical.

El cancionero, integrado por poesía y música

Desde un principio, consideré la posibilidad de estudiar la relación de la poesía y la música en el cancionero, dado que los textos poéticos no se encuentran de manera aislada, sino asociados con la o las melodías con que se cantan; como lo ha señalado Margit Frenk, ambos componentes son en la canción “tan inseparables como las dos caras de una medalla”; sin embargo, como lo indica ella misma, aun cuando la relación entre ambas se ha reconocido, en general los estudiosos en nuestro país han ahondado sólo en una de las caras, la del “estudio folklórico-literario” (*CFM*, vol. I: p. xx). Quizá salvo por los clásicos estudios y antologías de Vicente T. Mendoza (que tienen ya alrededor de cincuenta o hasta más años de aparecidos),⁶ no se han trabajado ediciones de cancioneros con música en México y, más allá de esto, no se ha estudiado la relación entre poesía y música en las canciones populares. Como lo establece M. Barbi,⁷

⁶ Hay que destacar, sobre todo, sus colecciones clásicas *El romance español y el corrido mexicano. Estudio comparativo* (1939), *Panorama de la música tradicional de México* (1956) y *La canción mexicana. Ensayo de clasificación y antología* (1961), en las cuales edita la letra y la melodía de las canciones y estudia de alguna manera la relación entre ambas.

⁷ *Poesia popolare italiana, studi e proposte*. Florencia: Sansoni, 1974; p. 147.

Grave danno per lo studio e la valutazione della poesia popolare è stato l'averla sempre considerata disunta dalla melodia. Non esiste poesia propriamente popolare senza canto; e le stesse questioni più strettamente filologiche, come la struttura delle strofe, spesso non si risolvono senza tener conto della parte musicale (*apud* Sanga, 1979: 15).

Considero que mi estudio demuestra la importancia de la relación entre poesía y música, no sólo en aspectos tales como el ritmo (relacionado asimismo muy íntimamente con el baile) y la versificación rítmica, sino también en la pertinencia de determinadas coplas, por su temática o por su forma, en tales o cuales canciones. Como lo ha señalado Carlos Nogueira, la canción es un discurso mixto que integra la poesía y la melodía de una manera tal que de la sustracción de una de ellas no resulta *media canción*, sino, muchas veces, un mero acercamiento parcial, pues

Um poema cantado não é apenas uma realização poética presa a uma melodia. É uma forma única de expressão poética oral que beneficia da dimensão musical, da qual decorre em grande parte a leveza e o poder atractivo desta literatura. A música organiza os materiais verbais, mais ou menos sugestivos, atribuíndi-lhes força encantatória, evocativa e emocional, para além de garantir a sua sobrevivência na memória (2000: 56).

Como lo detallo en el trabajo, el canto debe entenderse como una singular forma de oralidad, que no sólo es el medio para la emisión y la conservación del cancionero, sino, asimismo, la materia prima de la poesía oral aquí estudiada, que basa su conformación en buena medida a partir de los recursos propios del habla, tanto como de las formas que tradicionalmente inciden en su fijación y que la hacen semejarse también a la escritura. La música y la poesía se complementan de manera agraciada en las canciones que estudio; espero que mi trabajo contribuya a ahondar en el singular ensamblaje entre ambas, y que permitan ilustrar la importancia de estudiarlas de manera integral.

Agradecimientos

Con el temor de incurrir en olvidos u omisiones, enlisto aquí con mucho gusto a las personas e instituciones que me han apoyado para el buen término de mi investigación. En primer lugar, a los músicos de los conjuntos de arpa de la Tierra Caliente de Michoacán, y en particular a don Carlos Cervantes *el Maiceno* (†), Antonio Alemán (†), Rubén Cuevas

(†), Martín Villano, Ricardo Gutiérrez, Manuel Pérez Morfin, Beto Pineda, Carlos Ríos, Juan Pérez Morfin, Taurino Duarte, Esteban Ceja, Francisco Solorio y Pablo Naranjo; espero que este trabajo pueda ser de utilidad para ellos, para sus compañeros y para los músicos terracalenteños de mañana; que en algo pueda corresponder a sus aportaciones de información y de vida.

A mi compañera, Sue Meneses Eternod, con amor y gratitud por su inspiración y respaldo, por su paciencia y comprensión, así como por las reflexiones y los conocimientos que hemos compartido en torno a la oralidad, a la diversidad poética y, en concreto, a cuestiones de lingüística.

A mis hermanas, Elena y Linaloé, dos ángeles que siempre están presentes en mi corazón; a mi sobrino Andrés, a mis cuñados Óscar y Mario.

A los Hernández Pérez y a los González Alvear, por su presencia y sostén inquebrantables, así como a los Hinojosa Franco, mi otra familia.

Al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, por la beca recibida para la realización de mis estudios, que ha sido fundamental para la consecución de mi objetivo.

A Mariana Masera y Aurelio González, por su invaluable apoyo en la lectura crítica de los avances del trabajo, así como a los otros miembros de mi comité tutorial: Fernando Nava, Ma. Teresa Miaja, Enrique Flores y Araceli Campos.

A Nair Anaya Ferreira, a la señora Hilda Gómez, a Angélica y todas en el Posgrado en Letras de la FFyL, por su apoyo constante y por la eficiencia y dedicación con que realizan su trabajo.

A Alberto Navarrete, por su amistad y por las invaluable enseñanzas musicales que ha compartido conmigo, así como por su apoyo informático.

A Carlos Hinojosa, por su asesoría y apoyo incondicional en la revisión de partituras.

A los compañeros miembros del comité editorial de la *Revista de Literaturas Populares*: Claudia, Gaby, Nieves, Rosa Virginia, Tere, Santiago, Martha y Elizabeth, de quienes he aprendido la importancia que tienen la disciplina, la constancia y el gusto profundo por la investigación.

A José Manuel Pedrosa, cuya generosidad y asesoría han sido fundamentales para la realización de mi trabajo; a Julia Sevilla y Carlos Nogueira, quienes me han brindado su

amistad y ayuda entusiasta; como Pepe, me han abierto sus casas, sus bibliotecas y sus corazones con un derroche íntimo y auténtico, que no tiene precio.

A mis compañeros del grupo Gabán: Bruno, Nacho, Héctor, Genaro y José Luis, por las enseñanzas humanas y musicales que han ido paralelas a la realización de la tesis; igualmente, debo agradecer por este motivo a José Luis Navarro, Alejandro Cendejas y José Luis Patlán, con quienes he pasado momentos inolvidables en la ejecución de la música terracalenteña y de quienes he aprendido mucho.

A los coordinadores del Proyecto Tepalcatepec: Esteban Barragán, Juan Ortiz y Alejandro Toledo, y a Francisco Galicia, por su apoyo en la realización del trabajo de campo.

A las autoridades y los compañeros de la ELYLH de la UMSNH; en particular, a mis colegas del proyecto Lengua Hablada y Escrita: Bernardo Pérez, Max Figueroa y Araceli Enríquez; a Blanca Cárdenas y Ma. de la Paz Hernández, directoras de la escuela, de quienes he recibido invaluable apoyo durante sus administraciones; en particular, ha sido decisivo en la última etapa del trabajo el apoyo de la maestra Paz, que me ha permitido abocarme a la redacción de la tesis. A María Mendoza, a Tere Montoya e Izébel Castro, quienes han sido tolerantes y solidarias. A mis alumnos, por su comprensión, paciencia y apoyo, en particular, a Briseida González Guido y Alicia Gutiérrez, por su colaboración en la transcripción de algunas entrevistas. Asimismo, a la Coordinación de la Investigación Científica de la UMSNH, por el apoyo económico recibido en el marco de mi proyecto de investigación como profesor investigador de la ELYLH.

Capítulo 1. El entorno y los conjuntos musicales

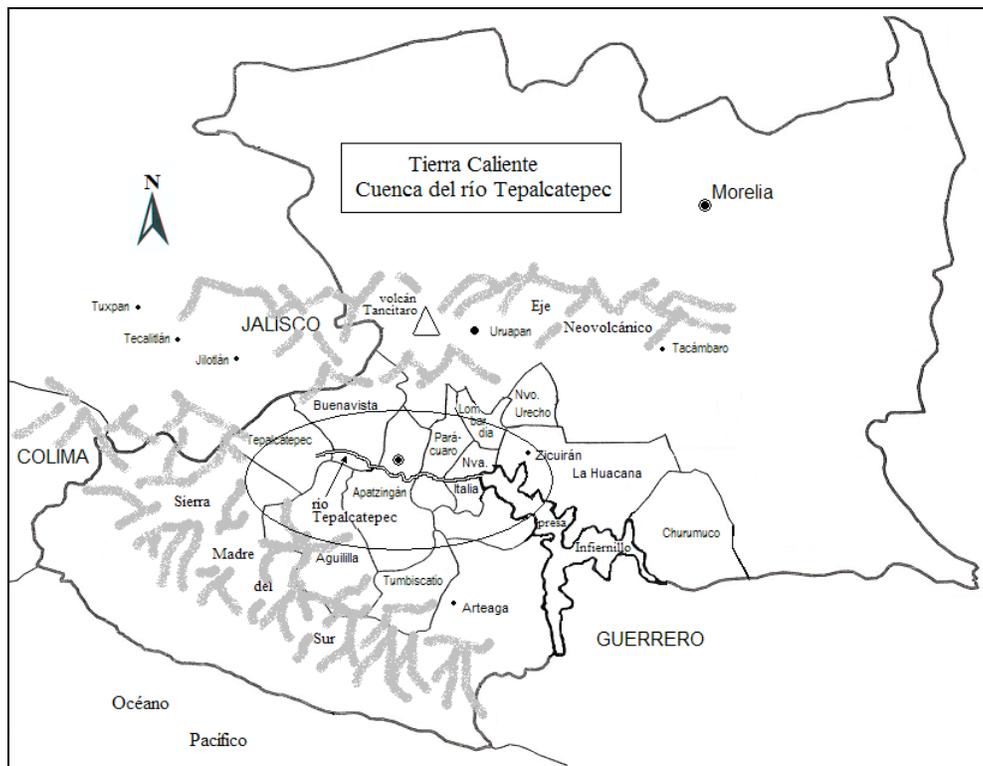
Surcado por cordilleras, bañado por el mar en un dilatado y casi ignoto costado, sementera de coníferas, cereales y cactáceas, corredor y cuenco de aguas azules y no tanto, el estado de Michoacán, con una “superficie de 60 mil kilómetros cuadrados [posee] casi todos los paisajes del mundo” (González y González, 1982: 44); entre estos, algunos han sido más ponderados al describir la entidad —‘tierra de los dueños del pescado’, según la etimología náhuatl—, pues principalmente se ha hablado de los bosques de coníferas y de la zona lacustre del centro-norte del estado, el núcleo del antiguo imperio purépecha, una región que año con año atrae por cientos de miles a los visitantes nacionales y extranjeros. Diversas canciones de corte regionalista compuestas hacia mediados del siglo pasado se refieren, justamente, a la belleza del lago de Pátzcuaro, a sus islas, así como al paisaje montañoso que desde aquella región está siempre a la vista. El estribillo de “Qué lindo es Michoacán”, de Alfredo Bolaños, sintetiza en un par de gruesos brochazos el paisaje michoacano, motivo de engreimiento, según lo indica:

Tú sí tienes de qué presumir:
tus lagos azules, tus llanos dorados
y esa tierra linda donde yo nací.
(Kuri Aldana-Mendoza Martínez, 1987: 148)

En la planta alta del patio central del Palacio de Gobierno, en Morelia, Alfredo Zalce plasmó en un colorido mural el paisaje del estado: a la derecha, retrató los refulgentes campos de trigo y el glauco parduzco de los maizales en el paisaje lacustre, la luna que brilla “sobre el lago de cristal” (como lo estableció la autorizada pluma de Agustín Lara en su canción “Janitzio”) y la gente de la sierra, los purépechas, que en la noche fría cantan y tocan pirecuas y abajeños.¹ Esta sección del mural, que parece una amplia paráfrasis de la descripción de Alfredo Bolaños tiene, sin embargo, su contraparte en la misma obra de Zalce, que en el lado izquierdo, todo evocador de la luz solar, presenta el paisaje de la Tierra Caliente, un dilatado valle que corre a los lados del río Tepalcatepec, y que

¹ *Pirecua*: “composición literario-musical con la que se expresa el pueblo p’urhépecha ... Las *pirekwas* son cantadas en p’urhépecha de manera individual, en dueto, trío o en agrupaciones corales; pueden acompañarse con una guitarra o dos, con orquesta de cuerdas, o ser cantadas *a capela*”. *Abajeño*: tipo de pirecua y géneroailable en “ritmo de 6/8, ... alegre, con [mucho] movimiento y que se utiliza en las diferentes danzas de la región [Purépecha]”, Néstor Dimas Huacuz, “La ecología en la música p’urhépecha”. *México Indígena* V-27 (2ª época), 1989: 38 (*apud* Nava, 1999: 70).

mide 120 kilómetros de longitud y 50 de anchura; es decir, seis mil kilómetros cuadrados que hoy se reparten entre ocho municipios: Apatzingán, Buenavista, Churumuco, Francisco Múgica [Nueva Italia], Gabriel Zamora [Lombardía], Huacana, Parácuaro y Tepalcatepec ... Es una planicie hundida entre laberintos de cimas y simas a la que hasta muy recientemente sólo se podía ascender por dos o tres rutas a cual más peligrosas ... con una altura entre 300 y 600 metros sobre el nivel del océano ... [que] posee buen caudal de agua, suelos fértiles, espléndidas puestas de sol y románticas noches de luna (González y González, 1982: 101-103).



Menos conocido que el de la región serrana del estado, más intenso y caluroso, el paisaje rodeado de montañas presenta aquí un aspecto que a lo largo del siglo XX atrajo la atención de los michoacanos hacia esta tórrida región: las tierras bajas y planas, buenas para la agricultura de riego, al aprovechar los escurrimientos del Eje Neovolcánico y de la Sierra Madre del Sur que dilatan el caudal del río Grande o Tepalcatepec, que corre con dirección al este y confluye con el Balsas. Hoy en día, ambos nutren el embalse de la presa de Infiernillo. La agricultura intensiva en el valle comenzó a finales del siglo XIX y se debió en buena medida al ingenio de Dante Cusi, un empresario italiano que se estableció

en la región durante el porfiriato y desarrolló la agricultura en sus haciendas, Lombardía y Nueva Italia, que crecieron hasta convertirse en grandes poblaciones, dada la atracción que ejercía el trabajo agrícola. La superficie irrigada alcanzó las siete mil hectáreas (Stanford, 2001: 302), destinadas sobre todo al rentable cultivo del arroz. En la vida de estas grandes haciendas no faltaban los momentos festivos, cuando peones y hacendados, juntos o por separado, disfrutaban de la música de arpa: “Vivía ... en el rancho [de Matangarán] un individuo llamado Tío Emilio que tocaba el arpa acompañado de un hijo suyo. Seguido [los hacendados] lo llamábamos para que nos tocara por las noches sones y piezas rancheras” (Cusi, 2004: 53).

En su obra *Memorias de un colono*, Ezio Cusi, el hijo del pionero Dante, narra cómo en los momentos de descanso durante las recogidas de ganado² los vaqueros “podían prescindir de los alimentos, pero no del alcohol; este y el arpa grande eran lo más importante” (2004: 188). Y detalla cómo era este tipo de faenas que en las haciendas cobraban un carácter festivo:

el arpa no cesaba de tocar, ni los tamborazos y los zapateados, dados con más fuerza a medida que aumentaba la excitación producida por el alcohol ... allí seguían tamboreando el arpa, cantando y bailando con algunas mujeres que a ratos desertaban de su trabajo para echarse uno o dos sones bien zapateados, provocadas por algún apuesto galán (Cusi, 2004: 189-190).

La música en el entorno urbano

Como puede suponerse, la Tierra Caliente sufrió a lo largo del siglo XX una transformación fundamental en su apariencia: de ser un área con paisaje prácticamente desértico y escasamente poblada, pasó a concentrar una gran cantidad de habitantes, venidos de otras partes, tanto por los rentables cultivos como por las obras de infraestructura que permitirían el transporte de los productos fuera de la región. Para mediados del siglo, las cosas habían cambiado de forma drástica, luego de que las propiedades de los hacendados Cusi fueran afectadas por la reforma agraria en 1938, durante la presidencia del general Lázaro Cárdenas, quien “puso enseguida en escena una acción muy del agrado de numerosos

² *recogida*: “operación de vaquería por la cual se reúne el ganado en las majadas o en los corrales, para dar rodeo” (Santamaría, s.v.).

campesinos. Desde su gubernatura, y más aún desde la presidencia, puso su corazón en la tarea de repartir seculares latifundios ... entre los trabajadores del campo” (González y González, 1982: 58).

Cárdenas tuvo un aprecio especial por la región de la Tierra Caliente michoacana: “la reforma agraria, los sistemas de irrigación, las plantas de energía eléctrica, el desarrollo de la metalurgia, el redoblamiento y fundación de localidades, las campañas de salud y la infraestructura educativa [en la cuenca del río Tepalcatepec] tuvieron por mentor al general Cárdenas” (Ortiz Escamilla, 2005: 7), quien no sólo buscó el fomento agrícola y el desarrollo económico y social para la región; gustaba también de la música de arpa grande (llamada así por la agrupación típica de la Tierra Caliente michoacana, que describo adelante), que trató de conservar y dar a conocer incluso antes de llegar a ser presidente de la República. Así lo demuestra la correspondencia que dirigiera al diputado Jesús Ceja sobre asuntos relacionados con la música de arpa. En una carta del 29 de marzo de 1927, le pide que compre instrumentos para los niños del rancho California (cercano a Apatzingán), que el propio Cárdenas había adquirido el año anterior (Ortiz Escamilla, 2005: 8):

Te saludo y te ruego me hagas favor de comprar unos dos violines corrientes y se los remites luego a don Leonardo. Estos los destino a los chamacos de California a [quienes] ya les mandé también un arpa y una guitarra, y necesitan estos para preparar los huapangos, [sic] que tendrás que bailar con aquella famosa Lupita (*apud* Ortiz Escamilla, 2005: 36).

Tres años después, el general se dirigiría al propio diputado Ceja para solicitarle que en conjunto con autoridades municipales terracalenteñas reuniera grupos de “música con arpa” en la región, “que amenizaran la toma de posesión del presidente Pascual Ortiz Rubio” (Ortiz Escamilla, 2005: 9), según lo indica el telegrama del 27 de enero de 1930:

Hoy digo a los presidentes municipales de Buenavista, Tepalcatepec y Apatzingán: Ruégoles gestionar grupo de músicos con arpa que estén en ésta antes del día 2 del entrante, para que acompañen a charros que van a México a asistir toma posesión Sr. Presidente República en concepto que este gobierno les cubrirá toda clase de gastos y aparte su tiempo ... Dígalo Ud. manifestándole que a fin de organizar bien en ésta la música con arpa, se han pedido a los tres pueblos una música con arpas para que así se haga la selección (*apud* Ortiz Escamilla, 2005: 44).

Que Lázaro Cárdenas buscó fomentar la música tradicional en las campañas políticas y los actos cívicos —y a la vez servirse del gusto por ella para acercarse a las clases populares—, lo demuestra una carta que el músico jalisciense de mariachi Cirilo Marmolejo le dirigió el 4 de junio de 1936 para solicitarle que los miembros de la fuerza pública de la ciudad de México “nos permitan trabajar y no seamos molestados”. Don Cirilo entraba en detalles para refrescar la memoria del presidente Cárdenas: “me permito recordarle a Ud. por si no recuerda de nosotros, que fuimos los que lo acompañamos a Ud. en la Convención de Querétaro y Puebla y demás partes en su gira de propaganda” (*apud* Jáuregui, 1999: 138-139). En su propia toma de posesión, Lázaro Cárdenas había convocado al entonces no tan famoso aún Mariachi Vargas de Tecalitlán, que a decir de don Silvestre Vargas fue “la sensación” en dicho acto político (*apud* Rafael, 1999: 193).

Por si estos testimonios fueran pocos, el son “Los agraristas” aparece como un valioso documento que da cuenta de la predilección de Cárdenas por la música de cuerdas y del apoyo que prometió y de hecho brindó siempre a los conjuntos de mariachis en la ciudad de México y de arpa grande en la Tierra Caliente de Michoacán:

Desde Jalisco, muchachos,
vinimos a conocer
a un hombre de Jiquilpan
que ya recibió el poder.

Cuando estés en el poder,
en nombre de tu bondad,
te acuerdas de este mariachi
cuando te vino a cantar.³
(*Disco INAH 19*)

Así como la ciudad de México empezó a atraer gente del campo mexicano (y los músicos populares entre ellos), el valle de la Tierra Caliente empezó a hacer lo propio con la gente de las laderas, de la región purépecha del estado de Michoacán y aun con gente de otras entidades de la República, luego del reparto de tierras y con el surgimiento de los ejidos:

³ En las notas al disco *El son del sur de Jalisco*, vol. 2, Irene Vázquez Valle señala (aun sin indicar el nombre del autor): “Este son fue compuesto en el tiempo en que realizó su campaña presidencial don Lázaro Cárdenas. Es conocido en el sur de Jalisco y en la Tierra Caliente michoacana” (*Disco INAH 19*).

la masiva movilización de personas que atendió el llamado del general para asentarse en los nuevos núcleos de población fue impresionante. Con ello Cárdenas resolvió un problema gravísimo que aquejaba a familias completas de trabajadores medieros que circulaban de un latifundio a otro [y que vivían siempre] listas para emigrar en busca de trabajo y de mejores condiciones de vida (Ortiz Escamilla, 2005: 7).

Lázaro Cárdenas se convirtió en 1947 en vocal ejecutivo de la recién creada Comisión del Tepalcatepec —cargo que desempeñaría hasta 1958—, y desde ahí influiría en el desarrollo de obras de infraestructura y en el desarrollo agrícola, urbano, educativo y de salud en la región (Calderón Mólgora, 2001: 243-251). Las flamantes escuelas y los hospitales, la infraestructura ferroviaria y carretera —“el tren fue estrenado en 1941 y la carretera concluida en 1952” (González y González, 1982: 133)—, así como los comercios y bancos que fueron estableciéndose, principalmente en la ciudad de Apatzingán, convocaron a gente de dentro y fuera de la región, ya para conseguir empleo, ya para hacer negocios en la Tierra Caliente. Como lo señala Luis González (1982: 134), la población pasó de 46 mil en 1940 a 60 mil en 1950; para 1960, creció a 120 mil, y a 192 mil en 1970. Según los datos del censo de 2000, la cifra llegaría a 316 144 habitantes en la región, lo que representa prácticamente ocho por ciento de la población del estado de Michoacán. Se presenta, además, una importante migración temporal de jornaleros agrícolas, convocados desde los años sesenta en los periodos de pizca y cosecha de algodón, melón, limón, mango y otros cultivos. Según lo indica Juan Ortiz,

Con la Comisión del Tepalcatepec, en pocos años los pobladores cambiaron su destino: terminó la incertidumbre que les producía no tener otro patrimonio más que su fuerza de trabajo y estar a merced de la voluntad de los latifundistas. Del aislamiento en que vivían en las pequeñas rancherías, dispersas y perdidas en cientos de kilómetros, sin servicios de salud ni educación, los calentanos se convirtieron en vecinos de otras familias que también compartían la ilusión de contar con un patrimonio y gozar de los beneficios de los tiempos modernos (Ortiz Escamilla, 2005: 7).

Desde mediados del siglo XX y hasta nuestros días la música terracalienteña de conjunto de arpa grande se ejecuta sobre todo en cantinas, balnearios y restaurantes, en Apatzingán y en otras poblaciones de la región, para el regocijo de la población permanente

y flotante. En esos establecimientos los conjuntos ofrecen a los parroquianos la ejecución de piezas, tanto tradicionales como de moda, a cambio de una pequeña suma. El público que gusta de la música tradicional es, aun en este medio urbano, principalmente el de la gente de campo; hay campesinos viejos que combinan el trabajo agrícola con la música y se mantienen de esta actividad durante algunas épocas del año, y son también, sobre todo, los campesinos, llegados a la ciudad para asentarse en tiempos del crecimiento urbano o simplemente de paso para hacer las compras o luego de vender sus productos, quienes pagan por la música, frecuentemente acompañada con bebidas y mujeres que también se ofrecen en esos lugares.

La atracción que la ciudad ha ejercido para los músicos queda demostrada por el hecho de que la gran mayoría de los que integran los conjuntos profesionales en Apatzingán no son originarios de ahí: provienen de comunidades y ranchos⁴ de los municipios de Arteaga, Tumbiscatío, Tancítaro, Tepalcatepec, Aguililla, La Huacana, y del estado de Jalisco. Antes del auge de los conjuntos profesionales, la música de arpa se cultivaba prácticamente de forma exclusiva en bailes comunitarios, en ranchos a lo largo de la región —y particularmente en las laderas de la Sierra Madre del Sur y el Eje Neovolcánico—; poco a poco, el trabajo se fue profesionalizando en las ciudades, y algunos conjuntos empezaron a vivir exclusivamente de la música, al menos en la época de cosecha, particularmente durante el auge del algodón, en la década de los años sesenta y principios de los setenta, como lo recuerda el violinista Manuel Pérez Morfín:

Y así yo estuve temporalmente: estaba con el grupo de arpa, luego me iba a la temporada de habas, a ayudarle a la siembra a mi papá; así duré unos diez años, yendo y viniendo, yendo y viniendo, hasta que definitivamente ya me pidieron que me quedara, y me quedé, me quedé aquí en Apatzingán, ya, tocando la guitarra ... El violín lo agarré ya por ahí por los ochenta, 1980.⁵

⁴ Como detallo en el capítulo 4, al hablar de *ranchos* me refiero a “Núcleos de población formados ... por dos o tres familias, separados entre sí por una distancia promedio de seis kilómetros, y de los centros urbanos hasta por 50” (Barragán López, 1990: 22); el término más usual para este tipo de asentamiento es el de *ranchería*: “conjunto de chozas o casas pobres” (Seco *et al.*, s.v.).

⁵ Entrevistado en la plaza de Apatzingán, el 22 de octubre de 2003. Todas las entrevistas a músicos y diversos personajes terracalenteños que cito en el trabajo fueron realizadas por mí.

A finales de los años sesenta y durante los setenta el auge de la música de arpa en Apatzingán llega a su punto culminante. Muchos músicos lo recuerdan así y evocan las posibilidades de trabajo que abundaban en la ciudad para ellos:

En aquella época, de 1965 a 1970, tal vez sería por el auge de Apatzingán, había mucha vida, había muchos conjuntos de arpa: aquí en Apatzingán contaba con no recuerdo si eran seis o siete grupos de arpa que diario, a diario, este, los veíamos esos conjuntos de arpa, trabajando, eh..., más, aparte, venían de Buenavista, de Tepalcatepec, de Los Reyes, de alg'otras regiones, se concentraban aquí en Apatzingán, venían también a trabajar; entonces, era una cosa preciosa ver ocho o diez conjuntos de arpa, y todos trabajando.⁶

El esplendor abarca, a grandes rasgos, desde el auge del algodón hasta el del melón (unos quince años: de 1965 a 1980), dos cultivos altamente rentables, que en tiempo de cosechas ponían fuertes sumas de dinero en manos de los ejidatarios, quienes generalmente no lo conservaban por mucho tiempo; muchos de ellos gustaban de gastarlo en establecimientos de la zona de tolerancia de Apatzingán, donde la música de arpa alegraba los días y las noches. La vida de los músicos solía ser desahogada económicamente, pero estaba permeada por el alcoholismo y los acontecimientos violentos que no pocas veces se daban en aquel entorno. De ese momento de auge da testimonio la descripción que Eduardo Llerenas hace en sus notas al disco *El ratón. Sones de arpa grande*:

en Apatzingán y ... Nueva Italia los músicos recorrían y prácticamente habitaban en las muy concurridas zonas rojas de ambas poblaciones. En esos tiempos se podían contar más de una veintena de conjuntos de arpa grande, aparte de algunos mariachis y una que otra redova norteña.⁷ Entre burdeles, bares y músicos, toda la zona de tolerancia se convertía en una gran fiesta de todos y de nadie (notas a *Disco Corason COI65*).

Para la década de los ochenta comienza el declive de la música profesional de arpa en la región; los cultivos rentables —como los árboles frutales— empiezan a ser patrimonio de una élite, mientras que otras siembras y actividades redituables como el narcotráfico empiezan a impactar en la región, trayendo consigo nuevos gustos e intereses. En el

⁶ Entrevista a Manuel Pérez Morfín, en su casa, en Apatzingán, el 20 de octubre de 2005.

⁷ *redova*: “pequeño madero hueco horizontal, fijado a la cintura del intérprete, y que este golpea repiqueteando con dos palillos” (Reuter, 1994: 185), instrumento musical típico de los conjuntos del norte del país, a los que por extensión se les puede llamar con ese nombre.

siguiente testimonio, el violinista Manuel Pérez Morfin se refiere al ocaso en el que los conjuntos de arpa se encuentran en nuestros días:

Ahorita, en estos años, para estas fechas se ha perdido todo eso: la mayoría de aquellos... de aquellos compañeros de los conjuntos de arpa ya fallecieron, ya fallecieron arperos, violinistas, guitarreros, vihueleros, ya casi todos, ya no están en vida, con nosotros. Los poquitos que... conjuntos de arpa que hay, pues no se dedican totalmente ya a la música, precisamente porque no hay, no hay trabajo.⁸

Esta falta de trabajo se debe en buena medida justamente a la penetración de los mariachis, la redova norteña y las bandas de alientos al estilo sinaloense, que han impactado con mucha fuerza en la región, asociadas a la cultura del narcotráfico, toda vez que “en Tierra Caliente los narcos son parte integral de la vida cotidiana y figuran en la cosmovisión de todos los grupos sociales” (Malkin, 2001: 550). Según lo hace ver Victoria Malkin en su artículo sobre el tema, los narcotraficantes han encontrado su asiento y arraigo principalmente en los ranchos de la cuenca del Tepalcatepec, y paulatinamente su influencia se ha dejado ver en las ciudades, donde suelen ser criticados por las élites tradicionales tanto por ejercer una actividad ilícita como por sus excéntricas costumbres y por el hecho mismo de que “vienen de los ranchos” (2001: 564). Las costumbres atribuidas a ellos han sido asimiladas por amplios grupos de la población (sobre todo, por los jóvenes), que gustan de asistir a balnearios y discotecas —negocios que con frecuencia son propiedad de los narcos—, así como de escuchar música cuando pasean en sus suntuosas camionetas; “los corridos [que escuchan a todo volumen] ... glorifican el estilo de vida de los narcos y los retos que la acompañan” (Malkin, 2001: 571).

En nuestros días, durante la fiesta del 22 de octubre en Apatzingán las bandas de alientos —venidas de Sinaloa, del vecino estado de Guanajuato pero sobre todo de la región de la Meseta Purépecha y de la Cañada de los Once Pueblos—⁹ invaden literalmente las calles de la población, mientras que los conjuntos de arpa se encuentran marginados, pues tienen menos clientes y hacen menos ruido. Muchos jóvenes gustan de montar una banda

⁸ *Idem.*

⁹ La Meseta Purépecha (conocida también como la Sierra) y la Cañada de los Once Pueblos son dos de las “subregiones geográficas de la región purhépecha” (Dimas Huacuz, 1995: 30). Las otras dos, son, a saber, la del Lago de Pátzcuaro y la Ciénega de Zacapu.

completa en la caja de la camioneta y pasear por las calles de la población bebiendo cerveza y escuchando música. En grado mucho menor que de la música de banda, algunos narcos gustan también de la música de arpa, seguramente por el influjo que ha tenido en la región el conjunto La Raza Obrera, que ejecuta *narcocorridos* acompañados con arpa.

Aun marginada y con adaptaciones al gusto actual, la música de la Tierra Caliente se mantiene hoy en día, en muy buena medida, gracias al entusiasmo, el talento y la vocación de los músicos de los conjuntos de arpa, quienes se enfrentan diariamente a un medio adverso, de ignorancia y pobreza material, en el que la emigración y el narcotráfico se han establecido como alternativas para mucha gente en la región. Desarrollando una actividad tradicional en la que los ingresos suelen ser irregulares, sin seguridad social y sin ningún tipo de ayuda gubernamental ni de las compañías disqueras que han dado a conocer su arte, los músicos terracalienteños se mantienen de manera admirable en su actividad tradicional, como un ejemplo de lo que es asumir una vocación con amor y convicción.

Algunos conjuntos de arpa han llegado a cobrar fama gracias a los discos comerciales, incluso más allá de la región; entre ellos, acaso ninguno como Alma de Apatzingán, que desde su nombre ha marcado una diferencia respecto al común de las agrupaciones de arpa grande, pues este conjunto ha prescindido del artículo y ha rehuido un nombre tomado de la fauna o de los oficios tradicionales, típicos de otras agrupaciones, como Los Gavilanes, Los Jilguerillos, o bien, Los Caporales, Los Marineros, Los Tiradores, etc. Alma de Apatzingán se ha distinguido, además, porque durante muchos años contaba sólo con un violín solista y no con dos, como el común de los grupos terracalienteños de arpa grande. El conjunto grabó a lo largo de la década de los años ochenta y, en menor medida, en los noventa, más de veinte discos LP.¹⁰ Las grabaciones de este conjunto han tenido gran influencia en el establecimiento de versiones estándar (o *vulgata*)¹¹ de sones y canciones en la región.

¹⁰ Recientemente, han comenzado a grabar discos compactos en la compañía Alborada, de Uruapan, ya con dos violinistas, Ramón Amezcua y Manuel Pérez Morfín, pues don Beto Pineda, el reconocido solista del conjunto, ha tenido problemas de salud. La alineación de Alma de Apatzingán se completa en la actualidad por Juan Pérez Morfín (arpero y director), Andrés Ávalos (vihuela) y Abundío García (guitarra de golpe). Describo adelante los instrumentos típicos del conjunto de arpa grande.

¹¹ Tomo el término *vulgata* de Aurelio González (2005: 223n.), para referirme a una versión que sale de la cadena de la tradición oral y queda lexicalizada en un momento dado, en este caso, por la influencia de un fonograma, aunque podría darse esto también por la de un cancionero impreso, por ejemplo.

La presencia y la relativa influencia de los fonogramas en la música y la lírica de la región data de mediados de siglo, cuando folcloristas como José Raúl Hellmer y Henrietta Yurchenco realizaron grabaciones (de campo y también de estudio, en el caso del primero) que vieron la luz, sobre todo a partir de la década de los sesenta, cuando también se produjeron los discos de la serie Maestros del Folklore Michoacano, desprendida del espectáculo del mismo nombre que dirigió el arquitecto uruapense Arturo Macías, y en el cual se presentaban músicos y danzantes indígenas y mestizos del estado de Michoacán en foros urbanos dentro y fuera del país. Macías, quien tenía el contacto directo con los artistas populares, fungió como enlace entre músicos y folcloristas —como la propia Yurchenco y el músico e investigador René Villanueva— en sus incursiones a Michoacán en la década de los sesenta.

Henrietta Yurchenco recuerda en sus memorias la forma como realizó grabaciones de música terracalenteña en Uruapan, en la casa del arquitecto Macías, quien tuvo, así, gran influencia en la divulgación y las grabaciones de música tradicional michoacana; cabe señalar que Uruapan era y es un polo urbano de importancia, que ha atraído a la gente de la Tierra Caliente, y a los músicos en particular:

En la ciudad de Uruapan, la entrada a la región montañosa de los purépechas [y también la entrada o *bajada* a la Tierra Caliente], Arturo Macías, un arquitecto dedicado al folclor, me dirigió a los músicos de la zona [en 1964]. Cada día llegaban músicos a casa de Arturo a grabar, un arpista ciego que se ganaba la vida en la plaza del mercado tocando una canción por un peso [Teódulo Naranjo, de Aguililla] y un trío de cuerdas [probablemente, el conjunto de don Tomás Andrés] que cantaban en un extraño falsete iban diario a casa de Arturo a grabar su música (Yurchenco, 2003: 133).

Estas grabaciones de carácter etnográfico han facilitado el conocimiento de la música terracalenteña en ámbitos académicos y de gente interesada en el folclor fuera de la región;¹² en cambio, en la propia Tierra Caliente han tenido poco impacto. La radio local ha privilegiado, en términos generales, la divulgación de fonogramas comerciales, los cuales, junto con la tradición oral y las ejecuciones en vivo, constituyen los medios de divulgación

¹² Hay que agregar a la lista de grabaciones de campo los siguientes fonogramas: *Michoacán: sones de Tierra Caliente* (México: INAH, 1981), *Mariachi ancien du Michoacán* (París: Déesse, s.f.), *Los conjuntos de arpa grande de la región planeca* (México: Cenidim, s.f.), *Música popular de Michoacán* (México: IPN, 1998) y *El ratón. Sones de arpa grande* (México: Corason, 2004); todos, en la fonografía.

más importantes de la música de los conjuntos de arpa. La influencia de los medios ha propiciado, por otro lado, la incorporación de canciones y corridos de moda al repertorio de los conjuntos de arpa; estos se ejecutan indistintamente alternando con sones y valonas, a gusto del cliente. El repertorio tradicional tiene, sin embargo, un lugar protagónico en las fiestas cívicas y religiosas en la Tierra Caliente, amenizando las ferias y vendimias de comida y bebida. En las fiestas regionales han proliferado, además, los concursos de caballos bailadores, adiestrados especialmente para moverse al compás de los sones. Entre las fiestas destaca la de Apatzingán, realizada anualmente para conmemorar la promulgación de la Constitución de 1814; en su marco, los días 21 y 22 de octubre se lleva a cabo un gran concurso de música tradicional justo en la plaza principal de la ciudad (González, 2001).

El baile de tabla

La música tradicional en la ciudad de Apatzingán, según lo he establecido aquí, es una forma cultural y artística que ha crecido a la par que lo ha hecho la ciudad, se ha amoldado a su gusto y a sus exigencias recreativas y festivas; sin embargo, este florecimiento se ha dado gracias a una tradición de honda y variada raíz, extendida como su ramaje mucho más allá de los límites del valle que Apatzingán tiene a la vista. Durante los días de la fiesta, amén de infinidad de bandas de alientos y conjuntos norteños, llegan a la ciudad conjuntos de arpa grande de los alrededores, y de sitios más distantes: de Tumbiscatío, de Arteaga, de la costa. La fiesta convoca también a multitud de amantes de la música terracalienteña; el concurso efectuado por las noches en la plaza reúne a miles de espectadores, una buena parte de los cuales no son de la cabecera municipal —desde antaño, una población con ciertas aspiraciones urbanas—: vienen de San Juan de los Plátanos, de Nueva Italia, de Lombardía; algunos, de Tancítaro, de Los Reyes, de Tocumbo, de Uruapan, de La Huacana, rumbos donde la música de cuerdas ha sonado por muchos años, una música ligada casi indisolublemente a un contexto social, vital y festivo en el que géneros como el son, el jarabe y la valona no sólo guardan una relación añeja con el gusto estético de la gente que los cultiva y los escucha, sino asimismo conforman mucho del sentir colectivo, transmiten valores estéticos y éticos.

La fiesta del baile de tabla ha sido por generaciones el espacio ritual y festivo en el cual se actualizan dichos valores en la vida de muchas comunidades mestizas rurales; en la memoria de los músicos mayores de sesenta años está fresco el recuerdo del ambiente musical que se vivía en torno a los bailes de tabla que tenían lugar por diversos motivos, y principalmente en ocasión de las bodas. Esta forma festiva constituye, sin duda, el antecedente fundamental de la música terracalenteña de nuestros días, que ha debido adaptarse —como lo han hecho tantas tradiciones musicales en el mundo— a las cambiantes condiciones de la época actual.

Para tratar de aportar una definición de lo que es el baile de tabla, hay que considerar varios aspectos involucrados en este que constituye un auténtico sistema de representación social, un discurso complejo en el que toman parte lenguajes diversos y convergentes, como la música, la poesía, la danza y, en otras esferas, la fiesta, las jerarquías familiares y sociales, los parámetros de trabajo y ocio, la ritualidad. Centrado fundamentalmente en los primeros elementos, los testimonios de músicos de la región que he recogido muestran que prácticamente todos ellos conocieron, o bien, aprendieron la música tradicional gracias a los bailes de tabla, donde asimismo tuvieron su primer contacto con la poesía tradicional; ambas, poesía y música, íntimamente ligadas al baile, puesto que —como lo muestro a lo largo de este trabajo— la relación entre la ejecución musical y el zapateado sobre la tabla es directa. En el baile de tabla, mientras haya parejas para zapatear un son, el conjunto debe seguir tocando; la poesía viene muy a cuento en este sentido, pues los cantores (que no necesariamente tienen por qué ejecutar un instrumento) deberán cantar coplas mientras dure el son; así, se agregan coplas y puentes instrumentales de acuerdo con el número de bailadores que suban a zapatear en la tabla. Estas prolongadas ejecuciones, buenas sin duda para el baile de tabla, se oponen a los criterios radiofónicos y fonográficos, que han propiciado el establecimiento de versiones *vulgata* para la ejecución de los sones, limitadas a dos o tres coplas.

En muchas comunidades la tabla misma, el *instrumento* sobre el cual percuten los bailadores, se encontraba ligada al sistema de producción tradicional: don Antioco Prado, cronista de Apatzingán,¹³ cuenta que en los ranchos de los alrededores las artesas para zapatear se hacían de raíz de higuera —también podían ser de parota—, más o menos de

¹³ Entrevistado en su casa, en Apatzingán, el 27 de junio de 2003.

100x100x40 cm, artesas viejas previamente empleadas para la elaboración de quesos de varias arrobas. De cara al piso, producían un sonido que era audible a mucha distancia: “Todos los días por esto se comunicaban con el pueblo [por el sonido del zapateado]... Ói, hay bailes en tal parte”, decía la gente.¹⁴ Por supuesto que otro instrumento de percusión muy importante era y sigue siendo el arpa, que en algunas partes, como en La Huacana, debe ser tamboreada casi obligatoriamente en cada son: el arpa es un auxiliar en el desempeño de los bailarines, establece un vínculo sonoro fundamental entre estos y el conjunto, de gran importancia para que se mantenga el mismo ritmo y tiempo.

La liga entre música y baile es tal, que frecuentemente los músicos solían abandonar su puesto en el conjunto para bailar un son o un jarabe, como lo dice Santiago Calderón, vihuelero retirado hoy de la música, pero quien recuerda sus andanzas en bailes de tabla por muchos rincones de la cuenca del Tepalcatepec:

Sí, habíamos muy buenos bailarines; esos mis tíos eran muy buenos pa bailar. Llegaba mi tío, mi tío Alejandro a un baile y lo bajaban, lo bajaba casi la gente en peso: “Hora que... pa que bailes un jarabe”, no pus, livianito aquel hombre pa bailar y de... cuando tocaba zapatear, pues, también se dejaba zapatear.¹⁵

Varias constantes se encuentran en los testimonios: los músicos suelen serlo por herencia familiar; la música era un “destino” que, si bien resultaba más fácil y llevadero que el trabajo del campo —y hasta mejor remunerado cuando lo era—, no constituía una ocupación de tiempo completo, sólo se ejercía cuando había fiestas y el conjunto era convocado, a veces apenas a cambio de la comida, generalmente por una modesta paga, según lo declara el violinista Ricardo Gutiérrez Villa, quien señala que en la matanza de un puerco los músicos “velaban el pozole”¹⁶ sólo para ser convidados al comelitón. Después, como lo he detallado, la labor de los músicos se profesionalizaría:

¹⁴ Testimonio de don Francisco Martínez, entrevistado en su casa, en El Aguaje, el 27 de junio de 2003.

¹⁵ Entrevistado en su casa, en La Ruana, el 12 de abril de 2003.

¹⁶ *velaban el pozole*: es decir, los músicos tocaban a las cocineras por la noche, durante la cocción del que sería el alimento para la fiesta, el *pozole*, “sopa (o guiso caldoso) de maíz tierno y reventado, carne (típicamente de puerco) y chiles, condimentada con cebolla y lechuga picadas, limón, rábanos y orégano seco” (Gómez de Silva, s.v.).

antes no se cobraba la música, nomás te invitaban a las matanzas de un puerco: “Vale, voy a matar un puerco pa tal día, pa que vayan a velar el pozole”. ‘Ira, los músicos no ganaban dinero, nada; y ya, cuando comenzó a salir..., ya que hubo... pus creo todo el tiempo ha habido cantinas, ¿verdad? Pero ya los músicos comenzaron a mantenerse de la música.¹⁷

Prevalecía en la vocación del músico —y me parece que sigue pasando hasta nuestros días—, un gusto profundo por su arte, un gusto que suele imponerse prácticamente a cualquier obstáculo. El siguiente testimonio de don Antonio Ramírez, vihuelero de El Guayabal, municipio de Buenavista, da cuenta de ello:

... porque yo era metiche pa los bailes: había veces que... oiba yo tocar a mi tío Gabino y mi tío Leobaldo y a un señor de aquí de La Luna, que murió, hace poco que murió, que era violinista, se llamaba Luis Madrigal, y ya, se juntaban ellos a escoletar¹⁸ en la noche, po’ allí tomando tazas y tocando, en veces ganaban, pues, algo y en veces, no, y luego, ¡uh!, pus yo quería, pues, ir al baile, me gustaba mucho ir al baile: “Apá, déjeme ir al baile”. “No, hay que trabajar, vete a dormir”. Áhi tenía un tapanquito yo, áhi me iba y me subía, pero nomás oiba que se dormían, me embrocaba un gabancillo que tenía y me iba, no tenía miedo, tenía que atravesar áhi por una ojo de agua: ‘taba oscuro, señorones grandes por áhi pasaban, no pus allá me estaba, ayudaba a tamborear l’arpa y a cantar canciones. No, pues, y ya... que se acababa, pues, el baile era, pues, escoleta que tenían ellos ahí, ya me venía yo pa la casa, ya silencio, y allá amanecía, temprano me hablaban: “Fulano, ya es hora”, y vámonos a jalar¹⁹ ... Sí, pus’ tenía el gusto muy... muy levantado de a tiro.²⁰

En las prolongadas bodas de los ranchos era frecuente que hubiera más de un conjunto de arpa; los músicos se encontraban así, y de manera informal intercambiaban repertorio de melodías y de coplas. Don Martín Villano Espinoza, avecindado en La Limonera, ejido de San José de Chila, recuerda que en su niñez atestiguó cómo llegaban a

¹⁷ Entrevista a Ricardo Gutiérrez Villa, en su casa, en Apatzingán, 21 de octubre de 2002. Don Antioco Prado me ha dicho por su parte que “las fiestas en los ranchos duraban hasta una semana”, y no sólo en las bodas; “por el rumbo de Tepalcatepec, El Aguaje, Cajones, Chila, eran muy fiesteros, hacían fiesta con comida hasta para un entierro” (entrevistado en su casa, en Apatzingán, el 27 de junio de 2003).

¹⁸ *escoletar*: ‘hacer *escoleta*’, “acto de reunirse los músicos para estudiar ... Baile que se hace por enseñanza o aprendizaje; reunión social en que se aprende a bailar; en general, ensayo de música o de baile, o de música con baile” (Santamaría, s.v.).

¹⁹ *jalar*: ‘trabajar’.

²⁰ Entrevistado el 10 de abril de 2003.

darse auténticos duelos de coplas entre cantores que se encontraban en un baile;²¹ acostumbrado a improvisar coplas para referirse prácticamente a cualquier cosa, don Martín lamenta que en los bailes ya no haya, como antes, controversias poéticas; dice: “con ese antojo voy a morir, he tenido yo las ganas de encontrar una persona, de vertirnos así a ¡zas! y ¡zas! y ¡zas! y ¡zas! [es decir, improvisando copla tras copla], de menos un día o una noche lo que yo sé, y no me ha tocao”.²²

Algo muy importante del baile de tabla es que constituía en el ámbito festivo una auténtica sementera para la leyenda —en contraste con la música comercial de nuestros días, que produce *ídolos*. Los músicos y cantores talentosos cultivaban admiración en torno a sí: sus hazañas eran y son repetidas por la tradición oral, con un aire que suele rayar en lo misterioso, en lo legendario. No pocas veces aparece el diablo en estos relatos, un generoso *amigo* que concede talentos especiales a algunos músicos. En un artículo relativo a la música tradicional del vecino estado de Colima, Víctor Hugo Rodríguez da cuenta de una de estas narraciones, atribuida a músicos de la Tierra Caliente michoacana:

En ... Tecomán se conoció a un pequeño grupo de músicos originario de Aquila y Maquili, Michoacán ... [se trataba de un trío de violín, guitarra de golpe y arpa; en él] el señor Zenón tocaba el arpa ... tocaban mucha música y sones regionales, entre ellos los sones planecos o de Tierra Caliente. Quienes conocieron al señor Zenón platican de él que era tan bueno con su instrumento que “nomás” le echaba el “gabán al arpa y esta tocaba sola” (decían que el arpa estaba “embruja”, que tenía “pacto con el diablo”). Claro, era con el fin de decir que este músico era muy bueno (Rodríguez López, 2001: 103).

Don Martín Villano da cuenta del mismo talento del gabán en otro arpero terracalenteño, quien no sólo hacía tocar sino también cantar al arpa:

Yo tenía un tío ... que se llamaba Pedro Arroyo; 'ira, paró 'l arpa —yo era jaranero y siempre me paraba aquí pa estarle deteniendo la arpa. Ya ves, él le gustaba bordonear, y dijo doña Luciana, dijo:

²¹ Así lo recuerda también don José López Ruiz, compositor de corridos avecindado en Los Charcos, municipio de Apatzingán, cuyo padre, Pedro López Cervantes, jaranero y cantador aficionado muerto en 1977, “componía al instante, él... él era más fregón que yo, él... él las iba haciendo [las coplas] al momento ... ‘onde eran fiestas ... [se enfrentaba en verso] contra quién fuera, nomás que le salía el gallo a ... cantar y él se las contestaba”; entrevistado en su casa, en Los Charcos, el 11 de abril de 2003.

²² Entrevistado en Apatzingán, el 12 de abril de 2003.

—Pedro, vente, porque quiero bailar el son de “El revientaesquinas” contigo.

—Ah, ¡cómo hijos de la chinela!

Se quitó el gabán mi tío, y se lo embrocó aquí al arpa. Por un dios, ’ira, y recargó el arpa en el pretil, y yo ahí, y que toca el son mi tío Jesús y mi tío Otaviano, el violinista, “El revientaesquinas”. Cuando se fue [Pedro a bailar, Jesús] me dijo:

—No te vayas a asustar, Chepi.

—No me voy a asustar, tío, ¿por qué?

Y déjole cai el son a la guitarra; él cantaba y yo jananeaba.²³ Cuando se va oyendo acá [en el arpa]:

[cantado:] Quisiera ser barretero
y administrador de minas,
pa que quede encasquillado
el son de “El revientaesquinas”,²⁴

debajo del gabán. Que salió el son, y yo, pegao, y luego dije: a la otra; mandó tocar “Las abajeñas”. Dije: hora le voy a echar yo la cantada por delante, a ver si jananea el cabrón este ..., y sí,

[cantado:] Me gustan las abajeñas
por altas y presumidas,
se lavan y se remilgan
y siempre descoloridas,

y él cantando el bajo de la pinche arpa [debajo del gabán]:

Mariquita, mi alma,
ya te lo decía,
tarde que temprano — *mi vida*
tú ibas a ser mía.

A mí se me abrió la cabeza... ¡Ahijo de...!²⁵

Don Francisco Martínez, violinista y jaranero de 90 años, radicado en El Aguaje, municipio de Apatzingán, y hoy ya retirado de la música, recuerda a Miguel Cupa,

²³ *déjole cai el son a la guitarra*: ‘le dejé caer la mano a la guitarra para tocar un son’; *yo jananeaba*: el *jananeo* es una forma de canto agudo que hace las veces de estribillo en los sones terracalenteños (como lo describo en el capítulo 5).

²⁴ *barretero*: “Minería. El que trabaja con barra, cuña o pico”; *encasquillar*: “poner *casquillos*”, “anillos o abrazaderas cilíndricas de metal” (Casares, s.v.).

²⁵ Registrado en una charla informal, en Apatzingán, el 21 de octubre de 2003. Entre los presentes había varios músicos; el jaranero Isidoro Morfín comentó luego de escuchar el relato: “Así tocaba él a veces, yo llegué a ver eso”.

legendario arpero de la región de Tepalcatepec, quien según el decir popular habría tenido un pacto con el diablo. Tocaba el arpa con mucha fuerza, “le levantaba la pata a la fregada arpa”, dice don Francisco; acaso por esta forma tan vigorosa de ejecutar el instrumento, el diablo gustaba de llevarlo a tocar a un sitio que puede considerarse el mismo infierno:

Hasta... hasta dicin... dicin... pues, que... que... se... se apareció con... que se arrimó el diablo, este..., por primera vez se oyó la plática de que... de que iban a tocar con... con unos compañeros... que quedaron de rejuntarse por ahí de un río de esos de los que sería... por ahí, por esos ríos de ahí. Cuando llegó... llegó un julano ahí que dijo:

—Oye, ¿adónde vas?

Dijo:

—Voy a tal parte, nomás que aquí quedamos de juntarnos con los compañeros y...

—Oye, vamos, vamos conmigo, yo... yo te doy más dinero, vamos allá, pa'llá conmigo.

—No, pero... ¿y con quién voy a tocar ahí yo?

—Ahí hay compañeros.

Pos que se resolvió que sí. Dijo:

—Nomás... cierra los ojos y los abres cuando te... yo te diga, luego te montas al caballo.

Y se... se echó l'arpa y cerró los ojos y... cuando le... le habló el... el amigo que le hablaba, pos era, pos, quién sabe qué parte sería que ya había muertos, son... de los que ya habían muerto aquí ... Y que él sí... sí tocó, y... y volvió, lo trajo, ahí mismo 'onde lo dejó.²⁶

Según puede inferirse del relato, el diablo habría otorgado poderes a Miguel Cupa para la ejecución musical, de manera que, a su muerte, el acreedor habría venido a cobrarse con el alma del músico:

Y se dice que [ir a tocar al infierno] eso no... no era cosa buena, y luego, cuando murió, también se dicen que... que murió y que... en la forma de que nomás se ... un julano de a caballo lo agarró y se lo cargó y... y jamás se supo de ese hombre ... Será o no será... es versión de tanto cuento por la calle.²⁷

²⁶ Entrevista a don Francisco Martínez, en su casa, en El Aguaje, el 27 de junio de 2003.

²⁷ *Idem*.

Más acá del territorio de la leyenda en el que habitan algunos ejecutantes como Pedro Arroyo y Miguel Cupa, los testimonios apuntan a que desde mediados del siglo XX muchos de estos músicos, o bien colgaron los instrumentos para dedicarse a su parcela, o bien, como lo he señalado, fueron profesionalizando su trabajo en establecimientos de las ciudades, principalmente en Apatzingán, lo que significó la paulatina ruptura con el sistema festivo de la tabla; la música en el contexto urbano se ha desligado del zapateado, a la vez que se ha ido reduciendo, en términos generales, el repertorio poético, al verse acotados los sones en versiones de apenas dos o tres coplas, en contraste con las prolongadas ejecuciones del baile tradicional. Asimismo, el repertorio se ha visto reducido, a la vez que ha tenido que incorporar canciones y corridos de moda.

El conjunto de arpa grande

El conjunto tradicional terracalenteño toma su nombre de las arpas de alrededor de treintaiséis cuerdas que lo caracterizan. En la región de Apatzingán se puede concebir la ausencia de cualquiera de los otros instrumentos (hasta de uno de los dos violines, siempre y cuando haya al menos uno), pero no del arpa. En la base de la misma suele anotarse el nombre del conjunto; se dice que el arpero es “el que trae el conjunto”, es decir, se suele considerar al ejecutante del arpa como el líder de su grupo; cuando se desliga de un conjunto para a tocar con otros músicos, por lo general se lleva consigo el nombre.



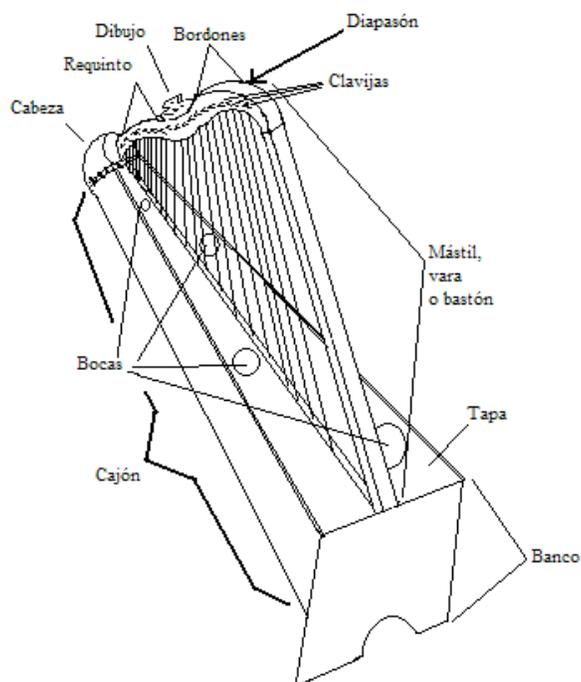
Conjunto de don Manuel Pérez Morfín, 1967

En la región de Apatzingán es común que cuando la gente menciona que en una fiesta o evento determinado “estuvo el arpa”, quiera decir que un conjunto de arpa ejecutó la música. Con esto se puede calcular la importancia que tiene el instrumento en la conformación del conjunto tradicional terracalenteño. El arpa grande es de constitución fuerte; su construcción, con maderas de la región, se debe mayormente a lauderos del rumbo, como Fernando Mendoza Madrigal, de Coalcomán, Juan Pérez Morfín, de Nueva Italia, Mariano Espinoza, de San Juan de los Plátanos, y José Salcedo Rodríguez, de Apatzingán —se construyen, igualmente, arpas en Paracho y el laudero Martín Caro Estrada ha comenzado a manufacturarlas en la capital del estado. Incluso, hay arperos que elaboran sus propios instrumentos (como el recientemente desaparecido don Rubén Cuevas, de Buenavista, don Juan Pérez Morfín y don José Salcedo).

La afinación del instrumento es diatónica (generalmente, en G, aunque la afinación suele darse medio tono o incluso un tono abajo del La 440); partiendo de la nota más grave, Sol, abarca prácticamente cinco octavas. El bajo es la finalidad fundamental del arpa grande; la ejecución de las cuerdas graves (o “bordones”) para marcar el compás de las

piezas es la función más importante del arpero en el conjunto. A veces se ejecutan arpeggios o breves pasajes melódicos en las dos octavas más agudas (conocidas popularmente como “requinto”). Hay arperos de la región que tocan versiones completas de sones en el arpa, como solistas, aunque esto es más bien excepcional.

Esquema. El arpa grande



A la vez que es pulsada, el arpa frecuentemente es percutida durante la ejecución de los sones, por un “tamboreador”, que agachado golpea con las palmas sobre la parte derecha de la tapa del instrumento, generalmente marcando el compás de sesquiáltera característico de los sones terracalenteños; el tamboreador sigue patrones rítmicos similares a los de la jarana y la vihuela.



Tamboreador

Los violines, que presentan la afinación convencional (G-D-A-E, desde la cuarta cuerda), no son de factura local; los hay estadounidenses, checoslovacos, chinos y del poblado michoacano de Ahuiran, muy cercano a Paracho, población mundialmente famosa por la construcción de guitarras. Los arcos suelen llevar cerdas de náilon, generalmente con muy poca tensión, pues los violinistas de la región dicen que, tenso, el cerdal o crin del arco “repara”, es decir, brinca.



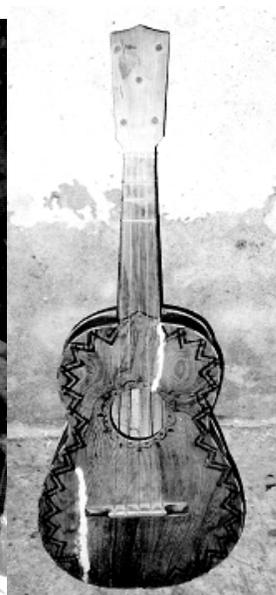
Don Beto Pineda, violinista

La jarana o guitarra de golpe (también llamada “guitarra quinta” o “colorada”) es de manufactura local; su afinación, desde la quinta cuerda, es D-G-C-E(grave)-A, aunque existen otras afinaciones para este instrumento. La vihuela, por su parte, también de factura local, es un poco más pequeña que las empleadas comúnmente por los conjuntos de mariachi; su afinación es: A-D-G-B(grave)-E. El rasgueo se realiza con las uñas, y se golpean todas las cuerdas, hacia abajo, con las uñas de los dedos índice a meñique; hacia arriba, con la del pulgar.²⁸

²⁸ En el capítulo 5 presento las formas de rasgueo de la guitarra de golpe y la vihuela en los sones terracalenteños.



Don Francisco Solórzano con guitarra de golpe



Vihuela

Debo destacar que, salvo en casos excepcionales, los cantores en los conjuntos de arpa son también ejecutantes; en la tradición regional no hay cantantes solistas de sones o jarabes que sean acompañados por conjuntos de arpa grande, los músicos (salvo los violinistas, cuyo instrumento comparte las partes melódicas con el canto) tocan y cantan a un tiempo, se acompañan y entonan ellos mismos, lo que sin duda refuerza el vínculo de la poesía con la música. El músico tradicional debe conocer muy bien tanto los textos poéticos como las melodías que les corresponden, los ritmos y las formas de canto típicos del cancionero regional. En la ejecución todos estos elementos musicales y poéticos entran en juego, pero no de forma independiente sino integrados en la voz y en las habilidades melódicas, rítmicas y armónicas de los músicos; si a esto agregamos que el aprendizaje del oficio se da siempre por imitación, sin recurrir a la escritura musical y con los términos en general poco precisos que se emplean en el lenguaje musical autóctono, resulta claro por qué el ejecutante en los conjuntos de arpa de la Tierra Caliente, como el de muchos otros conjuntos musicales tradicionales de nuestro país, debe dedicar prácticamente la vida entera para llegar al dominio de su arte. Los textos poéticos que entonan son, así, el fruto de una dilatada labor de la memoria y de la práctica instrumental y vocal.

LA COPLA

Capítulo 2. Aspectos de la versificación

En el ámbito de la poesía tradicional, en lo que toca a la canción popular a la cual me refiero en este estudio, la expresión en verso, y más concretamente, la copla, representa sin duda la forma fundamental: prácticamente, no hay canción sin coplas (en cualquiera de sus formas posibles), de manera que la determinación del *fenómeno poético* (Cohen, 1977: 10), desde el aspecto formal, está prácticamente salvada. Aun cuando entre los músicos, compositores y cantores regionales no haya una terminología específica para designar a la copla y a las partes de ella que aquí analizo, sí existe una conciencia de las mismas, al grado de que a partir de la tradición poética afincada en la copla —ya sea fuera, pero sobre todo dentro del medio de la canción—, se han creado y se siguen creando este tipo de textos.

En lo que toca a su función, la canción popular constituye un medio artístico de índole comunitaria —dado que la forma es conocida y transmitida socialmente— que se actualiza en ocasiones festivas o de regocijo, sea directamente por la ejecución musical en un aquí y ahora, sea por la reproducción por medios de registro sonoro. Como lo muestro en la segunda parte de mi estudio, las formas poéticas se encuentran ligadas en la ejecución a géneros musicales bien establecidos y asimilados socialmente, de manera que el estudio del contenido poético por sí solo significa de alguna manera el aislamiento de una parte de la canción, una esfera que de suyo no posee independencia en el cancionero tradicional de la Tierra Caliente de Michoacán. El análisis ha de servir para identificar los recursos poéticos propios de la copla, el motor que permite la transmisión y la creación en el terreno de la poesía popular, sin dejar de lado su nexos con la música en los géneros de canción a los que me refiero con amplitud en los capítulos 4 y 5.

La copla es básicamente una forma poética breve, de entre dos y seis versos de arte menor (principalmente, octosílabos), que constituye una unidad independiente, la cual suele integrarse con otras para conformar una canción —al grado que, se dice, suele llamarse así “también [a] la misma canción” (Seco *et al.*, s.v.)—, sea que aparezca una sola vez en ella (como estrofa), o bien que se entone en forma reiterada, con o sin variantes, como estribillo, y generalmente con alternancia de partes cantadas con partes instrumentales, sean o no bailables unas y otras. La copla es, de hecho, el mínimo constituyente poético en el

cancionero tradicional del occidente de México, como lo es en el cancionero de muchas regiones de Hispanoamérica.¹

El término *copla*, que proviene probablemente del latín *copula -ae* (Segura Murguía, *s.v.*; Corominas-Pascual, *s.v.*), establece desde su origen la idea de “atadura, lazo, cadena ... encadenamiento, sucesión de palabras ... broche” (Segura Murguía, *s.v. copula*). El término designa en español, asimismo, a una “pareja (conjunto de dos personas, animales o cosas)” (Seco *et al.*, *s.v.*), en francés, *couple* y *couplet*, “la estrofa de un poema”, *Diccionario Harvard*, *s.v.*, de donde provienen las palabras españolas *cuplé* y *cupletista*; en italiano, *coppia*; en inglés, *couple*. Esta idea de cosas aparejadas o conectadas ilustra muy bien lo que la copla es, de hecho: una breve estrofa que generalmente se debe al afortunado ensamblaje de sus versos (más de una vez organizados por pares, como detallaré). Esta idea se establece ya desde el Siglo de Oro español:

Rengifo en su *Arte Poética* [1592] dice que en la copla hay dos cosas: cierto número de versos y cierta consonancia entre los fines de ellos; ... y añade se llamó así de la voz latina *copula*, que vale unión y junta, porque no es otra cosa la copla, sino unión y junta de versos (*Autoridades*, *s.v.*).

Hay que agregar que desde sus orígenes la estrofa se acopla, asimismo, con la música para formar una unidad, al grado que con frecuencia se haya llamado a la copla con sus sinónimos *cantar*, *cantarcillo* y *canción*. A la popularidad de que el término *copla* gozaba entre el pueblo español y madrileño a principios del siglo XX se debe probablemente que Francisco Rodríguez Marín lo haya elegido para titular su famosa conferencia del 6 de abril de 1910 en la “Fiesta de la copla” en el Ateneo de Madrid (y antes en su discurso de recepción a la Real Academia Sevillana, en 1905), pues su colección clásica de estrofas del género, publicada treinta años antes, llevaba el título de

¹ Esto es lo que ha permitido constatar la edición de cancioneros en los cuales se presentan no versiones de canciones sino coplas organizadas con diversos criterios, fuera del contexto de la canción. La nómina de estudios y recopilaciones es vastísima en este campo; entre la serie de valiosos cancioneros regionales y nacionales que han aparecido en los ámbitos hispano y lusoamericanos, cabe destacar, en España, la magna colección en cinco volúmenes de Francisco Rodríguez Marín (originalmente aparecida entre 1882 y 1883); en Portugal, el *Cancioneiro popular português* (1975-1983) editado a partir de materiales recogidos por J. Leite de Vasconcelos; en Argentina, los cancioneros regionales que editó Juan Alfonso Carrizo (1934, 1937, 1942), y en México, el *Cancionero folklórico de México* (1975-1985), realizado bajo la coordinación de Margit Frenk, así como el estudio de Carlos Magis, *La lírica popular contemporánea* (1969), que abarca tanto coplas de España como de Argentina y México.

Cantos populares españoles. Indistintamente llama el folclorista andaluz “canto” o “cantar” a la copla, pero elige este último término para designar genéricamente a las breves estrofas que constituyen la materia prima de las canciones populares hispánicas, por encima de la terminología popular, que en el caso de la lírica del flamenco abarca “la *soleá* ..., la *solearía* ..., la *alegría* y la *playera* o seguidilla gitana” (Rodríguez Marín, 1929: 21).

El término *copla* se ha constituido, pues, como el canónico para designar a las breves estrofas populares cantables: conciso e ilustrativo, viene a ser una efectiva etiqueta que ha sido bien acogida, seguramente también por el prestigio que los trabajos de Rodríguez Marín le otorgaron, de forma que los folcloristas hispanoamericanos posteriores han seguido empleándolo, las más veces al margen de la terminología popular propia de sus regiones. Así sucede, hay que decirlo, en el caso de México, donde el término no pertenece —y probablemente nunca perteneció— al habla popular. En su obra *Coplas populares de Guerrero* —por ejemplo—, el folclorista Celedonio Serrano Martínez, oriundo de esa entidad, señala que (a pesar de que lo emplea en el propio título) el vocablo no es común en el habla guerrerense, donde, como sucede en la Tierra Caliente y en muchas regiones del país, los cantores y músicos conocen a las estrofas como *versos*:²

Conviene aclarar que en Guerrero la palabra *copla* no tuvo arraigo entre la gente de nuestro pueblo ... allá las llaman simplemente *versos* o, también, *versos de malagueña*. Se ha substituido, pues, la palabra *copla* por el vocablo *verso*, para significar con él no el renglón de una estrofa, sino el conjunto de versos que la forman (Serrano Martínez, 1972: 30-31).

Pero si bien término está prácticamente ausente del habla mexicana, lo que designa, sin embargo, es la materia prima de muchas canciones folclóricas y populares. Tanto formal como semánticamente, la copla constituye en sí misma un todo que completa su decir en el breve espacio de unos cuantos versos; en su origen, se conecta con un estilo y aun con un universo o tradición poética que tiene hundidas sus raíces en los comienzos de

² El músico y compositor Martín Villano Espinoza conoce a las coplas como *piezas*, de manera singular. Por otra parte, el término que suele emplearse en la Tierra Caliente para designar a los versos es el de *palabra*, que, según lo han documentado algunos especialistas, no tiene el mismo sentido en la terminología popular que el que se le ha otorgado en los estudios lingüísticos: “En numerosas lenguas, señala Goody (1979), un mismo término puede traducirse por ‘palabra, morfema, frase, *versículo de un canto*, *proverbio*, tema general’. En cierto sentido, el término *palabra* es elástico: designa una porción de enunciado, del tamaño de una palabra o de una serie bastante larga de palabras” (Blanche-Benveniste, 1998: 66; subrayado mío).

la lírica popular del siglo XVII (o aún antes en algunos casos: Jiménez de Báez, 1969; Frenk, 2006b: 147-155), y se actualiza en cada tradición poética particular, conformada, además, por una serie de aspectos tanto literarios como extraliterarios que la caracterizan en un aquí y ahora más o menos limitado (o, más bien, limitable para efectos de un estudio como este). Tal ejercicio de abstracción constituye la premisa fundamental aquí: la copla y la canción lírica del occidente de México, que estudio como la materia viva de una tradición concreta que, además, tiene mucho que decir sobre la conformación de esta forma poética en otras latitudes, por el sustrato común que alcanza al cancionero como fenómeno panhispanico, centenario en su origen y vivo en la realidad festiva y cotidiana, así por la tradición oral como por la difusión por medios masivos.

La concepción de la copla como medio de expresión poética se sustenta, pues, por un lado, en una gama limitada de formas y recursos literarios y, por otro, en una parcela de temas y asuntos³ ciertamente también con linderos visibles, aun cuando cambiantes —como las formas— en el tiempo y en el espacio. Entender la poesía tradicional solamente a partir de uno de estos aspectos, de manera aislada, sería sin duda arbitrario. Quisiera recalcar algo en lo que he de insistir a lo largo de este trabajo: la efectividad estética de la poesía del cancionero estriba en buena medida en su complemento musical, las más veces inseparable de ella —aunque sí variable en cuanto a la relación de ambos en la canción—, en los términos de un sistema poético-musical, como trataré de mostrar. Así vista, la poesía tradicional —con la copla como su unidad fundamental— se halla inmersa en un ámbito de círculos concéntricos que la rodean y le permiten existir, prácticamente de manera exclusiva, en ejecuciones concretas. Aislada la copla, como el círculo medular entre las ondas de dicho discurso, la primera parte de mi trabajo se centra en su estudio formal, en el análisis del estilo que la conforma, esto es, la manera en que la expresión lingüística se ha desviado de la norma o de la forma más corriente de expresión empleada por la colectividad (Cohen, 1977: 27-50), para establecer sus propias formas de argumentar, con el propósito de lograr un efecto estético. Procuro tener a la vista la manera como la composición formal de la copla se complementa con la melodía en el ámbito de la canción.

³ Entiendo *tema* como cada uno de los ejes fundamentales a los cuales se refieren las coplas, en términos generales: el amor, los oficios y la vida del campo, etc. (cf. Magis, 1969: 66-317; *CFM*, I-IV, *passim*). *Asunto* sería, en este sentido, la unidad temática mínima, es decir, el tema o los temas particulares presentes en una copla (véase Beristáin, 2000, *s.v.*).

La copla en la Tierra Caliente

La copla no es en la región patrimonio exclusivo de los géneros de canción tradicional a los que me refiero en mi estudio —el son y el jarabe ranchero—; hay otros géneros que recurren a ella, además de que la podemos encontrar recitada, sin música. En el breve repaso que hago a continuación planteo un panorama de la presencia de la copla en la Tierra Caliente.

Comienzo por citar las canciones *rancheras*, también conocidas en la región como *rastrojeras*, *charaperas* o *guamileras*, que además de ser canciones líricas de tipo heteroestrófico constituidas por coplas, como el son y el jarabe —aunque musicalmente muy distintas, por su rítmica y por el estilo de ejecución, con la voz más impostada—, eran frecuentemente antecedidas en su ejecución por una copla recitada, conocida como *refrán* que, como los gritos agudos que se lanzan en la introducción y en los puentes instrumentales, caracterizan la ejecución de las canciones rancheras en la Tierra Caliente y en otras regiones de nuestro país; el refrán “da vida, ensalza a la canción”.⁴ Como ejemplo, transcribo la canción “Amigo, ando apasionado”; el cantor y vihuelero Leonel Cabrera Alzate antecedió su ejecución con un *refrán*, una sextilla de octosílabos que culmina con una expresión (que anoto en cursivas); la canción, por su parte, está conformada por cuartetos. Justo después de cantar la canción, conmovido, don Leonel recitó otro refrán:

[Recitado:]

Corté la flor del mastuerzo
y me le quedé mirando;
cuando te hagan un desprecio,
no te sigas amando,
que no está el tiempo pa eso,
pa que te andes enanchando.⁵
—¡El maíz está caro!

⁴ Información proporcionada por el violinista Manuel Pérez Morfin, en Morelia, el 23 de agosto de 2004. Como estas canciones se ejecutaban a dos voces, sin acompañamiento instrumental (generalmente, al regreso del trabajo en el campo), se las conocía también como canciones *de contrialta* o *con contrialta*, dado que la segunda voz se cantaba en un registro muy agudo. Por cierto, tanto a los gritos como a quienes los proferían se les llamaba *chalanés* (“en mejicano se dice de las cosas que suenan o hacen mucho ruido”: Elías Amador, “Nombres indígenas en uso en el estado de Zacatecas”, Zacatecas, 1897: 19-20; *apud* Santamaría, s.v.).

⁵ *no te sigas amando; no está el tiempo ... pa que te andes enanchando*: ‘no te vanaglories’.

[Cantado:]

Amigo, ando apasionado,
triste por una mujer
que se apartó de mi lado
y me dejó a padecer.

De eso que te haigan contado,
eso no tiene qué ver,
yo te he de seguir amando
mientras que tú seas mujer.

De eso que te haigan contado,
de eso no tengas temor,
si hay alguno interesado,
soy el dueño de tu amor.

Toma esta llavita de oro,
abre mi pecho y verás
lo mucho que yo te quiero
y el mal pago que me das.

Toma esta daga de acero,
traspásame el corazón;
¡qué ingratas son las mujeres
cuando pagan con traición!

¡Qué bonito par de ojitos
aquellos que están ahí!,
se me hace que me los llevo
hora que ando por aquí.

Ahí les va mi despedida
por la sombra de un laurel,
¡qué ingratas son las mujeres,
no saben corresponder!

[Recitado:]

Ya se acabó el engreimiento
que yo con tu amor tenía;
como eran falsos cimientos,
se cayó la arquillería
porque esas torres de viento
que encantado me tenían.⁶

⁶ Ejecutada en Apatzingán, el 21 de octubre de 2005 por Leonel Cabrera Alzate, acompañado con su vihuela.

Amigo, ando apasionado

canción ranchera



A - mi - go, an - do a - pa - sio - na - do, tris - te por
u - na mu - je - er que se a - par - tó de mi la - do
y me de - jó a pa - de - cer.

La sextilla parece ser la forma típica del *refrán* y, en general, de la recitación de coplas, que se da ocasionalmente en la conversación, según lo he documentado para el caso de algunos músicos de la región (2003c, 2005). En el siguiente fragmento de una conversación con el músico y compositor Martín Villano, puede apreciarse cómo él responde a la pregunta de si las muchachas lo inspiran para la composición con una reflexión —que es muy fácil divertirse hasta por varios días componiendo coplas o “piezas”, como el las llama— y una anécdota que culmina justamente con la copla que compuso a una secretaria a petición de ella:

REG: Y usted... por decir, ¿le gustaba o le gusta decirle versos a las muchachas?

MVE: Pus sí. No..., hay muchas... muchas personas que una [?] “Hazme una pedacita a mí y otro pedacito a mí” y ¡sí, pus, cómo no! Y, ¿sabes?, sin molestar personalidades, es muy fácil divertirse uno un día, todo el día y toda la noche, y otro día y..., ¿entiendes?

REG: Sí, sí.

MVE: Son frases que llegan, pues, son frases que llegan, así es, así es.

REG: Fijese.

MVE: ¡Hey! Como esta se... esta secretaria que tenía... que tenía Jorge, una señora morena, grandota ella, dijo: “Oiga, dijo, quero que me componga una pieza a mí”, “Sí, sí,

¡ah, no!, le dije, pus ‘ta re muy fácil”, “Pero a mi color, ¿usted le podrá...?”, “¡No!, ¿pus qué..., qué? Pus ‘toy viendo, ‘toy viendo, ‘toy viendo, señorita, le dije, mire”, le dije así:

No llores, guanajuatena,
fijate qué ‘tán pintando:
un águila en una peña
y un serafín coronando;
Por ‘ber nacido trigueña
traes corazones penando.

Que pega el grito y al otro ratito me agarra las manos. [Risas] ¡Eh, caray!

En los bailes de tabla era frecuente también que los asistentes —no necesariamente los músicos— recitaran o cantaran coplas sabidas o incluso improvisadas, para la ocasión, como un saludo a los asistentes, como desafío, etcétera.⁷

La copla se encuentra además en las canciones infantiles, en los *coloquios* de pastorela y en diversos cantos religiosos, como las *alabanzas* o cantos para el velorio de difuntos. En la región de Zicuirán, en el municipio de La Huacana, hasta nuestros días se pueden escuchar las coplas de las

alabanzas que son cantadas durante la velación del muerto y sólo en ese momento, ya que según dicen algunos ... el diablo se aleja cuando escucha este tipo de [cantos] y por consiguiente deja el cuerpo del difunto solo para que de esta manera el Señor se compadezca de él y le perdone todos sus pecados.⁸

⁷ El sacerdote Patricio Madrigal, párroco de Antúnez (donde lo entrevisté el 14 de marzo de 2004), recuerda que su propio padre, José Matilde Madrigal, recitaba coplas en los bailes, en ranchos de la región de Coahuila; entre otras coplas de las que sabía su padre, recuerda la siguiente sextilla: “No hay que hacer adoración / de las que se andan sonriendo, / porque llega la ocasión / que al pobre lo van ingriendo, / y lo dejan como al farol: / colgado y por dentro ardiendo”, que se canta en “La malagueña curreña” de la Costa Chica de Oaxaca (CFM 2-4815b). Vicente T. Mendoza llama la atención sobre los “*versos y coplas* ... , composiciones que sirven al pueblo para desahogar sus sentimientos amorosos o de despecho, de sátira, de burla ... Sirven algunos de estos *versos* o *coplas* para zaherirse entre sí o por voz del cantador, los contrincantes o rivales por medio de frases de doble sentido, de provocaciones directas, en versos generalmente improvisados” (Mendoza, 1997: 121). En el capítulo 5 me refiero en concreto a “La india”, un son que se empleaba, justamente, para la controversia en verso durante los bailes.

⁸ La nota y las coplas proceden de un trabajo escolar de mi alumno René Carlos Pacheco; el cantor de las alabanzas que recopiló es su propio padre, José María Pacheco, de 67 años; las aprendió “de sus parientes, [quienes] las cantaban cuando había algún muerto en Zicuirán o cerca de este lugar ... A él le gustaban las alabanzas y fue así como las memorizó; ignora de dónde las aprendió su familia, sólo sabe que de tanto oír las se le pegaron”. El propio José María señala que por ignorancia y olvido de los textos “poco a poco ha ido desapareciendo esta tradición de cantarles a los muertos” (Pacheco Martínez, 2005).

Las alabanzas se cantan con distintas melodías; poéticamente, se integran tanto por cuartetos de versos octosílabos como de hexasílabos.⁹ Aun cuando son cantadas también, como los sones y los jarabes, las alabanzas no tienen acompañamiento instrumental; tanto el lenguaje y los temas de sus coplas (centradas, por ejemplo, en la vida de Jesucristo y los santos) como la función ritual, de tránsito espiritual, que cumplen, las distinguen grandemente de los géneros del cancionero tradicional que estudio. Las siguientes coplas de una alabanza sin título ponen de manifiesto lo anterior:

Jesucristo, Rey del mundo,
por querernos redimir,
desde la hora en que nació
dijo que había de morir.

.....

En el portal de Belén
está una niña sentada:
era la Virgen, su Madre,
que por su hijo preguntaba.

Y san Antonio de Padua
estas razones le daba:
“Por aquí pasó, Señora,
antes que el gallo cantara”.

.....

⁹ Se encuentra, incluso, una alabanza en la cual aparecen cuartetos glosados en cuatro cuartetos, a manera del *trovo* huasteco, “composición que cuenta con un número de estrofas similar al total de versos que hay en la primera copla, llamada planta o pie del trovo ... cada verso de la planta debe aparecer como verso final en la copla que le corresponde” (Hernández Azuara, 2003: 137); en el caso del trovo huasteco, lo más común es que la planta y las estrofas glosadoras sean quintillas o sextillas de octosílabos y no cuartetos. Un ejemplo de cuarteta glosada entre las alabanzas recopiladas por René Pacheco es la de: “Levántate, alma cristiana, / despierta si estás dormida, / que Dios te viene buscando / y a su gloria te convida”; la primera cuarteta, que glosa el primer verso, dice: “Este es el último aviso, / no esperes hasta mañana, / hoy te dice Jesucristo: ‘Levántate, alma cristiana’”.

[Alabanza]

Cantada por José Ma. Pacheco,
recopiló René C. Pacheco
en Zicuirán



Je - su - cris - to, Rey del mun - do - -
des - de la ho - ra en que na - ció - o - o
por que - rer - nos re - di - mir,
di - jo que ha - bía de mo - rir.

El corrido como género suele caracterizarse por la relación entre sus estrofas, establecida toda vez que “es un relato en segunda persona o en tercera, en el cual el trovador es testigo obligado” (Mendoza, 1984: 105); sin embargo, el corrido también presenta coplas de carácter lírico a manera de digresiones en el hilo narrativo, que incluso pueden aparecer en canciones de tipo heteroestrófico,¹⁰ como la siguiente, que suele cantarse en el son “El calero” y que se encuentra con variantes en el “Corrido de Heraclio Bernal”:

—¿Qué es aquello que relumbra
por todo el camino real?
—Son las armas de “El Dieciocho”
que traen a Heraclio Bernal (Mendoza, 1964: 207).¹¹

Particularmente encontramos que las estrofas que anteceden o despiden la narración (siguiendo fórmulas del tipo “Voy a cantar un corrido...” o “Con esta y ya me despido...”, etc.) suelen mostrar un carácter lírico, y si bien aluden por lo general al personaje descrito o al hecho narrado, no forman parte propiamente de la historia. Así lo muestra la siguiente despedida del “Corrido de Juvenal García”, compuesto por don Martín Villano Espinoza e integrado por sextillas —como tantas que don Martín sabe y otras que improvisa, generalmente a partir de modelos por él bien asimilados—:

¹⁰ De hecho, Vicente T. Mendoza se refiere a los “corridos de carácter lírico”, toda una categoría dentro de su clasificación, que abarca aquellos textos que aunque se refieren a héroes revolucionarios, “se apartan de la épica revolucionaria, pero en cambio adquieren una aureola de idealismo” (Mendoza, 1964: 33).

¹¹ Existen versiones de esta estrofa en Sudamérica y en diversas regiones de nuestro país. Como lo indico adelante, se emplea también como despedida de *valona*.

Al fin que ya me despido,
 me deben de dispensar;
 vuela, vuela, palomita,
 no te canses de volar,
 anda, lleva este corrido
 pa que lo oiga Juvenal.

Corrido de Juvenal García

(despedida)

Martin Villano

Al fin que ya me des-pi-do, me de-ben de dis-pen-sa-ar;
 vue-la, vue-la, pa-lo-mi-ta,
 no te can-ses de vo-la-ar, an-da, lle-va es-te
 co-ri-do pa que lo oi-ga Ju-ve-na-al.

La copla se encuentra además en la *valona*,¹² como planta o cabeza de la composición y en la despedida que se canta al final de las décimas; las despedidas en

¹² Forma cantada de la glosa en décimas, “en su forma más generalizada [en México] ofrece como distribución una *planta* en forma de copla de cuatro versos, y cuatro décimas en cuyo último verso se va glosando cada uno de los de la planta” (Mendoza, 1984: 91).

particular —aun cuando en ocasiones son un resumen o comentario de las décimas— pueden ser estrofas de carácter lírico sin relación con la glosa que las antecede.¹³

En las ramas de una higuera
yo vi balancearse un higo;
el pobre está pobre por honrado
y el rico, por bandido.

¡Apa!, me dijo Cupido
al cortar la hoja tercera:
“¡Sólo Adán no fue cabrón
porque no hubo quién lo hiciera!”.

valona
El cabrito
(despedida)

¡A- pa!, me di - jo Cu - pi do al cor - tar la ho - ja ter - ce - ra:

“¡Só - lo A - dán no fue ca - brón por - que no hu - bo quién lo hi - cie - ra!”.

¹³ Acerca de la valona, véase González, 2000 y 2002, de donde provienen las estrofas citadas (2002: 33, 49).

Se da el caso de que las despedidas sean coplas que se cantan también en algunos sones, como la siguiente, que, además de estar presente con variantes en el “Corrido de Heraclio Bernal”, se canta asimismo en el son “El calero”:¹⁴

¿Qué es aquello que relumbra
por las orillas del plan?
Son las luces del palacio
del pueblo de Apatzingán.

La cuarteta de octosílabos, forma imperante

Entrando ya en el terreno de las coplas que forman parte de los sones y del jarabe de la Tierra Caliente, y con el propósito de ahondar en la manera como el mensaje poético se organiza en el reducido espacio de apenas unos cuantos versos, característico de esta forma poética, he estudiado las estructuras presentes en el corpus, que cuenta con 419 coplas, de las cuales 367 hacen las veces de estrofa en la canción (87.6%), mientras que 52 juegan el papel de estribillo (12.4%).

La preponderancia de la cuarteta de versos octosílabos es indiscutible: de las 106 canciones que forman el corpus, 82 se integran con este tipo de estrofas, lo que equivale a 77.4% del total de las canciones de la región presentes en el corpus. Sólo en ocho casos encontramos cuartetos haciendo las veces de estribillo en los sones, pues como lo detallo adelante, la variedad de formas estróficas se potencia en el caso de los estribillos y no se limita a la cuarteta de octosílabos, que, en cambio, ocupa de manera fundamental el espacio de la estrofa en los sones.

Del total de las coplas del corpus, 298 son cuartetos de octosílabos (71.1%).¹⁵ El restante 28.9% abarca formas estróficas diversas, principalmente de versos de entre cinco y ocho sílabas, con sus combinaciones. A mucha distancia siguen en frecuencia a las

¹⁴ En “El calero”, el segundo verso: “... por aquel hermoso plan...”. También se encuentran variantes de este verso en otras despedidas de valonas: “... por toditito el plan...”. Otra despedida de valona se encuentra también en el son “La malagueña”: “Despedida no les doy, / porque a mí no me conviene; / que en este conjunto de arpa / lo que uno granjea, eso tiene” (cf. CFM 1-2153, 2154, 2650; 3-7267; 4-9746, 9792).

¹⁵ Acaso haya que hablar, más que de *estrofas de octosílabos*, de *estrofas que tienen mayoría de octosílabos*, pues no resulta extraño que se encuentren en ellas versos de siete o nueve sílabas (véase abajo, nota 25), sin que puede pensarse en formas estróficas diferentes a la cuarteta, sino, más bien, en licencias de la versificación popular mayormente debidas al canto (véase González, 2006: 89-97). El caso de las estrofas que

cuartetos de versos octosílabos las de hexasílabos, que representan 6.7% del total. La seguidilla, por su parte, se encuentra tanto en su forma más clásica (es decir, aquella en la que se combinan heptasílabos con pentasílabos) como en la que combina versos de ocho y cinco sílabas (González, 2006: 95-96). La presencia de estrofas de más o menos de cuatro versos es muy marginal; las sextillas y quintillas de octosílabos, tan comunes en la región del Golfo de México, por ejemplo, representan aquí una minoría: las estrofas de seis octosílabos representan sólo 3.8% del corpus, y apenas se encuentran tres quintillas (véase el cuadro).

Cuadro. Formas estróficas en la Tierra Caliente

Forma	Núm.	Porcentaje
Cuartetas de octosílabos:	298	(71.1%)
<i>abcb</i>	240	(57.3%)
<i>abab</i>	56	(13.4%)
<i>abba</i>	2	(0.5%)
<i>Otras formas estróficas</i>		
Cuartetas de hexasílabos:	28	(6.7%)
Seguidillas:	25	(6.7%)
(7/5: 17; 8/5: 8)		
Sextillas de octosílabos:	16	(3.8%)
Estrofas de hexasílabos/octosílabos:	10	(2.4%)
Estrofas de tres octosílabos:	11	(2.7%)
Estrofas de dos octosílabos:	5	(1.2%)
Quintillas:	3	(0.7%)
Otras:	23	(5.5%)
Total:	121	(28.9%)
GRAN TOTAL:	419	(100%)

Por otro lado, es de llamar la atención la presencia de estrofas constituidas sólo por dos o tres octosílabos; de las primeras, se encuentran cinco textos; de las segundas, 11. En el caso de las estrofas de dos versos, la repetición completa de la estrofa deriva en el canto, de hecho, en una cuarteta, como puede verse en el siguiente ejemplo:¹⁶

Uy, uy, uy, qué iguana tan fea,
mira cómo se menea.

presentan combinación de versos de seis y ocho sílabas es diferente, y lo he considerado aparte en el recuento de las formas estróficas.

¹⁶ Musicalmente, cuatro compases, como lo muestra la transcripción.

Uy, uy, uy, qué iguana tan fea,
 mira cómo se menea.
 (“La iguana”)

La iguana



En el caso de la estrofa de tres octosílabos —conocida también como *solear* (Navarro Tomás, 1991: 458-459)—, un verso estereotipado antepuesto a la copla completa el total de cuatro versos típico de la enunciación en los sones terracalienteños (como lo detallo en el capítulo 5). Así puede verse en este par de estrofas, que son estribillos de “El maracumbé”:

(¡Ay, nomás, y ay, nomás!)
 toda la vida será;
 arroyo de Buenavista,
 que pasa por La Piedad.

(¡Yupa, yupa, yupa, yapa!)
 Dicen las de Cuernavaca
 que el animal que es del agua,
 nomás la pechuga saca.

La rima

La cuarteta de versos octosílabos resulta, así, la forma estrófica más socorrida del cancionero de la Tierra Caliente de Michoacán, y es en particular la cuarteta romanceada (de rimas *abcb*) la más numerosa por mucho entre las formas de la cuarteta (57.3% respecto del total de las estrofas del corpus); la cuarteta de rima abrazada (*abab*) aparece con menos frecuencia (13.4%), mientras que la redondilla (*abba*) es una forma marginal, pues apenas se encuentran dos estrofas con esta conformación:

Una tarde en un verano
 corté una calabacita;
 ¡ay!, de verla tan tiernita
 la tuve un rato en la mano.
 (“El jarabe ranchero”)

¡Ay!, qué rechulo mulato,
 qué bonitos ojos tienes;
 dime con qué te mantienes
 para seguirte a los campos.
 (“El mulato alegre”)

De los 704 versos rimantes en las cuartetos de octosílabos, 502 (71.3%) presentan rima consonante, mientras que 202 (28.7%) tienen rima asonante. Como puede verse en el cuadro siguiente, los versos de rima femenina o paroxítona, con palabra rimante grave, son los más comunes (63.9%), mientras que los de rima masculina u oxítona, con palabra rimante aguda, aparecen con menor frecuencia (36.1%). No se encuentra entre las cuartetos un solo verso de rima dactílica o proparoxítona, es decir, con palabra rimante esdrújula (Beristáin, *s.v. rima*).¹⁷

La consonancia impera en el corpus: en el caso de los versos de rima oxítona, se presenta en 69% de los casos, mientras que la asonancia lo hace en el restante 31%; en los versos de rima paroxítona la proporción es: 73.3% con consonancia y sólo 22.7% con asonancia. Entre las palabras rimantes agudas, impera la rima en *a*; la rima en *u* es la más escasa. En las palabras graves, las combinaciones más frecuentes son *a-o* e *i-a* (véase el Cuadro).

Cuadro. Palabras rimantes en las cuartetos

<i>Agudas</i> (254)				
A: 138	E: 43	I: 30	O: 39	U: 4
<i>Graves</i> (450)				
A-A: 48	E-E: 32	*	O-O: 6	*
*	E-A: 41	I-A: 69	O-A: 12	U-A: 12
A-E: 10	*	I-E: 4	O-E: 18	*
A-O: 82	E-O: 52	I-O: 64	*	*
$\Sigma=140$	$\Sigma=125$	$\Sigma=137$	$\Sigma=36$	$\Sigma=12$

¹⁷ De hecho, sólo aparecen un par de versos con palabra final esdrújula en el corpus: “Ave María Purísima”, en una estrofa de “El tamarindo”, y “Lázalo, lázalo”, en el estribillo de “El becerro”.

Ahora bien, la rima no es un artificio que demande gran ingenio en el cancionero de la Tierra Caliente de Michoacán; sólo excepcionalmente llegan a encontrarse algunas rimas consonantes ingeniosas, como en este par de coplas:¹⁸

Qué bonito par de ojitos de la mercería de España; no te vayas a volar, que también la vista engaña. ("El pañuelito")	Esta noche saco gallo y lo alumbro con linterna, y me paseo por tu barrio a ver qué chivo me cuerna. ("El distinguido")
---	---

La tradición no establece un estándar de complicación entre los pares de palabras rimantes en las coplas, de manera que no hay propiamente una búsqueda de originalidad o singularidad, al menos no en términos de la preceptiva clásica de la poesía de tradición escrita, para la cual

La rima es una metábola de la clase de los metaplasmos (ya que determina la selección de los elementos morfológicos de las palabras), aunque, como Jakobson ha señalado, perturba igualmente la sintaxis, afecta al léxico y orienta al poeta en el sentido de hallazgos asociativos afortunados y originales. Se produce por adición repetitiva que se da en la regular recurrencia de dos o más unidades fónicas equivalentes (Beristáin, *s.v. rima*).

En las cuartetos que estudio aquí, se echan de menos los "hallazgos asociativos afortunados y originales" y se encuentra, por el contrario, lo que a la luz de la preceptiva clásica serían *rimas fáciles*, como las de infinitivos:

Qué bonita Mariquita, yo me la voy a llevar para pasearme con ella al otro lado del mar. ("La Mariquita")	Mañana me voy, mañana, güerita, lo vas a ver: en las barbas del rebozo me llevarás de comer. ("El rancho")
---	--

Gerundios:

¹⁸ *no te vayas a volar*: 'no te envanezcas', de *volarse*: "perder el dominio de sí mismo, haciendo locuras. Dícese esencialmente de la mujer" (Santamaría, *s.v.*)

Señora, su jabalí,
mire cómo va corriendo,
del miedo de los balines
la colita va bullendo.
("El jabalí")

Yo vi cantar un cenzone
al pie de un árbol floreado;
alma mía de mis amores,
¿con quién te andarás paseando?
("El mulato alegre")

Verbos conjugados:

"Por ahí va la loba del mal"
me dicen los que la vieron;
pero a mí no me hacen fuerza,
ya mis burros se murieron.
("La loba")

Bonito San Juan Huetamo
cuando la luna salió,
se oyeron los cañonazos
cuando Arteaga se avisgó.
("El gusto federal")

Así como diminutivos (*bonita / maldita, bonitas / trigueñitas, ecuarito / ratito*),¹⁹ que como los ejemplos anteriores se encuentran con frecuencia en pares de palabras rimantes; todos ellos, según la preceptiva estética culta, deberían evitarse. La asonancia, por otro lado, se da a menudo en términos de una falsa consonancia: rimas de singular con plural, o bien, con la presencia de consonantes fonéticamente emparentadas,²⁰ como en los ejemplos siguientes:

¹⁹ Sobre estos señala Margit Frenk: "un rasgo comunísimo en las coplas que quieren expresarse en un lenguaje llano y no prosaico y sí lleno de ternura [es] el uso de diminutivos: *chiquita, rosita, boquita*. Nos los encontramos por dondequiera que abramos el primer tomo del *Cancionero folklórico de México*, y a veces parece hasta excesivo" (Frenk, *en prensa*).

²⁰ Aquí habría que distinguir, según me lo ha hecho ver Margit Frenk, entre la *falsa consonancia* y la *equivalencia fonética*, en pares de palabras rimantes como *real / encontrar, harina / anima* o *arriba / vida*, cuyas consonantes a partir de la última vocal acentuada pertenecen a una misma *clase natural de sonidos*, "conjunto de fonos que comparten uno o más rasgos en común" (Azevedo, 1992: 49). La frecuencia con que aparecen este tipo de asonancias en la versificación popular debe hacernos considerar que los poetas y cantores ponderan los sonidos de manera distinta de como lo hace la gente letrada o, mejor, que un hablante iletrado reconoce estas clases naturales con más facilidad e intuición de lo que lo hace uno letrado. Espero desarrollar un análisis más profundo sobre este aspecto de la rima en futuros trabajos.

Si la venada supiera
lo que iba a sobrevenir:
que allá la estaba esperando
un hombre con un fusil.
("La venadita")

¡Pobrecito de mi pollo,
se lo llevó la culebra!
Se lo lleva, se lo lleva,
puede ser que ya no vuelva.
("El pollo")

Los versos rimantes de las cuartetos, que según he indicado suman 704, sólo presentan 496 palabras distintas; 132 de ellas se repiten y, de hecho, algunas aparecen con mucha frecuencia (se trata, sobre todo, de palabras agudas con acento en *a*). Tal es el caso de *Apatzingán*, que aparece en 12 coplas y es la palabra rimante más común en el corpus; hace par con frecuencia, como en los ejemplos siguientes, con *plan* y con *alazán*, aludiendo, respectivamente, al valle que lleva justamente el nombre de la ciudad más importante de la región, y a un color de caballo (como el de Heraclio Bernal, según dice su corrido), que junto con otros como *moro*, *mojino*, *colorado*, *jovero*, *tordillo* y *bayo*, pueden considerarse un motivo del corrido mexicano (González, 2001: 102-108):²¹

Me subí al cerro más alto
a devisar para el Plan,
parece que estoy oyendo
las arpas de Apatzingán.
("El relámpago")

Este torito que brama
no es pinto ni es alazán,
es un torito barroso
del fierro de Apatzingán.
("El toro antejuelo")

²¹ También pueden encontrarse en el cancionero lírico, aunque no con la profusión con que lo hacen en el corrido; cf. CFM 3-5832, 6404, 6417, 6452, 6460, 6513, 6515, 6516, 6608, todas coplas que mencionan colores de caballos.

Hay una innegable conexión rítmico-semántica en el cancionero terracalenteño entre pares de palabras como el mencionado, *plan* / *Apatzingán*, además de *electricidad* / *voluntad* (que aparece en tres estrofas de “El relámpago”), *río* / *frío*, *buey* / *ley*, etc.; todos ellos, debidos a asociaciones ya asimiladas tradicionalmente, que permiten sin duda la generación de nuevas coplas.²² Además de *Apatzingán*, otras palabras rimantes que aparecen con frecuencia en el corpus son *plan* (en siete coplas) *río*, *día* y *bailar* (presentes en seis coplas), *amor*, *amores* y *viejo* (presentes en cinco), *alazán*, *dan*, *gavilán*, *voluntad* y *colorado* (entre otras, presentes en cuatro), etcétera. El universo de la rima en las cuartetos es sin duda limitado, desde el punto de vista de la originalidad; este aparente facilismo debe verse, en cambio, como un recurso generador, como la posibilidad de realizar hallazgos a partir no sólo de la rima, sino de otros recursos que estudiaré adelante, tales como los motivos, los clichés y los esquemas, “formas estereotipadas [que constituyen] uno de los materiales básicos de la recreación artística popular” (Magis, 1969: 29). Acaso en este contexto puede explicarse mejor el que, según indica Helena Beristáin,

La importancia de la rima trasciende el nivel fónico/fonológico de la lengua, pues influye en la distribución sintáctica de las palabras en el verso, y en la selección de las que deben rimar. De este modo, necesariamente influye también en los significados, ya que la búsqueda de rimas [y, en este caso, la recurrencia a las rimas y las formas estereotipadas] puede encaminar al poeta hacia el hallazgo de nuevas figuras, pues la semejanza de los significantes da lugar a que se instituya una especie de parentesco o relación semántica entre ellos. La rima cumple la función de organizar el discurso —pues construye un marco revelador de las relaciones constitutivas del sistema donde ellas mismas se manifiestan— y cumple también una función estética y una función icónica (Beristáin, s.v. *rima*).

Por lo establecido anteriormente, podemos concluir que no hay en el cancionero terracalenteño una distinción clara entre la rima consonante y la asonante, y que la rima, en general, más que un recurso de originalidad, establece un peso específico en los versos pares de las cuartetos (recordemos la superabundancia de la forma *abcb*), que sin duda está

²² Desde la perspectiva de la poesía escrita estas parejas establecidas de palabras se considerarían *rimas gastadas* (González de Gambier, s.v. *rima*).

relacionado con la enunciación en el canto y con la argumentación de la copla en dos pares de versos octosílabos, cada uno de los cuales cierra, justamente, con la rima.²³

El ritmo

El estudio rítmico de las coplas cantadas presenta una dificultad fundamental, dado que, según lo ha establecido Margit Frenk, “el texto está indisolublemente ligado a una música, que letra y melodía son las dos caras de una misma moneda” y, sin embargo, el estudio del ritmo prosódico nos puede llevar a considerar que “los textos poéticos [tienen] una gran autonomía frente a la melodía con que se cantan” (Frenk, 2006c: 516). Al estudiar la lírica tradicional antigua, la investigadora ha descubierto que “lo común parece ser la alteración del ritmo del verso por obra de la melodía. Un ritmo prosódico binario, por ejemplo, cambia de naturaleza al ajustarse a un compás ternario y viceversa, alargando ciertas sílabas, introduciendo pausas y hiatos entre ellas, dislocando acentos” (Frenk, 2006c: 517). El fenómeno se mantiene en el cancionero tradicional moderno, con la ventaja de que, a diferencia de lo que sucede con la lírica antigua,²⁴ contamos para el cancionero actual con registros de muchas melodías, y podemos conocer versiones folclóricas de la mayoría de las canciones.

A diferencia de las canciones populares de la Edad Media y el Renacimiento español, que se caracterizan por “una abundancia casi ilimitada de combinaciones de versos” (Frenk, 2006d: 498), las cuartetos que estudio —como la mayoría de las estrofas de la lírica popular actual— son de versificación regular, y están constituidas prácticamente en su totalidad por versos octosílabos. Se encuentran en ellas de manera excepcional algunos eneasílabos y son mucho menos comunes los heptasílabos.²⁵ Fuera de estos casos de

²³ Me referiré con detalle a la típica organización del canto a partir de unidades de dos y algunos sus múltiplos (4, 8, 16), condicionada por la argumentación musical.

²⁴ Sobre la cual dice Margit Frenk: “de las melodías con que se cantaban aquellas canciones conocemos muy pocas en su forma original” (2006d: 502),

²⁵ Los eneasílabos son diez en total: “Por áhi va la loba del mal”, primer verso de la cuarteta de “La loba” que he transcrito arriba, “Qué bonita zamba rumbera”, primero de una estrofa de “La rumbera”; “se cayó de la chimenea”, “vámonos para Apatzingán”, “los becerros bajan al río” y “que había lazos en la vereda”, segundos versos de sendas cuartetos de “El jarabe ranchero”, “La iguana”, “El becerrero” y “La venadita”; “y un besito con su boquita”, “y vuélveme a querer de nuevo”, “de Aguililla y Apatzingán” y “ahí quedaron todos cabales”, últimos versos de cuartetos de “El toro antejuelo”, “La gallina”, “El maracumbé” y “El becerrero”. Los heptasílabos son sólo dos: “Tengo el gusto del toro”, primer verso de una cuarteta de “El toro viejo” y “tiene una matadita”, que aparece como segundo verso en una versión de una cuarteta de “La caballada”. En una cuarteta de “El coyote viejo” aparece un hexasílabo como último verso: “era su cuñado”,

irregularidad, debidos muy probablemente a las posibilidades de la melodía, la presencia exclusiva de octosílabos en las cuartetos me ha permitido realizar un análisis estadístico exhaustivo de la rítmica prosódica. Al contrastarla con la rítmica musical, se demuestra la preeminencia de esta sobre aquella, y la independencia de ambas, tal como lo ha establecido Margit Frenk y según lo detalla David Reck en su interesante estudio sobre la música del mundo:

Words and melodies seem always to have been in conflict with each other. Words, if they are to be fully understood, tangle melodic expansion and development; melodies, fully developed, break up words and make them unintelligible. It is as if man were faced with an eternal conflict within himself: on one hand the conservative need to preserve the old (the sacred word) and to communicate in the specifics of language, and on the other the opposing expressive necessity, a creative urge to burst out in the mystical language of song (Reck, 1977: 243).

El *impulso hacia el lenguaje místico de la canción*, el peso de la rítmica musical sobre la prosódica, en este caso, se manifiesta por el hecho de que el son y el jarabe son géneros destinados al baile y no al ámbito de lo sagrado, de manera que en ellos el texto poético y el canto se ven generalmente adaptados al ritmo y a las partes bailables. Señala al respecto Tomás Navarro Tomás: “La estrofa en sus manifestaciones primarias respondía a las líneas del canto acomodado a las evoluciones y mudanzas simétricas de la danza” (Navarro Tomás 1991: 41).²⁶ En géneros como el corrido o la valona, en cambio, la poesía tiene el papel preponderante: “Where words are particularly important, where they must be clearly understood ... melodies tend to be simple and subordinate to the no-longer-spoken texts” (Reck, 1977: 242-243).

Para el estudio rítmico, hay que considerar la diferencia entre las entidades lingüísticas (sílabas) y las musicales (notas), que si bien representan en cada caso las unidades mínimas para la formación y el estudio del ritmo, a la vez que poseen

probablemente porque el cantor olvidó el octosílabo que correspondería, dado que el resto de las estrofas son enteramente de octosílabos.

²⁶ Dice sobre esto David Reck: “especially in [european] folk song, the structure of the words (the poem) and the structure of the melody coincide: verses and stanzas fit glove-like with the beginnings, middles, and endings of phrases of the melody” (Reck, 1977: 247). Detallaré en los capítulos 4 y 5 la manera como la melodía, los versos y el baile se ajustan y coinciden con la estructura del baile en el caso del jarabe y el son.

características comunes, tienen cada cual sus singularidades. En ambos casos, encontramos la alternancia de unidades acentuadas e inacentuadas que se integran en unidades mayores: *cláusulas* (también conocidas como *píes*), en términos de la prosodia, y *tiempos*, en términos de la música (que se integran en la unidad mayor del *compás*); en ambos casos se encuentra que “el primer tiempo de cada compás [o cláusula, en su caso] es el fuerte o acentuado métricamente” (*Diccionario Harvard, s.v. acento*). Una primera distinción viene porque, mientras que las sílabas son indivisibles, los tiempos musicales son susceptibles de subdivisión pues, de hecho, en la música suelen introducirse *subtiempos* dentro de los tiempos establecidos por el compás, combinaciones de unidades menores que en conjunción con las mayores, ejecutadas simultáneamente por distintas voces o instrumentos, tornan compleja a la vez que enriquecen la música (Reck, 1977: 168-169).²⁷

Otra diferencia fundamental entre ambas formas de rítmica está dada por la entonación y la duración de sílabas y notas, pues

el canto se sirve de notas de valor definido dentro de la gama musical, mientras que la palabra emplea todos los sonidos comprendidos en la tesitura de la voz sin someterse a las medidas musicales; en el canto cada nota tiene una altura uniforme y una duración determinada y el paso de una nota a otra se realiza sin que se perciban los sonidos intermedios, en tanto que en el lenguaje el tono varía corrientemente dentro de cada sílaba y la voz se eleva y desciende sin compás apreciable y recorriendo todos los puntos de la línea musical que dichos movimientos describen (Navarro Tomás, 1948: 17-18).

Mientras que la entonación y la duración son significativas en términos musicales, en la poesía funcionan de forma distinta, pues en nuestra lengua (de rítmica acentual) las sílabas tienen, generalmente, una duración más o menos equivalente (son “isocrónicas”, Frenk, 2006d: 502n.), que no es distintiva, a diferencia de lenguas como el latín (de rítmica cuantitativa), en la que las sílabas sí se diferencian por su duración (en largas y breves). La entonación, por su parte, que en el habla presenta rasgos particulares en formas afectivas o interrogativas, por ejemplo (Navarro Tomás, 1948), queda sujeta en el canto a la entonación musical, dada por los diversos tonos de la escala, constituyentes básicos de la melodía.

²⁷ En términos lingüísticos, esta superposición de voces (que en el canto se encuentra, por ejemplo, en los villancicos polifónicos de los siglos XVI y XVII) complicaría la comprensión.

En los géneros de canción que estudiamos el análisis se facilita de algún modo, pues (según lo ejemplificaré con amplitud en los capítulos 4 y 5) a cada sílaba corresponde una nota musical, es decir, no hay *melisma*, “pasaje vocal cantado con una sola sílaba” (*Diccionario Harvard, s.v.*), otra diferencia respecto de la lírica antigua —y del folclor español actual, por ejemplo. Sin embargo, sí hay una distinción fundamental, que presenta una dificultad para comparar ambas rítmicas: la presencia de tiempos de medida desigual en la música.²⁸ En el caso del son y el jarabe, encontramos, fundamentalmente, la presencia de notas *negras* (equivalentes a 1/4 según la subdivisión convencional del valor de las notas musicales a partir del compás de 4/4) y *corcheas* (cuyo valor es de 1/8, la mitad de la negra), que se alternan en los dos tipos de compás que caracterizan a esta música: el de 3/4 (con tres tiempos de una negra o dos corcheas cada uno) y el de 6/8 (con dos tiempos de una negra con puntillo o tres corcheas cada uno). Con esta conformación musical, un compás ternario aparece integrado por tiempos que pueden subdividirse en combinaciones binarias, y viceversa, según lo muestra el esquema siguiente, en el que aparecen arriba los tiempos fundamentales y abajo sus respectivas subdivisiones más comunes (indico, asimismo, los acentos del compás y de los tiempos dados por la subdivisión):



Como puede verse, el compás de 3/4, de constitución ternaria (tres tiempos de 1/4 o una nota negra cada uno, con la primera más fuerte que las dos siguientes), puede subdividirse en tres unidades menores de carácter binario (formada cada cual por dos corcheas, la primera más fuerte que la segunda). El compás de 6/8, por su parte, se constituye por dos tiempos de 3/8 (representados por sendas notas negras con puntillo,²⁹ la primera más fuerte que la segunda), que pueden subdividirse a su vez en tres corcheas cada cual (de estas, la primera es más fuerte que las dos siguientes). Esta característica de la

²⁸ Me refiero con amplitud a la rítmica musical, del son en particular, en el capítulo 5.

²⁹ “Se emplea el puntillo después de una nota para indicar el aumento de la mitad de su valor” (*Diccionario Harvard, s.v.*); así, la negra con puntillo equivale al valor de una negra más una corchea.

rítmica musical hace que la comparación con la prosódica tenga que pasar por un proceso previo de síntesis o cifra, que propongo para el análisis comparativo reduciendo los grupos de notas que constituyen los tiempos o compases y representándolos de manera análoga a como se hace con las sílabas de los versos. Detallo este modelo adelante.

En términos prosódicos, en la poesía en lengua española se distinguen desde antiguo³⁰ exclusivamente dos tipos de cláusulas: *binaria* (o de tipo trocaico, según la terminología seguida por Tomás Navarro Tomás) y *ternaria* (o de tipo dactílico), que pueden aparecer de manera exclusiva o combinadas en los versos. Sigo aquí la forma de representación empleada por Navarro Tomás, quien caracteriza las sílabas con círculos, con tilde en el caso de las que reciben un apoyo acentual, y sin tilde las inacentuadas; con tilde grave se representan las “sílabas débiles de apoyo secundario” (Campos Moreno, 2001: 71-72). Las sílabas inacentuadas que preceden a la primera con apoyo acentual “actúan como anacrusis” (Navarro Tomás 1991: 35) o *anacrusa*, término empleado también en música para designar a las notas débiles que anteceden al principio de una melodía a la primera nota fuerte de compás.

Cuando el verso o periodo rítmico (que agrupa varias cláusulas) está constituido sólo por cláusulas binarias, lo llamo *de ritmo prosódico binario*, siguiendo a Margit Frenk (2006d: 502 y ss.); de forma análoga, considero los *de ritmo ternario* y los *de ritmo mixto*, que combinan cláusulas de ambos tipos. En el caso de los octosílabos, como los de las estrofas aquí estudiadas, sólo los versos de ritmo binario pueden tener o no anacrusa (en este caso, siempre de dos sílabas), los de ritmo mixto la presentan invariablemente (de una sola sílaba) y los de ritmo ternario no pueden presentar anacrusa en ningún caso. A continuación, presento los esquemas de los cinco tipos fundamentales de versos octosílabos; en cada caso, aparece el verso con su terminación paroxítona y oxítona (sabemos que ambos son equivalentes, pues en el segundo caso hay que agregar una sílaba más en la cuenta):

³⁰ Según lo describe Joaquín Balaguer en sus *Apuntes para una historia prosódica de la métrica castellana*, ya el propio “Nebrija indica ... las diferencias que separan el verso español del griego y el latino”; mientras que en estos se pueden “distinguir las sílabas largas y las breves, [de modo que] los pies del verso son numerosos y pueden constar desde dos hasta cuatro sílabas; por el contrario, en la versificación romance todos los versos regulares se reducen a dos medidas: los de pies disílabos y los de pies trisílabos” (Balaguer, 1974: 16-17).

Cuadro. Esquemas de representación rítmica de los octosílabos

Versos de ritmo prosódico binario									
<i>Con anacrusa</i>									
oo	óo	óo	óo			oo	óo	óo	ó
<i>Sin anacrusa</i>									
	óo	óo	óo	óo			óo	óo	óo
Versos de ritmo prosódico ternario									
óoo	óoo	óo				óoo	óoo	ó	
Versos de ritmo prosódico mixto									
o	óo	óoo	óo			o	óo	óoo	ó
o	óoo	óo	óo			o	óoo	óo	ó

Como lo advierte Tomás Navarro Tomás, de forma excepcional “en algunas ocasiones, el espacio correspondiente a la cláusula lo ocupa una sola sílaba y a veces, con menos frecuencia, cuatro sílabas” (1991: 36), de manera que los versos cobran un ritmo singular, debido a que en ellos se conjuntan o distancian los acentos rompiendo la distribución acentual característica de las cláusulas binarias y ternarias, por lo que Ángel Luján los llama “acentos antirrítmicos” (Luján Atienza, 2000: 194-195). En el corpus este tipo de versos son de verdad excepcionales: se encuentran apenas cuatro, que representan una proporción mínima respecto del total de los octosílabos de las cuartetas terracalenteñas. Transcribo un par de ellos, como ejemplo (aparecen con el esquema rítmico prosódico a la derecha).³¹

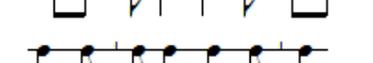
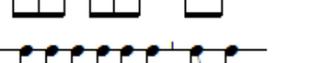
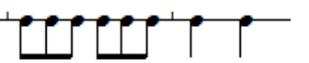
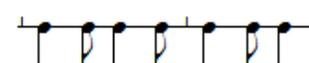
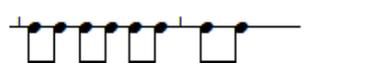
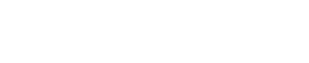
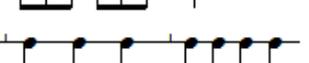
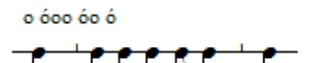
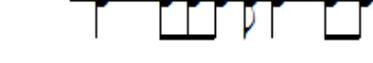
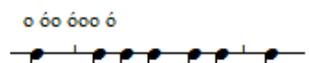
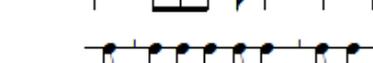
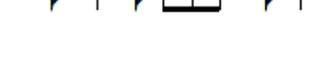
- “Que tenga el corazón verde” o óooo ó óo
- “Me subí al cerro más alto” oo ó óoo óo

Los octosílabos de ritmo prosódico binario, “sencillo y elemental”, que “produce un martilleo monótono, sobre todo cuando se generaliza en el texto” (Campos Moreno, 2001: 73), son los más abundantes en el corpus: representan 43.4% del total; 24.8% tienen anacrusa, mientras que 18.6% no la tienen. Los versos de ritmo ternario comprenden apenas

³¹ Pertenecen a cuartetos de los sonos “La perra” y “El relámpago”; los otros dos, correspondientes a “La malagueña” y “El ratón”, comparten el segundo esquema: “la que no tiene dinero” y “le soltó doce ratones”.

19.8%, mientras que los de ritmo mixto suman 36.7%; 10.1% son del primer tipo, en el que a la anacrusa siguen una cláusula binaria y una ternaria (o óo óoo óo); 26.6% son del segundo tipo, en el que luego de la anacrusa aparece primero la cláusula ternaria seguida de la binaria (o óoo óo óo). Así, pues, en las cuartetas del cancionero terracalenteño no se cumple el presupuesto de Navarro Tomás que establece que “en el conjunto de la versificación, los metros de período mixto son de uso más frecuente que los de período uniforme” (1991: 37); aquí, la proporción se invierte: 63.2% son de período uniforme contra 36.8% de período mixto (incluyendo los de acento antirrítmico). Por otra parte, tenemos que, sumados los versos de ritmo mixto con los de acento antirrítmico y los de ritmo binario que la presentan, tienen anacrusa 61.6% de los octosílabos del corpus.

Para representar la rítmica musical de forma análoga a la que empleo para la prosódica, he considerado la acentuación propia de los compases o de los tiempos musicales, según sea el caso, tomando en cuenta que tanto la primera nota de cada tiempo como la primera de cada compás presentan, como lo he señalado, un acento, de forma análoga a lo que sucede con las primeras sílabas de cada cláusula en la rítmica prosódica. En ambas tenemos, además, un acento preponderante en la séptima sílaba o nota, que en el caso de la música coincide con los acentos de compás o de tiempo. A continuación presento el cuadro con las correspondencias entre la rítmica prosódica y la musical en los octosílabos. Como puede verse, a cada tipo prosódico pueden corresponder varias figuras rítmicas musicales, dadas las posibilidades que tiene la música de combinar notas de valor distinto, amén de que, como he descrito arriba, los dos tipos de compás empleados en la música terracalenteña ($3/4$, $6/8$ y su combinación, el compás de sesquiáltera) poseen tiempos de medida desigual, susceptibles cada uno de ellos de sus propias subdivisiones.

Binarios			Ternarios
<p>oo óo óo óo</p> 	<p>oo óo óo óo</p> 	<p>óoo óoo óo</p> 	
<p>oo óo óo óo</p> 	<p>oo óo óo óo</p> 	<p>óoo óoo óo</p> 	
<p>oo óo óo óo</p> 	<p>oo óo óo óo</p> 	<p>óoo óoo óo</p> 	
<p>oo óo óo óo</p> 	<p>oo óo óo óo</p> 	<p>óoo óoo óo</p> 	
<p>oo óo óo óo</p> 	<p>oo óo óo óo</p> 	<p>óoo óoo óo</p> 	
<p>oo óo óo óo</p> 	<p>oo óo óo óo</p> 	<p>óoo óoo óo</p> 	
<p>oo óo óo óo</p> 	<p>oo óo óo óo</p> 	<p>óoo óoo óo</p> 	
<p>oo óo óo óo</p> 	<p>oo óo óo óo</p> 	<p>óoo óoo óo</p> 	
<p>oo óo óo óo</p> 	<p>oo óo óo óo</p> 	<p>óoo óoo óo</p> 	
<p>oo óo óo óo</p> 	<p>oo óo óo óo</p> 	<p>óoo óoo óo</p> 	

Hay que considerar que, a diferencia de lo que sucede con la poesía, en la música puede variarse la melodía y la rítmica de un verso incluso en una misma ejecución, en las repeticiones debidas a la forma de enunciación. Así lo muestra el siguiente ejemplo, tomado de “La caballada”, son en el que se repiten los dos primeros versos de la copla luego del jananeo. Como puede verse, en la parte de la copla los versos presentan, respectivamente, rítmica musical mixta y binaria con anacrusa, mientras que prosódicamente son de tipo mixto y ternario (presento los esquemas correspondientes debajo de cada verso, en blancas, los de la rítmica prosódica; en negritas, los de la musical). En la parte de la copla coincide, pues, la rítmica musical y prosódica del verso tercero (“arriba, caballo blanco”); no así la del cuarto, “sácame de este arenal”, que se canta *sacame d’est’arenal*. En la parte del estribillo, la melodía varía, y en el caso del tercer

verso, como puede verse, también lo hace la rítmica musical, que pasa de mixta a binaria con anacrusa, con lo que se pierde la coincidencia con la rítmica prosódica (y se canta *arribá, caballo blanco*). En el caso del cuarto verso, la rítmica musical se mantiene sin alteraciones (aun cuando hay una variación en la altura melódica de las notas).

En la parte de la copla:	En el estribillo:
 a - mi - ba ca - ba - llo blan-co o óoo óo óo o óoo óo óo	 a - mi - ba ca - ba - llo blan-co o óoo óo óo oo óo óo óo
 sá - ca - me de es - te a - re nal óoo óoo ó oo óo óo ó	 sá - ca - me de es - te a - re nal óoo óoo ó oo óo óo ó

El ejemplo anterior muestra la preeminencia de la rítmica musical sobre la prosódica, debida sin duda a la capacidad de la melodía de presentar variaciones tanto en la altura como en la duración y en la acentuación de las notas; los acentos del verso se adaptan a los del compás y el tiempo musicales. Para complementar esta idea, presento a continuación un amplio muestrario que ilustra la manera como los octosílabos son cantados en los sones terracalenteños. Los organizo a partir de la rítmica musical; enseguida del verso, entre paréntesis indico la rítmica del verso: con las abreviaturas *bin* ('binario'), *ter* ('ternario') y *mix* ('mixto'), la rítmica musical aparece seguida de la prosódica. Enseguida, presento los esquemas respectivos (nuevamente, en blancas, los de la rítmica prosódica; en negritas, los de la musical) y finalmente, la escritura musical del verso en pentagrama.

Rítmica musical y prosódica en los octosílabos

Esquemas rítmicos musicales binarios

Qu'a la noche voy p'allá (bin/bin)

oo óo óo ó
óo òo óo ò

que a la no - che voy pa - llá

Sólo que la puerca s'eché (bin/bin)

óo òo óo óo
óo òo òo óo



só - lo que la puer - ca se e - che

Y del agua los pescados (bin/bin)

oo óo òo óo

óo òo óo òo



y del a - gua los pes - ca - dos

Dond' estás m'he d'acordar (bin/bin)

oo óo òo ó

óo òo óo ò



don - de es - tés me he de a - cor - dar

Qué's aquello que relumbra (bin/bin)

óo óo óo óo

oo óo òo óo



Qué es a - que - llo que re - lum - bra

Quítenm' este toro gacho (bin/bin)

óo óo óo óo

oo óo òo óo



qui - ten me es - te to - ro ga - cho

Malagueña de mi vida (bin/bin)

òo óo óo óo

óo òo òo óo



Ma - la - gue - ña de mi vi - da

Cuando vayas al fandango (bin/bin)

òo óo óo óo

oo óo òo óo



cuan - do va - yas al fan - dan - go

Cuando la perra está'n brama (ter/bin)

óoo óoo óo

óo òo óo òo

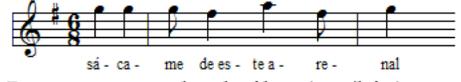


cuan - do la pe - rra es - ta en bra - ma

Sácame d'est' arenal (ter/bin)

óoo óoo ó

oo óo òo ó



sá - ca - me de es - te a - re - nal

Para que puedas bailar (ter/bin)

óoo óoo ó

oo óo òo ó



pa - ra que pue - das bai - lar

Negrita de mis pesares (mix/bin)

o óoo òo óo

oo óo òo óo



ne - gri - ta de mis pe - sa - res

A todos diles que sí (mix/bin)

o óo óoo ó

oo óo òo ó

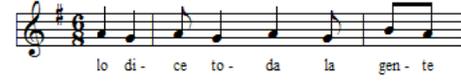


a to - dos di - les que sí

Lo dice toda la gente (mix/bin)

o óo óoo óo

oo óo òo óo



lo di - ce to - da la gen - te

Esquemas ritmicos musicales ternarios

Dicen que yo no lo sé (ter/ter)

óoo óoo ó

óoo òoo ó



di - cen que yo no lo sé

Tengo mi silla plateada (ter/ter)

óoo óoo óo

óoo òoo óo



ten - go mi si - lla pla - tea - da

Pobrecito de mi pollo (bin/ter)

óo óo óo óo

óoo òoo óo



po - bre - ci - to de mi po - llo

Camino real de Colima (mix/ter)

o óo óoo óo

óoo òoo óo



ca - mi - no real de Co - li - ma

La puerca no quiere maiz (mix/ter)

o óoo óo ó

óoo óoo ò



la puer - ca no quie - re maiz

La puerca no quiere maiz (mix/ter)

Esquemas rítmicos musicales mixtos

Que t'eres mujer bonita (mix/mix)

o óoo óo óo

o óoo òo óo



Saucitos de l'alameda (mix/mix)

o óoo óo óo

o óo òoo óo



Por eso vivo penando (mix/mix)

o óo óoo óo

o óoo òo óo



Ojos de papel volando (bin/mix)

óo òo óo óo

o óoo òo óo



Pero no les digas cuándo (bin/mix)

óo óo óo óo

o óoo òo óo



Por ahí viene'l caporal (bin/mix)

oo óo òo óo

o óoo òo óo



Cómo no l'he de saber (ter/mix)

óoo óoo óo

o óo òoo óo



Como puede verse en los ejemplos anteriores, la coincidencia entre la rítmica musical y la prosódica no obedece sino a la casualidad. En términos generales, es la segunda la que se adapta a la primera en el caso de los géneros cantables de la Tierra Caliente. Esto se debe, sin duda, a que la conformación rítmica del son y el jarabe depende en gran medida de las necesidades del baile, que, como detallo en los capítulos 4 y 5, se integra con la música y la poesía, y sobre todo porque el zapateado y la rítmica de la vihuela y la guitarra de golpe marcan un patrón al que se adaptan las melodías del canto y, con ellas, la rítmica prosódica. Desde mi punto de vista, esto no va en detrimento de la comprensión del texto poético ni de la argumentación de la copla; por el contrario, considero que gracias a la conjunción con la música y el baile, la poesía del cancionero tradicional alcanza una riqueza que difícilmente se aprecia con el solo texto poético.

La versificación rítmica en los estribillos

Entre los 26 sones que presentan estribillo-copla,³² estudio aquí la rítmica de algunos conformados por versos de medida desigual, en estrofas de versificación irregular, según la designación de Pedro Henríquez Ureña referida a la versificación castellana no silábica: “de

finés del [siglo] XIV a principios del XVIII, existió la [versificación] rítmica, en la cual los versos no tienen número fijo de sílabas, pero sí tienen acentuación marcada, debido a la influencia de la música con que se cantaban” (1999: 9). En algunos estribillos de los sonos terracalenteños se presenta este tipo de versificación en la que la rítmica musical y la prosódica coinciden, o bien, en la que la primera establece una acentuación *machacona* a la que se adapta la segunda. Carlos Magis llama la atención sobre el hecho de que

[en] los cantarcillos en versos cortos la proximidad de los acentos (el interior y el final obligatorio) da, casi naturalmente, la armonía de pies marcados en que se fundan los períodos rítmicos. De tal manera que, si bien la versificación de estas coplas es básicamente silábica, su efecto acústico es de versificación acentual. *Y no es una simple coincidencia que tales estrofitas sean el elemento primordial de muchos estribillos* (1969: 460; las cursivas son mías).

La identidad entre la rítmica musical y la prosódica se encuentra en estribillos con estrofas isosilábicas, pero también en otras con versos de medida distinta, como el de “El ranchero”, que combina pentasílabos y octosílabos de carácter ternario:

¡Ay!, sí, sí, sí,
yo me la voy a llevar.
¡Ay!, no, no, no,
yo no la voy a dejar.
óoo ó
óoo óoo ó
óoo ó
óoo óoo ó

³² Es decir, los que están conformados por estrofas distintas a las coplas del son, según lo describo en el capítulo 5.

Estribillo de "El ranchero" (primera parte)

¡Ay!, sí, sí, sí, yo me la voy a lle - var.

¡Ay!, no, no, no, yo no la voy a de - jar. -

Con la misma combinación métrica se encuentra el estribillo de “El huerfanito”, pero aquí el ritmo es ternario en los versos pares, y binario en los nones:

¡Ay, ay, ay, ay!,
 huerfanito, ¿qué haré yo?
 ¡ay, ay, ay, ay!,
 esa suerte me tocó.
 óoo ó
 oo óo óo ó
 óoo ó
 óo óo óo ó

Estribillo de "El huerfanito"

¡Ay, ay, ay, ay!, huer - fa - ni - to, ¿qué ha - ré yo?

¡Ay, ay, ay, ay!, e - sa suer - te me to - có.

El estribillo de “La Isabel” es muy singular porque la coincidencia rítmica no se da entre versos de arte menor, sino en una combinación rítmica *sui generis* que sólo se explica por el carácter de la versificación netamente rítmica: la cuarteta se integra por un decasílabo, un enesílabo, un hexasílabo y un octosílabo; el primero, de tipo ternario; mixto el segundo y binarios los dos últimos.

¡Ay!, me llevan, me llevan, me llevan,
no sé adónde me llevarán.

¡Ay!, me llevan preso
a la feria de San Juan.

oo óoo óoo óo
oo óoo óo ó
 óo óo óo
oo óo óo ó

Estribillo de "La Isabel"

¡Ay!, me lle- van, me lle- van, me lle- van, no sé a- dón- de me lle- va -
rán. ¡Ay!, me lle- van pre- so a la fe- ria de San Juan.

Como puede verse en este repaso y como detallo en el capítulo dedicado al son, el estribillo constituye una parte singular de la canción, en la que, como he mostrado aquí, la rítmica musical y la prosódica coinciden de forma especial, pues mientras en la parte de la copla la rítmica prosódica puede —y, en términos generales, suele— diferir de la musical, en estribillos como los arriba transcritos se encuentra plena coincidencia entre ambos ritmos.

Capítulo 3. Oralidad y escritura. Aspectos del estilo

Al hablar de poesía oral, conviene distinguir entre el medio de producción y difusión (la voz, la entonación) y los recursos propios de la expresión poética oral (a los que me referiré aquí). La voz del emisor aparece necesariamente ligada al texto y, de esta manera, a la comunidad que lo mantiene en el tiempo, lo reconoce y reproduce; el medio sonoro demanda, así, la presencia del poeta o cantor; el texto que emite actualiza e incide en la forma tradicional de poetizar, y viceversa. Por su parte, el desarrollo de la expresión escrita ha propiciado una forma de comunicación preeminentemente visual en la que el texto existe aún en ausencia del emisor. Las llamadas “culturas escritas” han establecido “formas de tecnologizar la palabra” (Ong, 1987: 83) y, con ellas, el desenvolvimiento de un pensamiento y un discurso analítico que se consideran inexistentes en el caso de las “culturas orales”, para las que el habla constituye no una herramienta tecnológica sino un medio de expresión “del todo natural ... las reglas gramaticales se hallan en el inconsciente ... [pues] es posible saber cómo aplicarlas e incluso cómo establecer otras nuevas aunque no se pueda explicar qué son” (Ong, 1987: 84). De forma análoga, los cantores y poetas orales hacen uso de las materias primas, las herramientas y los recursos creativos de su arte sin tener plena conciencia de ellos y muchas veces sin una nomenclatura para designarlos (tal como sucede con el término *copla*, al cual me he referido ya).

La oralidad y la escritura se distinguen tanto por el medio que emplea cada cual —sonoro y gráfico, respectivamente—, como por los recursos de expresión que les son inherentes, y que, según la caracterización tradicional, se consideran más fijos y formalizados en el caso de la escritura y menos formalizados en el del habla, aunque esta distinción, como veremos, no siempre se ajusta a la realidad.

Claire Blanche-Benveniste ha señalado que la investigación de los lingüistas antropólogos norteamericanos del siglo XX demostró que “las lenguas sólo habladas de las poblaciones que durante largo tiempo habían sido llamadas ‘primitivas’ tenían una estructura y una gramática rigurosa” (y sus creaciones verbales tienen, asimismo, una conformación compleja, que no desmerece ante las obras de las culturas escritas); como lo hace notar ella misma, sin embargo, los lingüistas con frecuencia “admiten ver en la lengua hablada una verdadera lengua cuando se trata de una lengua ajena, y sobre todo si es

exótica” (1998: 20); de forma análoga, encontramos resistencia y prejuicio para aceptar el carácter artístico de la poesía oral en sus propios términos y no en relación con los principios de la poesía escrita, en particular en una cultura que valora la escritura por encima de la oralidad.¹ Estudiosos como Paul Zumthor (1991) y Ruth Finnegan (1992) se han acercado en sus trabajos al problema de la concepción de la poesía oral; desde la disciplina etnopoética, Joel Sherzer (1990) ha advertido la necesidad de aproximarse a la obra de arte verbal en sus propios términos, sobre todo cuando pertenece a una lengua sin escritura. Carlos Nogueira ha llamado la atención sobre este hecho en su rico estudio acerca de la poesía oral de la provincia portuguesa de Baião:

A tradição literária oral popular não é, em si mesma, menos valiosa do que qualquer outra tradição literária. Para ser correctamente interpretada, deve partir-se da sua pertinência no contexto e da sua adequação às expectativas dos receptores: um produto criado em consonância com um código adaptado a um público determinado (em geral iletrado), com um modo de transmissão próprio (essencialmente a oralidade) e com uma funcionalidade precisa (lúdica, estética, religiosa, subversiva, informativa, etc.). A principal prova do seu sucesso como forma artística de comunicação reside na sua tradicionalidade: se não fosse apreciada e aceite pelo grupo, deixaria de transmitir-se e, em última instância, de existir (Nogueira, 2000: 19).

Justamente, su tradicionalidad y la facultad comunicativa que conlleva, es algo que está en constante reasimilación, pues propicia a un tiempo la fijación de un código reconocido y aceptado por el público, y el dinamismo que tal código adquiere en cada poema. A partir de esta conformación, puede entenderse cómo persiste la poesía oral, no necesariamente en virtud de la escritura, sino de formas orales muy bien asimiladas y aceptadas. Como lo ha hecho notar Konrad Ehlich (*apud* Pérez Álvarez, 2004: 165), más allá del medio empleado (“hablado o escrito”, según su designación), se encuentran diferencias en el plano conceptual entre lo “oral” y lo “escritural”, de manera que hay textos que aún siendo escritos muestran una organización formal que se apega a lo oral y

¹ Dado que vivimos en una cultura eminentemente “escritocéntrica” (Frenk, 1997: 13), la poesía escrita y, más aún, la impresa, ha ocupado el papel prototípico del género, de forma que el estudio de la poesía oral conlleva, en primer lugar, su fijación por escrito, lo que con frecuencia ha derivado en que “el lector que accede a [una colección de poesía oral sea] definitivamente más proclive a leerla [en silencio] que a considerar que el medio fundamental por el que se publica esta poesía es la voz” (González, 2005b: 354).

otros —como lo son la poesía popular, los refranes y las oraciones, por ejemplo— que aun siendo hablados tienen un carácter que se asemeja a lo escrito, esto es, muestran una conformación *escritural*, término que no debe suponer la supremacía de lo escrito sobre lo hablado, ni la mera oralización de textos escritos, sino que se refiere a los textos orales cuya organización muestra la formalización que se considera típica de la escritura. Textos hablados, como una conversación informal, por ejemplo, pueden ser puestos por escrito y no por ello pierden las características de textos orales en el plano conceptual.

Según la distinción antedicha, la poesía oral (y la canción lírica y la copla en particular) pertenece al ámbito de la oralidad, su medio fundamental de producción es el canto, pero, como lo detallaré, tiene una conformación netamente escritural. Por otro lado —según lo he descrito el capítulo anterior—, la copla se encuentra también en el habla (toda vez que puede ser recitada e incluso puede aparecer en la conversación), y en el canto rebasa el terreno de la canción lírica bailable, pues está presente, asimismo, en el corrido y la valona; de igual manera, se la puede encontrar —y en la actualidad podemos decir que es lo más común— mediatizada en fonogramas y en transmisiones radiofónicas.

En el ámbito medial, tenemos que la copla terracalenteña no se transmite sólo a través de la voz, de igual manera aparece escrita, por ejemplo, en letras manuscritas o mecanoscritas de valonas, o impresa en cancioneros populares como el *Cancionero del Bajío*² o el *Cancionero Picot*,³ a los que los cantores recurren en ocasiones para aprender coplas (véanse las ilustraciones), y no por ello pierden estas su conformación tradicional; los escritos y los impresos funcionan, más que nada, como auxiliares de la memoria en una tradición preeminentemente oral. Incluso, podemos suponer que cuando los compositores escriben coplas de su autoría lo hacen a partir de los recursos propios de las coplas orales, y que cuando se apartan del estilo de ellas, sus creaciones no resultan tan afortunadas.

En el siguiente testimonio, don Antonio Ramírez hace referencia a los cancioneros impresos que compraba, y que, según él mismo lo indica, tenían un mercado y cumplían una función análoga en cierto sentido a la que tienen hoy en día los casets y los discos compactos. Don Antonio se refiere a que aprendió a leer “líricamente” (es decir, ‘sin

² Pliego impreso y doblado en ocho partes a manera de cuadernillo intonso, con canciones populares, que se publicó entre los años cincuenta y ochenta; hasta hace muy poco se vendía en un céntrico puesto de revistas de Apatzingán.

³ Cuadernillo con canciones populares editado por una compañía farmacéutica que también se vendía en puestos de periódicos.

maestro’) para poder acceder a las canciones de los “libritos” —por la descripción que hace, es muy probable que se refiera al *Cancionero del Bajío* o a algún otro impreso del estilo— y memorizar su letra:

AR: Me gustó la música todo el tiempo ... Y por eso me agregaron a mí también ya a... a tocar,⁴ porque sabía muchas canciones, hartas canciones, me las aprendía de volada y luego, entonces había cancioneros, yo tenía alteros⁵ así de cancioneros pa aprender canciones.

... Los comprábamos, así vendían cancioneros como venden horita de estos... caset.

... En las papelerías, allí vendían... vendían de esos cancioneros, así los libritos, pues, como cuadernos, así, y allí traiban hartas canciones, yo nomás les aprendía la... la tonada y de ahí pa’l real⁶ me encargaba yo de...

REG: Como quien dice, ¿usted sí sabe leer y escribir?

AR: Poquito ... Pero yo soy lírico porque yo nunca tuve es... estudio, así, escuela, no, yo comencé a... y me gustó y me gustó aprender a... a le’r y escrebir y a sacar cuentas y ahí así.

REG: ¡Ah!, solito se enseñó.

AR: Solo, líricamente.⁷

La letra impresa ha sido apenas un vehículo marginal de divulgación para las canciones y sus coplas en la región, pues el medio de difusión más socorrido en la actualidad y que ha influido sin duda en la transmisión de los textos poéticos y las melodías lo constituyen los fonogramas, que en la segunda mitad del siglo XX han llegado a establecer una serie de versiones canónicas o *vulgata* para algunos sonos e incluso para “El jarabe ranchero”. La gran popularidad que el conjunto de mariachi alcanzó en este periodo ha marcado de alguna manera aspiraciones estéticas para los arreglos musicales de los conjuntos de arpa de la Tierra Caliente de Michoacán; aun cuando los músicos tradicionales distinguen entre “la música del mariachi” y “la música del arpa”, resulta cada vez más frecuente que los instrumentistas en la región pasen de un tipo de conjunto al otro y que tengan la competencia suficiente para desarrollarse en los dos ámbitos y, a consecuencia de esto, ampliar sus horizontes estéticos en el terreno musical, conocer y adaptarse al gusto

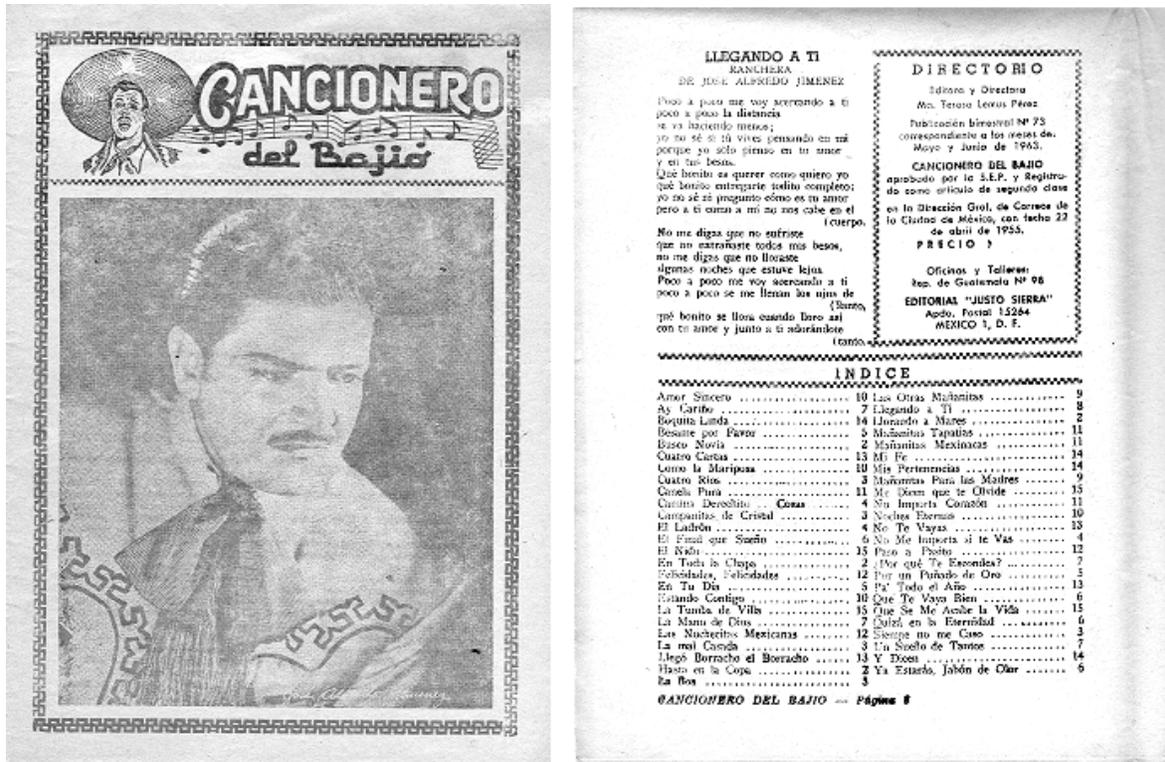
⁴ *me agregaron ... a tocar*: ‘me aceptaron en un conjunto musical’.

⁵ *altero*: ‘montón’ (cf. Santamaría, s.v.).

⁶ *de ahí pa’l real*: ‘en adelante’.

⁷ Entrevistado en casa de don Francisco Solórzano en El Guayabal, el 10 de abril de 2003.

urbano que ha acogido a la música de mariachi desde el primer tercio del siglo pasado. Algunos conjuntos de arpa han realizado, además, grabaciones de su música que se han difundido comercialmente.



Portada y página interior de un Cancionero del Bajío

Bajo no el miserable

*ay evanto mi miserable bebe bala mas que si
 murieran ay bala mas que si murieran que si
 al carbón alto isieron*

*ay bala bala mucho tiempo con un
 patron mi miserable ay que cada vez que
 me quito que bala adu gualguas al balle
 de bala ay que cada cuadro*

*ay bala bala noche sola isia si lo con patia
 ay bala arado no gualguas ay que no gualguas
 ay bala era el que le debia*

*ay bala bala era tardado lo de ser el gualguas
 ay con el pobre erun beldugo Manun cada bala
 Mucha muna ay gualguas ay gualguas ay gualguas
 ilo por gualguas ay gualguas ay gualguas ay gualguas
 ilo bala mi patron ay que*

*ay que de bala les meto un cuero atada
 les ago bala ay que les mando al bala
 ay que murran de bala ay que no se bala
 ay que de bala de ser par bala ay que de bala
 ay que de bala de ser los bala
 ay que de bala de ser los bala
 bala*

Hoja manuscrita con la valona "El miserable"



Casets comerciales de música terracalienteña

La ejecución directa, los fonogramas y los impresos son, pues, las formas de contacto de los cantores terracalienteños con las canciones y sus coplas. El poeta popular analfabeto o escasamente letrado —y acaso incluso muchos letrados— no cuenta con las reglas explícitas de su oficio, su capacidad creativa se desarrolla sólo a partir de las coplas que conoce y que han llegado a él generalmente integradas en un todo: tanto en la audición de una ejecución directa como en un fonograma, la copla aparece imbricada en la unidad de la canción. El talento del poeta popular consiste, justamente, en partir de esos textos complejos para incidir en un momento dado en una parte de ellos, por lo general, una parte mínima: en un verso o el fragmento de un verso, en un par de palabras rimantes, en la conjunción de versos provenientes de dos coplas distintas, en la intercalación o la alusión a un refrán, en la adaptación de una copla conocida a las circunstancias de ejecución específicas en un momento dado.⁸ Y aun estas formas de creación están permeadas por los recursos que él ha escuchado de otros cantores; su originalidad consiste en activar estos procesos creativos de índole comunitaria en un *aquí y ahora*, para generar nuevos versos o

⁸ Así lo expresa Aurelio González: “Los transmisores excepcionales, creativos, con real dominio del lenguaje tradicional, si hacen variaciones en el momento de la ejecución, las hacen sobre su propio patrón narrativo del texto [se refiere en particular a los romances] que ya poseen con anterioridad” (2005: 223n).

pareados a partir del estilo que los poetas y su comunidad conocen, aun cuando los principios de este proceso creativo no sean manifiestos.

Se encuentran distintos grados de analfabetismo entre los cantores de la región: don Antonio Ramírez aprendió a leer “líricamente” para tener acceso a las letras de los cancioneros impresos, en tanto que don Martín Villano advierte que no sabe leer y da a entender que conoce el modo de ser de la copla, el estilo y la forma de versificar propios de la tradición terracalenteña. Como muy pocos en la actualidad, puede improvisar coplas a partir de los esquemas que conoce, adaptándolos con ingenio a las circunstancias en las cuales enuncia una estrofa (generalmente, recitada, aunque también puede cantar coplas con la melodía de un son e, incluso, improvisar un corrido entero, según lo he documentado: González, 2003c). Don Martín describe esta facultad en el testimonio siguiente como una *revelación*: las coplas aparecen en su mente a manera de imágenes visuales (“como cualesquier cosa, pues, aparente”, señala). Se refiere también, aunque indirectamente, a la conformación escritural de sus improvisaciones: desde sus parámetros de cultura escrita, el funcionario que lo escucha (Genovevo Figueroa, exgobernador de Michoacán) juzga que don Martín ha memorizado las estrofas a partir de un hipotético *libro*;⁹ el cantor lo desmiente y le hace ver que no sólo no existe tal libro, sino que él mismo es analfabeto:

No. A mí se me revela como... como cualesquier cosa, pues, aparente, hijo.

¡Hey!, como aparente. Se me revela a mí muy fácil tirar,¹⁰ facilito, facilito. Y decía, me decía Genovevo, dijo: “Oyes”, dijo: “Tu te comprastes un libro ahí sólo que pa apuntarlos”. Le dije: “Yo no sé, no sé leer, no sé nada”, pues, en la época de nosotros, pu’s, no había maestros, no había nada.¹¹

⁹ La idea de que los buenos cantores poseen *libros* de donde sacan sus versos no es sólo de los individuos letrados que se maravillan ante el trabajo de los poetas orales; por ejemplo, los grandes cantores de valonas en la Tierra Caliente han sido poseedores, a los ojos de sus propios colegas, de *libros* en los cuales habrían tenido escritos los textos que memorizaban, como lo señala don Salvador Chávez acerca del valonero Vicente Robledo: “un señor que se llamaba Rosendo Valencia, ahí de El Aguaje, tenía un archivo de valonas, y él [Robledo] se lo robó cuando murió; él le robó a la viuda ese valonal y por eso él aprendió ... pues ahí tenía donde aprenderlas” (*apud* González, 2002: 13).

¹⁰ *tirar*: ‘improvisar, en el sentido de *disparar* coplas’ y acaso por medio de estas “derribar, hacer daño, atacar, herir” (Santamaría, s.v.).

¹¹ Entrevistado en el palacio municipal de Apatzingán, el 12 de abril de 2003. En Michoacán, según el censo de 2000, el índice de analfabetismo en los habitantes con 15 años o más (14%) es significativamente mayor al nacional (9%); el promedio de escolaridad (6.1 años) se ubica por debajo del nacional (7.3 años). Las cifras se agravan en el caso de la población rural (que representa 35% en el estado, por arriba del promedio a nivel

Sin habérselo propuesto, el interlocutor de don Martín muestra cómo a los ojos de un individuo letrado que vive inmerso en la cultura escrita las coplas son textos tan bien conformados que deben por fuerza estar escritos o impresos en algún libro o cuaderno. Este supuesto libro tiene sus *lectores* privilegiados, los poetas populares como Martín Villano, quienes son capaces de entender los principios profundos con los que esta poesía funciona, para incidir en un momento dado en su *escritura*, según lo describe José Manuel Pedrosa:

el pueblo, artífice, transmisor y transformador de estas canciones conoce la técnica del montaje y del desmontaje de sus formas y significados y domina consciente y artísticamente la gramática y la “antigramática” [refiriéndose en concreto a las canciones disparatadas] —ambas igualmente estéticas— de la expresión tradicional (Pedrosa, 1996: 51).

A partir de la conformación de la poesía tradicional (que muestra huellas de oralidad y de escrituralidad, como he explicado) trataré de ahondar en su lenguaje, así como en el modo de ser de su *gramática*, considerando la formalización de las coplas, la recurrencia a esquemas y versos estereotipados, que constituyen la base de la creación poética de este tipo de estrofas. La naturaleza estereotípica permite, a la vez, la conservación y la paulatina creación de las coplas. Por su honda vinculación con la cultura oral terracalienteña, estas representan formas de expresión muy arraigadas, que permiten la comunicación entre los músicos y el auditorio, aun cuando no se ajustan necesariamente a las formas canónicas de expresión lingüística. Las coplas no son estudiadas en las escuelas primarias ni se fomenta su aprendizaje desde la tribuna política ni son consideradas como modelo de la educación profesional. Esto ha llevado a mucha gente a considerar, dentro pero sobre todo fuera de la región, que las coplas —y las canciones populares, en sentido más amplio— no son textos que tengan las características necesarias para ser considerados poéticos, y en todo caso las autoridades civiles y escolares han querido ver en ellas un rasgo de identidad regionalista, más que conocer y apreciar su dimensión estética. El estilo de las coplas se opone al de la

nacional, que es de 25%); tal es el caso de la región de Tierra Caliente, donde el analfabetismo en la población mayor de 15 años es de 18.6% (frente a la tasa estatal, de 13.9%); en los niños entre 6 y 14 años, el promedio alcanza 18.3% en la región (el estatal es de 14.4%). En cuanto al rezago educativo (población de 15 años y más que no ha concluido la educación primaria y secundaria), el promedio regional es de 75.9% (frente al de 65.4% del estado); datos obtenidos del XII Censo General de Población y Vivienda, 2000 (México: INEGI) y *El rezago educativo en la población mexicana* (México: INEGI, 2004).

alta literatura, de ahí que se pueda hablar en su caso de una gramática que chocha con la pretendidamente literaria, toda vez que “la práctica lingüística ... es el resultado ... del consenso y disenso, de los procesos de imposición y de resistencia; de la lógica estándar oficial y de las contradicciones que muestra en relación a las gramáticas sociales en uso” (Requejo, 1996: 159), como las del habla y la copla campesinas, que poseen su propia *antigramática*, que cuenta con sus propios *lectores* y productores privilegiados, aquellos que saben *leer* y plasmar caracteres en el supuesto *libro* de la poesía tradicional, según lo expresa Aurelio González:

Existen [en la tradición oral] ... transmisores ... que son los verdaderos creadores, poseedores de acervos amplios por el dominio que tienen del lenguaje tradicional y, por lo mismo, realmente hacedores, es decir, “poetas” de la tradición oral, capaces de conservar el texto y remodelarlo poéticamente en el momento en que lo integran a su memoria (2005: 222).

El lenguaje

Sobre los tipos de lenguaje empleados en las coplas folclóricas mexicanas, Margit Frenk ha propuesto una clasificación general:

yo diría que ... existen tres tipos básicos: el lenguaje que quiere ser literario y se esmera por parecer elegante; el lenguaje llano, casi de tipo cotidiano, que llama las cosas por su nombre habitual y, finalmente, otro que, partiendo de ese lenguaje cotidiano, subraya ciertos elementos coloquiales y deriva a veces, ya hacia un lenguaje conscientemente rústico, ya hacia un lenguaje que gusta de las palabras fuertes (Frenk, *en prensa*).

En las coplas terracalenteñas, predomina el segundo de los tipos que propone Margit Frenk, que parece conllevar la intención de comunicar en términos cercanos al habla cotidiana; el tercer tipo se encuentra en algunas y el primero, “que quiere ser literario y se esmera por parecer elegante”, prácticamente no se encuentra en ninguna. Desde mi punto de vista, el uso del lenguaje en estas estrofas no es gratuito; representa, más que nada, la influencia del medio hablado, que marca su impronta en ellas, por lo que se asemejan expresivamente al estilo del habla. Esto no es un recuso poético que los poetas y cantores populares de la región busquen a propósito, sino, sobre todo, una huella de la falta de

contacto que tienen con la escritura para su actividad creativa y memorística, dado que en su oficio no se sirven prácticamente de ella. Sus modelos se encuentran en la tradición oral y en el habla, más que en los manuscritos o impresos. No tratan estos poetas de buscar un *lenguaje literario*, que evoque la poesía escrita, puesto que, tanto su tradición como muchos de ellos, viven prácticamente al margen de la escritura; como señala Frenk al hablar de las coplas mexicanas marcadamente coloquiales,

estos versos, sin dejar de serlo, están como “platicados”, y en eso, diría yo, yace parte de su atractivo; se logra en ellos, por voluntad artística, una manera normal de hablar. Casi no hay ni comparaciones o metáforas deliberadamente poéticas, ni símbolos, ni adorno retórico alguno. Si no me equivoco, es este el lenguaje que predomina en las coplas del *Cancionero folklórico de México* (Frenk, *en prensa*).

Curiosamente, a diferencia de lo que pasa en otras regiones de México y de Hispanoamérica, donde se encuentran algunas coplas (ciertamente, muy pocas) que hacen referencia a la escritura,¹² puede decirse que estas no se encuentran en las del son y el jarabe de la Tierra Caliente (salvo por las menciones del papel en los versos “ojitos de papel verde” y “ojos de papel volando”, que no necesariamente se refieren a la escritura sino, acaso, al papel picado que se acostumbra emplear como adorno en algunas fiestas populares). No hay, pues, vestigios de un lenguaje literario que permita suponer que el cantor terracalienteño tenga tales pretensiones o, al menos, que el autor primigenio de alguna de estas coplas dejara huella en sus versos de que se haya servido de la escritura en su labor creativa (como tampoco lo han referido explícitamente quienes han insertado variantes en ellas);¹³ ni siquiera aparecen menciones de pañuelos bordados con letreros ni

¹² He estudiado en el *Cancionero folklórico de México* la presencia de términos que expresan acciones como *borrar, escribir, firmar, leer e imprimir*, así como los objetos relacionados con ellas: *cartas, hojas, papel, tinta*, palabras inherentes a la escritura y los libros: *borrador, literatura, página, renglón*, y personas y oficios involucrados con la escritura: *autor, cartero, escribano, impresor*, etc., y he mostrado que este tipo de referencias son excepcionales en las coplas del cancionero mexicano, pues las estrofas que las contienen “representan sólo 2.2 por ciento del total del *CFM*” (González, 2005b: 362).

¹³ Aun cuando algunos cantores, como don Antonio Ramírez, recurrían a los cancioneros impresos para aprender canciones, aparentemente estas habrían pertenecido a géneros distintos del son y el jarabe, cuyas coplas no presentan, según lo indico arriba, referencias a la escritura.

cartas en las que el poeta se dirija a su amada, que son comunes en el cancionero mexicano e hispanoamericano.¹⁴

En algunas estrofas, el músico hace referencia al propio acto de cantar y da cuenta del título del son que entona,¹⁵ pero nunca se refiere a la escritura, a la composición, a la poesía en sí, ni a acciones como *trovar*, *arreglar*, *apuntar*, *describir*, *dictar* o *firmar*, expresiones que llegan a emplearse con referencia al oficio del poeta o cantor popular en otras regiones (González, 2005b: 359-360). El único término relacionado con la labor poética (además de *cantar*) es el de *verso*, que tan solo aparece en dos coplas.

Son, por otro lado, excepcionales las estrofas en que se encuentra “un gusto por el empleo de ciertas palabras que pueden parecernos malsonantes”, que, como bien señala Margit Frenk (*en prensa*), aparecen “sobre todo [en coplas] de tipo humorístico”. Se trata, en el cancionero terracalienteño, más que nada de estrofas en las que emerge el doble sentido, que si bien por lo general se da a través de alusiones al mundo natural (muchas de ellas de carácter más bien simbólico, como detallo adelante), en ocasiones se hace más explícito.¹⁶

Mi caballo se cansó,
¿dónde cortaré una vara?
Como anoche no cenó,
dondequiera se me para.
 (“La caballada”)

“Ave María Purísima
—me dijo Luisa—;
tápate ese tamarindo
con la camisa”.
 (“El tamarindo”)

Mi marido se fue a viaje
y me trajo un molcajete;
del gusto que me lo trajo,

¹⁴ Cf. mi artículo “Del cielo caen muchas cosas... Pañuelos y otros objetos en el *Cancionero folklórico de México*”, de próxima aparición en la revista *Estudios Jaliscienses*.

¹⁵ Tal es el caso de “ya les canté a mis amigos / versos de ‘El amartelado’”, “por eso vengo a cantarte / el son terracalienteño” y “cantándote ‘La peineta’” (de estribillos de “La peineta”), “Esta es ‘La mantilla blanca’ / que se canta por el plan”, “¿quién te puso ‘Malagueña’ / para que te cante yo?” y “por eso vine a cantarte / este ‘Gusto apatzinganeño’”.

¹⁶ En la *valona*, género que en la Tierra Caliente muestra mucho mayor vitalidad en la composición que los sones y el jarabe, el gusto por el doble sentido, el humor ofensivo y las palabras fuertes se ha cultivado de forma particular (González, 2000).

ya lo saca, ya lo mete.
("La rumbera")¹⁷

Al pasar por un convento
me jallé unas naguas blancas
con unas piernas adentro.
("Las naguas blancas")

La oralidad y el estilo

Las coplas circulan, según lo he descrito, de la memoria a la voz, de la potencialidad a la realización; como la conversación, pertenecen a la oralidad; sin embargo, es claro que constituyen un registro muy formalizado en el ámbito de lo oral, tanto en lo que toca a su estructura como por su tradicionalidad, al ser patrimonio de la memoria y la voz colectivas que se actualizan al momento de la ejecución musical. Representan, según lo he señalado, no una forma de escritura sino de escrituralidad, toda vez que contribuyen al mantenimiento y a la relativa fijación de generación en generación. María Stella Taboada —refiriéndose en particular a las comunidades de la cordillera andina, en Argentina— destaca el papel de la copla en las sociedades rurales, dado que en ellas “[los] modos de producción lingüístico-cultural siguen siendo *ágrafos*. No tanto por desconocimiento de la escritura (en la mayoría la escuela tiene más de un siglo de acción), cuanto porque no han podido internalizarla como instrumento propio de producción y transmisión cultural” (Taboada, 1996: 143). Esta atinada observación, que describe sin duda lo que sucede en la Tierra Caliente y en muchas otras regiones rurales del occidente de México y del país en general, pone el acento en la capacidad expresiva y generadora de la copla que, más que anclar la poesía de una sociedad al pasado, le permite actualizar un estilo, una forma y un conjunto de recursos poéticos que a fin de cuentas facilitan la comunicación y la concreción de una experiencia estética. Señala Taboada:

cada copla ... es producto definitivo y a la vez lleva en sí el germen de otras coplas. Más que producto, la copla es —como toda oralidad— esencialmente producción. Como oralidad está destinada a ser fugaz, pero en tanto literatura —potencial expresivo de representación social— se inscribe en una memoria colectivo-individual que genera los

¹⁷ Cf. la versión hispánica: “Mi marido fue a las Indias / y me trajo una navaja / con un letrado que dice: / ‘Si quieres comer, trabaja’” (Lafuente y Alcántara, 1865: 379), así como las versiones de Veracruz, la costa del Pacífico, Guanajuato y el Distrito Federal, en el cancionero mexicano (CFM: 2-5368a-5372).

procesos de su pervivencia ... Cada copla es susceptible de sufrir variantes, modificaciones que concluyen en una nueva copla, relacionada con la primera pero independiente en su individualidad (1996: 145).

La música constituye en relación con la oralidad una especie de valor agregado: por su función festiva o, por lo menos, recreativa, los textos poéticos de las canciones ocupan una parcela privilegiada de la voz humana, a tal grado que pueden, al margen de la canción, ser traídos a cuento por un hablante para la argumentación, tal como sucede con “los refranes, [que] tienen la gran ventaja de constituir expresiones ‘congeladas’ del saber popular que, *al igual que la poesía*, deben referirse tal cual” (Ferreiro, 2002: 165; las cursivas son mías).¹⁸ Por supuesto, el grado de *congelación* y el empleo en la conversación es mucho mayor en los refranes que en las coplas, cuya tendencia a las variantes y transformaciones es prácticamente una condición esencial en ellas; sin embargo, la música representa, en el caso de la canción, un auxiliar para la memoria que, aunada a la brevedad y concisión, otorgará a la copla una indudable capacidad de ser retenida (en una ejecución cantada o en la recitación, por ejemplo) y refuncionalizada (en variantes o al improvisar a partir de un modelo preestablecido), según sea el caso.¹⁹ Además de la música, operan en el discurso poético recursos formales que contribuyen a la fijación del texto:

¹⁸ Para una definición del refrán y sobre las funciones de este en la conversación, véanse los estudios de Herón Pérez sobre paremiología mexicana, en la bibliografía. En su importante obra *El hablar lapidario*, señala que los refranes “funcionan en el habla cotidiana como pequeñas dosis de saber adheridas a discursos mayores ... y tienen la virtud de saltar espontáneamente en cuanto una de esas situaciones encapsuladas se presenta a veces sólo para animar el discurso y otras para zanjar una discusión” (Pérez Martínez, 1996: 82).

¹⁹ Respecto de la relación entre la melodía y la letra, señala David Reck que esta hace las veces de una *sombra* sobre aquella, de manera que la letra de la canción es *audible* incluso en una ejecución puramente instrumental: “when a melody with words is performed without the words (on an instrument or hummed, for example) it still retains an afterimage of the words! The evocative lyrics of a pop love song remain in the background, for instance, even when the love song is performed on the clarinet or violin. These connections, the *word shadows*, exist not in the abstract collection of notes that make up the melody, of course, but in the minds of the listeners and musicians (who are familiar with both lyrics and melody). But as such they must be considered as a real factor in the total makeup of the melody that cannot be ignored” (Reck, 1977: 246-247). (Lo mismo sucede al leer el texto poético de una canción: la *sombra* de la melodía suele aparecer; tanto es así que más de una vez al tratar de recitar la letra adaptamos los acentos prosódicos a los musicales.) Para ilustrar lo anterior, un ejemplo tomado de una obra literaria escrita: en “El quebranto” (*Dios en la tierra*. México: Era, 1982: 55-71), cuento de José Revueltas, se trasluce la relación entre poesía y melodía: “Reyes, sin proponérselo y en forma verdaderamente infantil, se puso a canturrear: ‘Saca tu machete chundo, / vámonos pa la barranca...’, *concluyendo la melodía en un silbido*: ‘a ver si contigo sale / esa culebrita blanca...’” (p. 40; las cursivas son mías); así como para el personaje del cuento silbar la melodía bastó para concluir el canturreo, para el autor transcribir los dos últimos versos fue el recurso suficiente para representar la canción silbada: la *sombra de las palabras* se cernió sobre uno y otro.

En una cultura oral primaria, para resolver eficazmente el problema de retener y recobrar el pensamiento cuidadosamente articulado, el proceso habrá de seguir las pautas mnemotécnicas, formuladas para la pronta recuperación oral. El pensamiento debe originarse según pautas equilibradas e intensamente rítmicas, con repeticiones o antítesis, alteraciones y asonancias, expresiones calificativas y de tipo formulario, marcos temáticos comunes (la asamblea, el banquete, el duelo, el “ayudante” del héroe, y así sucesivamente), proverbios que todo mundo escuche constantemente, de manera que vengan a la mente con facilidad, y que ellos mismos sean modelados para la retención y la pronta recuperación, o con otra forma mnemotécnica (Ong, 1987: 41).

Respecto de las *expresiones de tipo formulario* a las que se refiere Ong, encontramos que, por lo común, las coplas tradicionales parten de lo que se pueden llamar *modelos argumentativos generales*, que en el caso de las cuartetos de octosílabos —la forma más extendida de la copla en la Tierra Caliente y en muchas regiones del mundo hispánico y lusitano— suelen partir de la organización por pares de versos, según lo indica María Stella Taboada: “la estructura de la copla es esencialmente bímembre: un par de versos enunciativos que encuentran en los otros dos su expansión explicativa, o a la inversa: una estructura explicativa que se condensa o sintetiza” (1996: 146). La autora, que llama *fórmula* a cada uno de los pareados que integran la copla, ejemplifica diversas maneras en que versos y fórmulas se desgajan de una estrofa y “pasan a gestar otras coplas”; habla de 1. Identidad léxica que afecta a uno o dos versos de la copla; 2. Identidad sintáctico-pragmática; 3. Combinación de ambos procedimientos; 4. Confluencia de procedimientos:

Estos procedimientos facilitan el sostén de una memoria oral comunitaria y su rápida proyección en cada situación concreta de canto, a la memoria de corto plazo. Permiten, sobre un número reducido de estrategias, crear en principio un número ilimitado de coplas. Ello explica el enorme potencial creativo de los cantores campesinos, que muchas veces deslumbra y hasta resulta incomprensible para quienes la escritura constituye sostén imprescindible de su memoria social (Taboada, 1996: 147).

En mi análisis, trataré de distinguir sobre todo entre los niveles 1 y 2 del planteamiento de María Stella Taboada: los modelos o tipos generales de argumentación (los cuales poseen “identidad sintáctico pragmática”), que presentan esquemas particulares,

“formas estereotipadas” (como las llama Carlos Magis), con “identidad léxica” en algunos de sus versos. Dichas formas aparecen cristalizadas en iguales o distintas posiciones en coplas diversas, que pueden estar o no temáticamente emparentadas (Magis, 1969: 32-39). María Stella Taboada agrega que los recursos argumentativos de la fórmula están en el habla cotidiana: “Las fórmulas representan los patrones vigentes de la oralidad cotidiana campesina. Por eso es que la copla se soporta en una condición esencialmente dialógica” (1996: 147). Justamente, el diálogo es uno de los modelos de argumentación más recurrentes en las coplas, un recurso que subsiste de la antigua lírica castellana, según lo describe Silvia Iglesias Recuero, quien llama la atención sobre la coincidencia de los recursos argumentativos de la lírica tradicional con los de la conversación, toda vez que el poema se sirve no sólo del medio oral (*hablado*, según la designación de Konrad Ehlich, y *cantado*, en este caso), sino que en algunos rasgos (como el diálogo) sigue también su conformación conceptual, muestra huellas de *oralidad*. Así lo expresa Silvia Iglesias:

Si en toda la poesía oral se pueden advertir huellas del habla (de la *parole*), la lírica tradicional castellana (aunque podríamos también remontarnos a las jarchas) es oral en un doble sentido: en el de su ejecución y transmisión, lo que puede compartir con otros géneros también orales, y en el de su misma constitución poética: la palabra hablada —dicha— constituye la base de la materialidad lingüística de estos breves textos (Iglesias Recuero, 2002: 11).²⁰

A partir de la referida comunidad de recursos entre el habla y la poesía oral, hay que distinguir el registro meramente conversacional del poético: “la tradición lírica oral ... ejerce una labor de selección y de depuración poéticas —de poetización, en suma— sobre estructuras lingüísticas y discursivas propias de la interacción verbal cotidiana cara a cara” (Iglesias Recuero, 2002: 11); generalmente, esta selección está marcada por la propia tradición, la poetización del diálogo y de otros recursos de oralidad no se da espontáneamente: el poeta popular echa mano de un lenguaje que él considera poético de acuerdo con los recursos asimilados por la comunidad, a lo largo de generaciones, para a

²⁰ Sobre la brevedad, tal como Silvia Iglesias lo refiere para la lírica antigua, la copla presenta en el cancionero folclórico actual “una de sus características más valoradas: su poder de evocación, su capacidad para recrear contextos y situaciones a partir de una escasez asombrosa de material lingüístico” (Iglesias Recuero, 2002: 11).

partir de él generar nuevos diálogos o variar los ya existentes, en sus coplas. Lo interesante aquí es cómo tanto el estilo poético popular como el del habla cotidiana comparten elementos de oralidad y, por supuesto, un mismo medio, la voz —hablada en un caso, cantada en el otro—, aunque lo hacen en registros distintos, cada cual con sus propias convenciones. En el caso de las coplas, el dialogismo está marcado por la conformación bimembre y por la estereotipia y la organización esquemática a la que me referiré en detalle.

Formas estereotipadas

La recurrencia a un contenido textual congelado o estereotipificado es, sin duda, un pilar de la creación poética popular, según lo han indicado diversos autores (Magis, 1969; Requejo, 1996; Nogueira, 2000): a partir de un tramo de cantar, sea una estructura condensada o un mero fragmento, se pueden generar nuevos textos o, de hecho, se pueden transformar los ya existentes; como lo ha señalado Carlos Magis, la readaptación de los esquemas y fragmentos estereotipados puede derivar en lo que él ha llamado “*relación estructural relativa* [que es] pura y simplemente una forma de la *variación de textos*; esto es, la reelaboración de un cantar que, además de modificar su esquema, mediante todos los procedimientos vistos, renueva profundamente los propios medios expresivos” (Magis, 1969: 408; las cursivas son del autor).

Clichés. En el grado mínimo de la estereotipificación se encuentra el *cliché*, un fragmento que abarca apenas una parte de un verso, o bien, un añadido o apéndice que se canta entre verso y verso; lexicalizado, dicho fragmento puede aparecer en coplas distintas y en variadas posiciones dentro de ellas; como indica Magis, estos “circulan en versos de la más variada índole” (1969: 423); así, el mismo cliché puede insertarse en coplas de carácter diverso:

Ya la astillita voló
de la astilla al estillar;
¡ay, qué bonita morena,
yo me la voy a llevar!
 (“El astillero”)

Qué bonito es el jarabe
paseando yo mi caballo:
esta arpa es de Apatzingán,
mi sombrero es de Sahuayo.
 (“El jarabe ranchero”)

Incluso, la copla entera puede estar hecha a partir de la repetición de un cliché que hace las veces de anáfora:

*¡Ay, qué bonita perdiz!,
¡ay, qué bonito animal!
¡Ay, qué bonito palenque
se hace en ese Apatzingán!
("La perdiz")*

Además del citado *qué bonito(a)...* o *¡ay!, qué bonito(a)*, se encuentran en las coplas terracalenteñas clichés que abarcan fragmentos de verso, como *dicen que...* o *me dicen que...*, *...de mi vida*, *Quisiera ser...*; asimismo, los clichés aparecen en *añadidos*²¹ como *mi vida* (el más común), *señora*, *chinita*, *güerita* y *¡ay!, sí, sí, sí*.

Versos estereotipados. Además del cliché,²² se encuentran formas que abarcan un verso completo, a los que llamo, justamente, *versos estereotipados*. Estos “van, por lo general, al comienzo de la estrofa” (Magis, 1969: 434) y otorgan una gran riqueza expresiva a las coplas, toda vez que de un mismo comienzo se pueden derivar soluciones distintas en cada estrofa donde aparecen; a decir de Mariana Masera, “los comienzos ... funcionan dentro de la copla como elementos polivalentes, donde es el contexto el que decide si son positivos o negativos, de ahí que un mismo comienzo puede usarse para coplas amorosas o para coplas jocosas” (2000: 145).

Si bien “las nuevas designaciones se revelan en la cuna del contexto: un espacio que recodifica las palabras” (Tusón, 1989: 85), la polivalencia del *verso estereotipado inicial*

²¹ Llamo *añadidos* o *apéndices* a las “expresiones breves que se intercalan ... [generalmente] al final de los versos” nones de las coplas. En el corpus, estos van antecidos por un guión largo y resaltados en cursivas. Cuando el apéndice del verso aparece en redondas, quiere decir que en esa copla se ha aprovechado el espacio normalmente destinado a la forma estereotípica para incluir “elementos significativos, imprescindibles para la comprensión del texto” (González, 2006: 91-92); tal es el caso de algunas estrofas de dos sones en particular: “La peineta” y “Al valle de Apatzingán”. Este fenómeno, típico de la seguidilla mexicana, ha derivado en una forma estrófica que Margit Frenk ha llamado “seguidilla monstruo” (2006a: 496).

²² Debo señalar que Carlos Magis emplea indistintamente el término *cliché* tanto para “ciertas frases” como para “versos que se estereotipan”, y distingue entre “[clichés] simples (un solo verso o una locución que no ocupa toda una línea de la estrofa) y los complejos (un par de versos o una locución que ocupa algo más de una línea)” (1969: 423); como lo he definido arriba, he optado por restringir *cliché* sólo para referirme a “ciertas [palabras o] frases”, mientras que empleo el término de *versos estereotipados* cuando el material lingüístico lexicalizado abarca “toda una línea de la estrofa”. Carlos Nogueira, por su parte, llama *fórmulas* genéricamente tanto a los fragmentos como a los esquemas que abarcan a la copla íntegra: “As fórmulas, sejam versos, segmentos de verso ou estrofes inteiras, constituem um esquema textual indefinidamente reutilizável” (2000: 82).

se potencia, dado que al ir de una copla a otra, el contenido semántico, la carga *positiva o negativa* que el comienzo posee en cada cual viaja con él, y subyace a la estrofa en la cual se ha actualizado;²³ expresa a un tiempo el sentido que tiene en la estrofa que lo acoge y evoca el que tiene en otras dentro de la misma tradición. Así, tenemos que el verso inicial puede incluir el título del son y viajar de uno a otro cambiando apenas una palabra, como en el caso de: “Esta es la mantilla blanca...” y “Esta es la recién casada...”; de igual manera, aun cuando no lo presente explícitamente, el verso inicial puede introducir el tema o la *palabra clave* del son: “Si buscas al *marinero*...”, “Señora, su *jabalí*...”, “La puerca no quiere maíz...”, etc., o puede indicar que la estrofa hará las veces de *despedida*, es decir, que será la última que habrá de cantarse en esa ejecución: “Ya con esta me despido...”, “Con esta y no digo más...”.

Si bien la aparición de versos estereotipados es mucho más común en los comienzos de las coplas que en cualquier otra posición dentro de ellas, se encuentran en el corpus algunos versos como “échame tus brazos, mi alma” y “acábame de querer”, que aparecen cada cual en un par de coplas (en ambos casos, en la tercera posición de sendas cuartetas). Los versos “chaparrita de mi vida” y “Ya viene [estaba] relampagueando” se encuentran indistintamente al comienzo o en otra posición de la estrofa. Magis ha llamado ya la atención sobre esta posibilidad:

la estereotipia supone que las formas cristalizadas adquieren una especie de vida propia, lo cual implica su emancipación y aprovechamiento por otros textos. En este transplante, los clichés suelen integrarse perfectamente en el hilo conceptual de la copla que los adopta, sobre todo si se trata de locuciones breves o de un solo verso (1969: 424).

Es importante resaltar que tanto los clichés como los versos estereotipados rebasan con frecuencia el ámbito de los cancioneros locales; algunos versos se encuentran en coplas a lo largo y ancho de nuestro país. Sirvan como ejemplo las coplas siguientes, en las que un mismo verso aparece en contextos y posiciones distintos; las dos primeras pertenecen al

²³ Esto se puede decir, prácticamente, de todas las formas estereotipadas, sin duda detonantes del “poder evocador” de la lírica tradicional que he referido arriba (Iglesias Recuero, 2002: 11). Señala al respecto Carlos Magis: “En un momento dado, estas formas [los clichés] cobran cierta vida propia y los cantores se sirven de ellas como de algo que tiene en sí mismo el carácter —o el prestigio— de ‘materia poética’, y cuya presencia es ya suficiente para consagrar un texto” (1969: 429).

cancionero terracalenteño; la tercera, de la canción “Chaparrita linda”, fue recogida en el estado de Hidalgo:

Chaparrita de mi vida,
dile a tu mamá que qué hace,
que si no tiene que hacer,
que me bese, que me abrace.
(“La chaparrita”)

Quisiera ser pajarillo
para volar por el viento;
chaparrita de mi vida,
te traigo en mi pensamiento.
(“El pajarillo”)

Chaparrita de mi vida,
para otras tierras me voy;
áhi te mandaré una carta
diciéndote dónde estoy
(CFM: 2-2908)

El verso inicial “Mañana me voy, mañana”, que aparece en dos coplas terracalenteñas, se encuentra en coplas de gran difusión en otras regiones de México (CFM: 1-2203, 2-2976) y aparece incluso en el cancionero venezolano (Machado, 1988: 43); en todos los casos, el verso se encuentra en contextos distintos.²⁴ Sobre las coincidencias textuales en coplas de diversas regiones de Hispanoamérica, como las señaladas y otras que se dan ya no en clichés, comienzos o versos estereotipados, sino en fórmulas, esquemas o en coplas enteras, puede suponerse que tales textos o fragmentos tienen un origen hispánico remoto, según lo ha establecido Juan Alfonso Carrizo en su estudio sobre *La poesía tradicional argentina*:

Cuando una copla ... es tradicional en el pueblo campesino de México, Colombia, Venezuela o en otro país norte o centro americano, y en Chile o en Argentina, ese cantar tiene que ser necesariamente español y antiguo, aun cuando no figure en las colecciones actuales de la Madre Patria ..., porque ... está adentrado en el corazón y en el alma del campesino y no pegado con saliva ... para que [estos textos poéticos] se arraigaran así en la

²⁴ El verso inicial “Ya me voy porque amanece”, del son “El arriero,” no se encuentra estereotipado en el cancionero terracalenteño ni aun en el mexicano, y sin embargo se encuentra en el de Jujuy, Argentina: “Ya me voy porque amanece / y la mañana me alcanza, / los rayos del sol me queman, / sólo en vos tengo esperanza” (Carrizo, 1934: 257, núm. 864).

mente de la gente iletrada fue menester que pasaran años, y muchos años, de continua repetición (1951: 284).

Una “repetición” que, según lo establecido, supone adaptaciones y creaciones. Por otro lado, las coincidencias textuales que rebasan fronteras, sobre todo las formas estereotipadas que se adaptan de manera singular en cada región, hablan, desde mi punto de vista, de un repertorio de canciones (es decir, melodías y letras) probablemente de origen peninsular que en un momento dado fueron populares por muchas regiones de Hispanoamérica, y cuya impronta ha quedado en las formas poéticas asociadas a determinadas melodías y en su liga con ciertos temas. Por ejemplo, en su *Cancionero popular de Jujuy*, Argentina, el propio Juan Alfonso Carrizo presenta esta estrofa:

¿Qué querís que te traiga
de La Mendieta?
Para tu cabecita
traeré peinetas.
(Carrizo, 1934: 243, núm. 686)²⁵

Amén de tratarse de una seguidilla, el tema de los regalos traídos al cabo de un viaje y la mención misma de las peinetas remiten no sólo al son terracalenteño “La peineta” sino a la serie de estrofas típicas de él:²⁶

Mira lo que te traje
de La Huacana:
una peineta de oro
para tu hermana.
(trad. oral)

Mira lo que te traje
de Manzanillo:
una peineta de oro
con un anillo.
(*Disco Alborada*)

²⁵ Carrizo da cuenta de una serie de coplas que siguen el mismo esquema y el tema de los regalos: “¿Qué querís que te traiga / de Cafayate? / Una burra cargada / de chocolate” (Carrizo, 1934: 458, núm. 3347 y también 3348, 3349). El esquema se encuentra con ligeras variantes en una estrofa del son jarocho “La bamba”: “—¿Qué quieres que te traiga / de Panzacola? / —Una paloma blanca / con larga cola” (CFM: 3-7304).

²⁶ Además de las estrofas de “La peineta” que presento en el corpus, cf. CFM: 1-689-693.

Fórmulas. Volviendo a los comienzos de las coplas, hay que resaltar que en ocasiones el fragmento de texto estereotipado abarca más de un verso, puede ocupar el principio del siguiente o, incluso, los dos primeros versos de la copla por entero; llamo a dichos comienzos *fórmulas iniciales*, toda vez que marcan a grandes rasgos una línea argumental para el resto de la estrofa (o, al menos, para el primer pareado). La fórmula puede conformarse por una oración en el verso inicial seguida por un nexos que introduce una nueva oración: “Le dirás a al caporal / que...” (“La vaquilla”), “Si la venada supiera / que...” (“La venadita”), “Despedida no les doy, / porque...”; en este caso, la fórmula determina de algún modo la conclusión del segundo verso, como se puede ver en los ejemplos siguientes de “El gabilancillo”, en los cuales el segundo verso presenta una oración adjetiva subordinada a la del primero:

*Yo soy el gabilancillo
que ando por la nopalera,
a ver si puedo agarrar
a una pollita matrera.*

*Yo soy el gabilancillo
que me la vengo a llevar,
avísele a su marido
que me la salga a quitar.²⁷*

En algunos casos, la fórmula se extiende hasta abarcar prácticamente todo el segundo verso, salvo por la palabra rimante: “Ya la astillita voló / de la astilla al...” y “Ya la astillita voló / a las cumbres de...” (“El astillero”).²⁸ En varias coplas del son “La caballada”, la fórmula inicial se completa con el color de un caballo o una yegua, a la que suele seguir, en los versos finales, la descripción de la bestia, aquello que la hace tan singular entre toda la caballada, o bien, la utilidad que el animal tiene para el amo:

*De toda la caballada,
sólo mi yegüita mora,*

²⁷ Además de las otras estrofas en el corpus que siguen la misma fórmula, cf. CFM: 1-2541a, 2661-2664, 1440, 2-3860, 3-6946.

²⁸ La fórmula inicial “Ya la luna va saliendo / y el lucero...”, del son “El súchil”, se encuentra en el cancionero de otras regiones de nuestro país (CFM: 2-4643a, 4574, 4-8578).

que tiene una matadita²⁹
de la crin hasta la cola.

*De toda mi caballada,
sólo mi cuaco alazán
para salirme a pasear
al pueblo de Apatzingán.*

*De toda la caballada,
sólo mi caballo potro
que para mover un pie
le pide permiso al otro.*

Puede suponerse que el cantar es antiguo, pues esta fórmula inicial se encuentra muy difundida en el cancionero argentino, en Jujuy y La Rioja, en coplas que destacan, bien, las proezas supuestamente realizadas por el animal (como en la última de las coplas arriba citadas),³⁰ según lo ilustra las siguientes copla, de Jujuy, Argentina:

De toda mi caballada
mejor es mi zaino ruano,
por donde quiera que pasa
saluda como cristiano
(Carrizo, 1934: 442; núm. 3151),

o bien, el maltrato de que la bestia es objeto (como la yegüita mora de la copla terracalenteña):

De toda mi caballada
mejor es el zaino bola,
cuando le pego un guascaso,³¹
apenas mueve la cola.
(Carrizo, 1934: 441; núm. 3140a)

²⁹ *matadita*: de *matada*, “vulgarismo por *matadura*” (Santamaría, s.v.), “Llaga o herida producida a una caballería por el roce del aparejo” (Seco *et al.*, s.v.). La copla es, pues, satírica: la *calidad* de la yegüita mora es tener una herida que le recorre todo el lomo.

³⁰ Este motivo del caballo educado se encuentra con tratamiento irónico en el cancionero hispánico: “Caballito como el mío / no lo tiene el rey de España, / que para mover un pie / necesita una semana” (Lafuente y Alcántara, 1865: 391); y muestra, asimismo, tradicionalidad y vigencia en el folclor mexicano, según lo ilustran las palabras que Eulalio González *Piporro* (cantor de gran popularidad y actor cinematográfico cómico de mediados del siglo XX) recitaba en el interludio de un corrido grabado por él: “¡Qué caballo tan entendido el de Agustín Jaime!, le decía ‘Vente pa acá’, y se venía, ‘vete pa allá’, y se iba; le hablaba por teléfono... ¡y no contestaba, porque era caballo!” (*apud* Ortiz Guerrero, 1997: 59).

³¹ *guascaso*: de *guasca*, “bofetada” (Seco *et al.*, s.v.).

Excepcionalmente, una fórmula inicial puede abarcar los dos primeros versos; tal es el caso de “Saucitos de la alameda / por qué no han reverdecido...”, que con variantes en el primer verso se encuentra en diversas canciones por distintos rumbos del país (CFM: 3-6715, 6821ab; 7275), con conclusiones distintas en el pareado final. Asimismo, los versos “No lloro porque te vas, / lloro porque no te has ido” y “pareces amapolita / cortada en el mes de enero” aparecen como fórmula final en coplas distintas, tanto terracalenteñas como de otras regiones del país, con antecedentes diversos en el primer pareado, en cada caso:

¡Ay!, si te vas
para México lucido,
no lloro porque te vas,
lloro porque no te has ido.
 (“La morena”)

Arriba de más arriba
le dijo una a su marido:
“No lloro porque te vas,
lloro porque no te has ido”.
 (“El duende”)

Una paloma torcaz
cantaba en su blanco nido:
“No lloro porque te vas,
lloro porque no te has ido”.
 (CFM: 2-4190)

Esquemas. Finalmente, me refiero a los esquemas, fórmulas que abarcan al menos tres versos de la copla: en ellas, una parte del verso se mantiene sin cambio, mientras que el resto se adapta a cada caso, comúnmente, en la parte final. El esquema puede conformarse por una fórmula inicial más un nexa que da entrada a los versos finales.³²

*Qué bonito panadero
me ha salido aquí a bailar;
que me lo dejen solito,
que lo quiero ver bailar.*

Qué bonito panadero

³² Es el caso, asimismo, de los esquemas “Le dirás a la vaquilla / que ... / que ...” y “Le dirás a al caporal / que ... / que ...” (ambos del son “La vaquilla”), en los cuales los versos 2 y 3 comienzan con el nexa *que*, el cual da entrada a sendas oración subordinadas.

*me ha salido aquí a bailar;
que busque a su compañera,
que le ayude a amasar pan.
("Los panaderos")*

El esquema más común, por mucho, es aquel en que los versos nones de la copla se mantienen sin alteración, mientras que los pares varían, totalmente o —por lo general— sólo en su parte final, es decir, apenas en las palabras que establecen la rima; este esquema de tipo paralelístico es, como lo ha señalado Carlos Magis, acaso el recurso creativo más importante de la poesía folclórica mexicana. En un amplio y detallado repaso de coplas con diversas formas de variación de esquemas, el autor descubre que “los cantores argentinos manejan los esquemas con gran libertad y echan mano a un mayor número de recursos de variación” (1969: 415), mientras que “los cantores mexicanos se muestran por lo general más respetuosos de los esquemas, y, en lugar de esta variación libre, sólo se permiten algunos cambios que más bien parecen variaciones de tipo paralelístico” (1969: 418).³³

El cancionero terracalenteño ilustra muy bien dicha característica: en las cuartetas de octosílabos se presentan alrededor de treintaycinco esquemas paralelísticos a los que pertenecen cerca de ochenta coplas (es decir, arriba de 25% de las cuartetas se desprenden de un esquema paralelístico), con lo cual se demuestra la vigencia de este recurso creativo. Tal como sucede con las otras formas estereotípicas a las que me he referido, los esquemas suelen presentarse más allá de las fronteras locales, y muchos de ellos aparecen por diversas regiones del mundo hispánico; así sucede, justamente, con el cancionero terracalenteño, en el que, salvo por tres casos, todos los esquemas se encuentran fuera del ámbito regional. No debe resultar extraño que esto sea así, pues es, sin duda, más fácil adaptar un esquema conocido para crear una copla nueva que forjar un esquema desde cero. Así, lo que se encuentra con mayor frecuencia son realizaciones locales de coplas a partir de esquemas paralelísticos extendidos por vastas regiones.

Comenzaré por referirme a los esquemas paralelísticos que considero terracalenteños, al no haberlos encontrado en el *Cancionero folklórico de México* (obra que he consultado para contrastar el repertorio que estudio) o del mundo hispánico (al menos en las colecciones que estudié y que he consignado en la bibliografía). Los tres esquemas

³³ Como detallo en el capítulo 5 y como lo muestra el propio Carlos Magis, este tipo de variación paralelística está dada muchas veces por el contenido de la canción, integrada de manera exclusiva o en su mayoría por coplas o estribillos que siguen un mismo esquema.

pertenecen a sonos regionales relacionados con la fauna y en los tres se encuentran variaciones sólo en los versos pares. En “La hormiga”, cambian prácticamente sólo las palabras rimantes (“Hormiguita colorada / hormiga del ... / ya no me piques a mí / pícale a ...”), lo mismo que en “El jabalí” (“Qué bonito jabalín, / yo lo traje de ... / se los traje a regalar / a ...”). En las coplas siguientes de “La lagartija”, el segundo verso cambia —aunque las frases en ambos casos cumplen la misma función: complemento circunstancial de lugar—, mientras que en el cuarto se mantiene un mismo principio en ambos casos:

*Estaba la lagartija
en una tierra de bueyes;
el lagartijo le dice:
“Yo te enseñaré mis leyes”.*

*Estaba la lagartija
arriba de un corongoro;
el lagartijo le dice:
“Yo te enseñaré a mi modo”.*

La siguiente copla, del mismo son, muestra lo que puede considerarse un esquema común con el de la anterior, en él, cambia la última parte de los versos segundo y tercero, así como el último:

*Estaba la lagartija
arriba de un paderón;
el lagartijo le llega,
le da el primer agarrón.³⁴*

Termino aquí el recuento de los esquemas, toda vez que me referiré a ellos en el apartado siguiente, aunque debo señalar antes que, según lo he ilustrado aquí, las formas estereotipadas pueden darse de manera combinada en las coplas, a la vez que de un esquema puede —como en el caso anterior— desprenderse otro, o bien, una fórmula inicial o un verso estereotipado.³⁵

³⁴ En otra versión, el cuarto verso dice: “luego le trata de amor”.

³⁵ En su estudio, Magis llama la atención sobre el hecho de que “los esquemas, al fragmentarse, ponen a disposición de los cantores algo así como un repertorio de piezas que admiten combinaciones múltiples” (1969: 404); con base en su amplísimo corpus (que abarca coplas de España, Argentina y México), muestra cómo distintos esquemas pueden integrarse, generalmente a partir de pareados que condensan el sentido de esquemas mayores y que se combinan para generar nuevas coplas; llama a este fenómeno *entrecruzamiento*

Modelos argumentativos

Propongo llamar *modelos argumentativos* a las formas generales en que se organiza el discurso en las coplas (esto es, diálogos, peticiones, exposición de ideas, etc.); sin afán de llegar a un recuento exhaustivo, muestro aquí algunos de los modelos más comunes en las cuartetas terracalenteñas.³⁶ Me refiero a los modelos (prototipos generales de organización sintáctica y pragmática en las coplas) y me detengo en algunos *esquemas* —es decir, las formas estereotipadas de un determinado contenido textual a las que me he referido arriba—, los cuales, como la mayoría de las coplas, suelen ser las realizaciones particulares que cobra un determinado modelo argumentativo. Para hacer ilustrativo el recuento, me detengo sobre todo en aquellos esquemas que muestran un grado de popularidad mayor, dentro y fuera de la región.

Solicitudes. Como lo he señalado, la conformación dialógica aparece en muchas coplas a manera de apóstrofe, apenas con una “intervención”, es decir, la “contribución de un locutor determinado a una conversación en un cierto momento de su desarrollo”, según lo describe Silvia Iglesias Recuero refiriéndose a la lírica antigua (2002: 13n). En las cuartetas terracalenteñas, encontramos varios modelos generales de argumentación que se desprenden, justamente, de una sola intervención conversacional, pues esta poesía con frecuencia aparece como una “unidad monológica pero con destino dialogal”; el destinatario puede ser manifiesto o tácito, y bien puede tratarse de un personaje en particular, o bien, de un público, un auditorio que se supone atento a la ejecución musical y poética, al que se alude en ocasiones, pero que está, más que nada, implícito. A él se llegan a dirigir peticiones, preguntas, exclamaciones, descripciones y comentarios diversos, omnipresente, como lo es el auditorio en función del “sentido dramático” de la lírica tradicional (Iglesias Recuero, 2002: 13).

Entre los modelos generales argumentativos que muestran una sola intervención conversacional, las solicitudes aparecen sin duda como las más comunes: a manera de un

de esquemas, sin duda un valioso recurso creativo de la lírica popular, que al llegar a las adaptaciones más novedosas resultarían, según lo indica, en la “forma extrema de variación, [que] es en definitiva el modo natural de vida de la lírica folklórica: la renovación dentro de los límites impuestos por la norma tradicional” (1969: 408).

³⁶ Dado que los modelos que propongo se encuentran a caballo entre la estructura y la función de las coplas, como se verá, algunas de estas pueden caber en más de un tipo.

recurso retórico, el personaje-cantor suele apostrofar a otro para plantear su petición, a la cual pueden seguir otras que la perfilan:

Cobíjame con tus alas
como la gallina al huevo,
recuerda de lo pasado
y vuélveme a querer de nuevo
("La gallina"),

o bien, luego de la solicitud se puede detallar al interlocutor la causa por la cual esta se ha planteado:

¿Cuándo me traes a mi negra,
que la quiero ver aquí
con su rebozo de seda
que le traje de Tepic?
("La negra"),

o se pueden especificar las características de lo que se solicita:

Corre, limoncito verde,
pendiente de una ramita,
por un abrazo apretado
y un besito con su boquita.
("El toro antejuelo")

Es muy común, como lo ha hecho notar Margit Frenk (*en prensa*) al referirse al estilo de las coplas mexicanas en general, que al apostrofar a un interlocutor —que suele ser un animal o un fruto— el enunciador recurra a “la reiteración de palabras al comienzo de las coplas”; así, encontramos que, justamente, la palabra repetida puede ser el nombre del personaje aludido:

Frijolito, frijolito,
frijolito enredador,
no te vayas a enredar
como se enredó mi amor.
("El frijolito")

En el ejemplo siguiente, la petición aparece ya en el primer verso; en este caso, se repite la acción solicitada, “baila, baila”, que en un juego de palabras da pie para el apóstrofe a la “bailadora”; así, la copla parece ubicarse en el entorno mismo de ejecución

del son —un baile de tabla, puede suponerse—, de forma que a un tiempo se refuerza el carácter dramático y se destaca el aspecto, digamos, persuasivo de la copla —al buscar que la solicitud tenga lo que parece ser un *efecto inmediato*; esta aparece como una demanda que podría ser satisfecha prácticamente al momento mismo del canto. La conformación bimembre de la estrofa se hace evidente aquí, pues la petición está planteada enteramente en el primer pareado, mientras que en el segundo se encuentra una expresión jactanciosa que parece más bien desconectada de su antecedente, a no ser que se considere que el cantor se ufane no de hacer peticiones sino de dar órdenes:

Baila, baila, bailadora,
baila, baila, sin cesar.
En mi tierra y en la ajena,
onde quiera soy igual.
("La mantilla blanca")

Se encuentran algunas peticiones en las que no hay, propiamente, un apóstrofe, como en las coplas siguientes, en las cuales el primer pareado se refiere a los títulos de los sones: se habla, respectivamente, de "Mariquita . . . , la que vive junto al río" y del "mentado dos", naípe del que se dice que es "el compañero del cuatro" (según otras coplas que siguen el esquema paraleístico del son, también lo es del *as* y del *tres*). En el primer caso, de la descripción de la muchacha se pasa a la petición que, según puede suponerse, se hace a ella misma; en el segundo caso, en cambio, la primera y la segunda parte de la estrofa aparecen desvinculadas, pues de la descripción del naípe se pasa a la solicitud del retrato (prenda típicamente objeto de peticiones en la lírica tradicional), hecha no a la carta de la baraja, sino a una "chinita":

Mariquita se llamaba
la que vive junto al río.
Tápame con tu rebozo,
que ya me muero de frío.
("La Mariquita")

Este es el mentado dos,
el compañero del cuatro;
chinita, si no me quieres,
regálame tu retrato.
("El dos")

Cabe mencionar que la solicitud no es siempre la de una prenda o la cándida petición de cariño de parte de la amada; excepcionalmente, se puede solicitar lo contrario, su alejamiento, como en la siguiente copla del son “El cariño”, de la que existe una versión de Zacatecas (CFM: 4-9570), además de que se encuentra en Andalucía, en Extremadura, en Colombia y en las islas Canarias:³⁷

Ya te he dicho que a la cárcel
no me vengas a llorar;
ya que no me quitas penas,
no me las vengas a dar.

Pregunta / respuesta. La presentación parcial del diálogo en las coplas con una sola intervención conversacional se relaciona con la brevedad de la forma estrófica, que en general sólo permite presentar “las palabras de uno de los interlocutores ... A veces, las menos, a esa intervención responde el interlocutor con otra, lo que da lugar a ‘intercambios’ mínimos” (Iglesias Recuero, 2002: 13).³⁸ La condición sintética de las coplas ha marcado tradicionalmente la organización de sus contenidos a partir de la constitución binaria que suele caracterizarla; así, en el diálogo pregunta-respuesta, es común que la pregunta sea planteada en los primeros dos versos, mientras que la respuesta aparezca en los dos últimos. Este modelo dialógico con dos intervenciones en la conversación es típico de las cuartetas terracalenteñas:

—Señora, su jabalí,
dígame ¿quién se lo dio?
—A mí nadie me da nada,
mi dinero me costó.
 (“El jabalí”)

³⁷ Del cancionero andaluz: “A las rejas de la cárse / no me bengas aá yorá; / ya que no me quitas penas, / no me las bengas á da” (Rodríguez Marín, 1882: III, 5632). La versión extremeña: “A la reja de la cárcel / no me vengas a llorar, / ya que no me quites penas, / no me las vengas a dar” (Gil, 1931: 172); la colombiana: “A la puert’el calabozo / no me vengas a llorar, / que me quitaron los grillos, / no me los vuelvas a echar” (Restrepo, 1915: 137; núm. LXIX); la versión del cancionero de las Canarias se desprende del mismo esquema y muestra variación en el final de los versos pares: “A las rejas de la cárcel / no me vengas con canciones... / Sí no me quitan las penas, / no me espanten los ratones” (Navarro Artiles, 1974: 59; núm. LXXXVIII; cf. también Lafuente y Alcántara, 1865: 294, 445).

³⁸ *intercambio*: “unidad dialogal más pequeña ..., formada, al menos, por dos intervenciones, una de cada locutor. Los intercambios prototípicos (pregunta-respuesta, saludo-saludo, petición-aceptación) se denominan ‘pares mínimos’” (Iglesias Recuero, 2002: 13n).

El modelo de pregunta y respuesta presenta un esquema particular muy extendido, al cual me he referido en el capítulo anterior porque se encuentra en diversos géneros tradicionales; aquí, quisiera destacar su productividad en el cancionero folclórico terracalenteño, en el mexicano, en el español y probablemente en el de muchas regiones de Sudamérica, toda vez que se encuentra por diversos rumbos de Argentina. En dos estrofas del son “El calero” encontramos este esquema compartido, en el cual sólo cambian las partes finales de los versos pares (que aquí destaco en cursivas), según el modelo típico del esquema paralelístico; como se verá, a la pregunta (“¿Qué es aquello que deviso...?”), que detalla en el segundo verso el lugar hacia donde mira el primer personaje (“por...”), la respuesta se presenta en el tercero (“Son las hijas del calero...”), y se añade en el último una oración subordinada (“que...”):

—*¿Qué es aquello que deviso
por aquella nopalera?*
—*Son las hijas del calero
que vienen a la carrera.*

—*¿Qué es aquello que deviso
por aquel camino real?*
—*Son las hijas del calero
que me vienen a encontrar.*

Además de las variantes del esquema (CFM: 1-2650, 3-7267), que siguen el mismo modelo sintáctico, se encuentran en el cancionero mexicano coplas en las que varía el tono, hacia el candoroso elogio de la belleza femenina (1-2154, 1-2153) y, en otros casos, hacia un humor ofensivo, como en las siguientes coplas, ambas provenientes de Zacatecas:

—*¿Qué es aquello que relumbra
en la punta de aquel cerro?*
—*Es la suegra del calero,
que le están quitando el cuero.*
(CFM: 4-9746)

—*¿Qué es aquello que relumbra
debajo de aquella mesa?*
—*Policarpio Sandoval,
que parece una princesa.*
(CFM: 4-9792)

En el cancionero de La Rioja, Argentina, el esquema ha variado además hacia lo épico:

—*¿Qué es aquello que relumbra
por las calles de Santa Ana?*

—Es el general Brizuela
con la langosta riojana.
(Carrizo, 1942: III-75; núm. 1660)

y hacia el terreno de la devoción, como sucede en de Extremadura y en Salamanca (Díaz Viana-Manzano Alonso *et al.*, 1989: II, 160, 208); en el caso riojano, por cierto, la pregunta es respondida con otras, con lo que se acentúa el sentido del misterio religioso cristiano, y se varía el esquema general presente en las coplas mexicanas:

—¿Qué es aquello que relumbra
en aquel campo forido?
—Es el apóstol san Pedro
que va regando *loh trigoh*.
(Gil, 1931: 141)³⁹

¿Qué es aquello que relumbra
encima el altar mayor?
¿Será la sangre de Cristo?
¿Cuerpo de Nuestro Señor?
(Carrizo, 1942: III-7; núm. 893)

En las coplas con una sola intervención conversacional, las interrogaciones quedan sin respuesta; en este caso, no se presenta sólo la pregunta, sino que se da la causa por la que esta se plantea, o bien, se agrega otra pregunta. Así sucede en la siguiente copla, de “La malagueña” —que es cantada asimismo en las versiones jaliscienses de “El cihualteco” (*CFM*: 3-7899)—:

Malagueña de mi vida,
dime quién te bautizó,
¿quién te puso Malagueña
para que te cante yo?

Acción que conduce a un resultado. Con apóstrofe o sin él, este es un modelo de lo más común en las coplas terracalenteñas; puede encontrarse a través de las expresiones *voy a...* o *quisiera... / para...*, o sus equivalentes; aquí, la acción se expresa en futuro y es, las más

³⁹ Hay una variante paralelística de esta copla en el cancionero de Cantabria: “—¿Qué es aquello que reluce / debajo la Cuesta Blanca? / —Es la Virgen del Macedo / que la llevan a su casa” (Pedrosa, 1999: 124); véanse también las versiones a lo divino en Rodríguez Marín, 1882: IV, 6381-6382, 6524. *Cf.*, además, la versión humorística de “Pedro Bernardo es la fama”, recogida en Ávila: “—¿Qué es aquello que corre / por aquel cerro? / —Un pernil de tocino / que lleva un perro” (Díaz Viana-Manzano Alonso *et al.*, 1989: II, 121).

veces, un deseo que habrá de consumarse. Tal es el caso de las siguientes coplas de “El pajarillo” en las que el cantor —según un tema típico de la lírica tradicional— expresa su deseo de ser un animal, lo que le permitirá estar más cerca de su amada y platicar con ella; así sucede en las dos primeras estrofas, en las que el esquema se comparte (destaco los elementos comunes en cursivas). Los argumentos aparecen repartidos en los dos pareados de la copla (el deseo, en el primer pareado; la finalidad de este, en los dos versos finales, precedida por un *para...* en el tercer verso); la tercera muestra el mismo verso inicial, pero a la expresión del deseo y su finalidad, que se presentan enteramente desde los dos versos iniciales (el *para...*, al principio del segundo verso), sigue la descripción del amor que el cantor siente por su amada:

*Quisiera ser pajarillo
de las alitas azules,
para platicar contigo
sábado, domingo y lunes.*

*Quisiera ser pajarillo
de las alitas moradas,
para platicar contigo
toditas las madrugadas.*

*Quisiera ser pajarillo
para volar por el viento;
chaparrita de mi vida,
te traigo en mi pensamiento.*

De gran productividad en el cancionero terracalenteño y mexicano es el esquema siguiente, del son “La gallina”, en el cual el cantor expresa su intención de cruzar su gallina con algún tipo de gallo, para que los pollitos resulten con determinadas características, a saber:

*Voy a casar mi gallina
con el gallo copetón
para que salgan los pollitos
alegres del corazón.*

Pero tanto como alegres, los pollos del *copetón* pueden resultar elegantes,⁴⁰ por supuesto, “de chaqueta y pantalón” —según la versión tan extendida en el cancionero mexicano (*CFM*: 3-6055) y en la Tierra Caliente—; los del colorado han de ser “bonitos y enamorados”; mientras que los del cotorrino,⁴¹ “borrachos de puro vino”. Esto, según las coplas terracalenteñas, pero si atendemos a lo que dice el cancionero mexicano, veremos que en Veracruz se canta que los pollos del “gallo de Jalapa” han de salir “valientes como su papa” (*CFM*: 3-5827); según una colección impresa, los de “un gallo de la bola” saldrán “con un copete en la cola” (3-5830) y los del “gallo de Durango” serán “templados para el fandango” (3-6056). Una copla recogida en San Pedro Piedra Gorda, Zacatecas, señala que los pollos de un “gallo de la Veta” han de nacer nada menos que “con chinos y con peineta” (3-6054).

Idea que se refuerza. Muy relacionado con el modelo anterior, está el que presenta en los dos primeros versos una acción que se refuerza en los dos últimos, ya sea al ilustrarla o al explicarla de alguna manera. En el ejemplo siguiente, de “El becerrero”, aparece en el pareado final una intervención conversacional que es la relación de lo que alguien más ha dicho, y que justamente da sustento a la aseveración que se ha planteado en los dos primeros (el verso inicial muestra, como en otras coplas, la repetición de la palabra, en este caso, el título del son):

Becerrero, becerrero,
se fue para La Huacana;
allá me dicen que está
en los brazos de Mariana.

En este modelo, el tercer verso suele implicar un nexo del tipo *porque...*, que raras veces aparece de forma manifiesta. Los argumentos en el ejemplo siguiente (parte del estribillo del son “La mirla”) se plantean atomizando la constitución binaria en el primer pareado de la copla: cada uno de los versos presenta un juego conceptuoso, que ilustra el argumento del pareado final:

⁴⁰ *copetón*: “úsase ... familiarmente como sustantivo, aplicado siempre con cierta intención de censurarlas por orgullosas, a las personas distinguidas y de viso, o que se dan aires de tales” (Santamaría, *s.v.*).

⁴¹ *cotorrino*: ‘con pico como de cotorro’, acaso también en alusión a *cotorrón*, “hombre o mujer entrados ya en años, particularmente si permanecen célibes” (Santamaría, *s.v.*).

Cuando te quiero, te vas;
cuando te aborrezco, vienes.
Mira cómo no te estás
onde más amores tienes.

Se encuentra un esquema muy extendido que sigue este modelo: en los dos primeros versos se presenta la descripción de la belleza de una mujer, que complace al cantor por “chiquita y bonita”; en los dos últimos, establece una comparación entre ella y un objeto, animal o flor. En el caso del cancionero terracalenteño, el símil se da con una flor, silvestre o cultivada:

Eres chiquita y bonita,
así como eres te quiero;
pareces amapolita⁴² |
cortada en el mes de enero.
 (“El cariño”)

El esquema se encuentra por diversos países hispanoamericanos y del Caribe (Lafuente y Alcántara, 1865: 95; Schindler, 1941: 3; Restrepo, 1915: 192; Carrizo, 1934; Perkins Hidalgo, 1966; Camino Salgado, 1974: 327), así como en el cancionero de otras regiones de México (*CFM*: 1-150, 151, con diez versiones), y mantiene las cualidades femeninas expresadas en el primer verso; lo que cambia por lo general es el objeto de la comparación. Es interesante la manera como se han hecho adaptaciones regionales,⁴³ y acaso ninguna tan original y adaptada al dialecto local como la recopilada por el folclorista argentino Juan Alfonso Carrizo en La Rioja:

Eres chiquita y bonita,
eres como yo te quiero,
si eres como chingolito
que se pilla en el mortero.
(1942: III-53; núm. 1355)

El propio Carrizo explica que el *chingolito* es un ave muy mansa, tanto que “cuando se pelaba el maíz en los morteros [caseros] ..., caía el afrecho a ambos lados y los chingolos ... se allegaban a comerlo. Son tan confiados estos animales que uno los puede

⁴² En otra versión, “una rosita”.

⁴³ “pareces tecuanillita [?] / de manos de un huapanguero”, en una versión justamente de Apatzingán (*CFM*: 1-151).

pillar con la mano” (1942: III-53). Por la definición anterior, se puede inferir que el cantor no sólo quiere a la amada por chiquita y bonita sino, también, por confiada.

Idea que se refuta. Si en el modelo anterior el nexos entre la primera y la segunda parte de la copla es un *porque...*, en este caso, se trata, por supuesto, de un *pero...*, que aparece textualmente en algunas estrofas:

El mulato en la barranca
canta, canta con esmero,
pero cuando menos piensa
se lo pesca el pajarero
 (“El pajarerito”),

o que, asimismo, puede estar implícito:

Yo vide salir un bulto
de las raíces de una higuera;
ese bulto no era nada,
era culebra pollera.
 (“El revientaesquinas”)

Exclamaciones. Esta forma de “manifestación vivaz de la afectividad mediante el empleo —casi siempre— de palabras o frases interjectivas cuya pronunciación se ve así reforzada” (Beristáin, *s.v.*) se presenta en el cancionero terracalenteño prácticamente siempre introducida por una expresión que he referido ya como cliché: *qué bonito(a)...*, que por los ejemplos que he citado hasta aquí, se verá que es ampliamente empleada como forma estereotípica. Cabe señalar que con mucha frecuencia esta frase interjectiva va seguida del título o la palabra clave de la canción, salvo por un caso:

¡Qué bonita cinturita,
anoche se la medí:
con una cinta de seda
cincuenta vueltas le di!⁴⁴
 (“El jarabe ranchero”)

⁴⁴ La copla se encuentra en el folclor español y argentino (Lafuente y Alcántara, 1865: 80; Rodríguez Marín, 1882: I, 1362; Aurelio de Llano Roza de Ampudia. *Esfoya de cantares asturianos*. Oviedo, 1924; núm. 150, *apud* Carrizo, 1934: 251 Carrizo, 1934: 251, núm. 780).

Descripciones. Más que un modelo argumentativo caracterizable desde un punto de vista formal, la descripción es un recurso poético al que se recurre de manera fundamental en coplas que se ajustan a modelos distintos. Amén de que genéricamente las coplas son sobre todo de contenido lírico, su brevedad y condición de texto unitario establecen, por lo común, el desarrollo de un discurso sintético, en el que se torna complicado hacer una narración completa. Aun cuando se presente en una copla un contenido narrativo, este aparece dando cuenta muy de paso de los hechos referidos:

Una vez que yo me fui
pasé por Apatzingán,
ahí encontré la perdiz
que se llevó el gavián
("La perdiz"),

o bien, se hace referencia a estos apenas a la manera de una instantánea, de un cuadro sacado de la narración, como en la siguiente copla, estribillo de "La vaquilla" en cuyo pareado final se actualiza un modelo bimembre típico de la lírica tradicional: *uno... / y otro...:*

La vaquilla tuvo cuates
el día primero del mes;
uno le mama al derecho
y otro le mama al revés.

En cualquier caso, la narración suele quedar reducida en las coplas a una presentación fragmentaria, que apoya, justamente, a la descripción, el gran recurso en este tipo de poesía:

la descripción, que no implica el factor tiempo, se opone a la narración pero alterna con ella ... ofrece los rasgos característicos del espacio, la situación, los personajes, la época, etc. ... utiliza verbos que expresan acciones puramente discursivas (cualidades, modos de ser habituales, eventos futuros o posibles o acciones subordinadas que no se cumplen en el *aquí* y *ahora* de un relato dado) (Beristáin, s.v.).

Las descripciones no aluden por lo general directamente al sentir íntimo del poeta, que aparece, en todo caso, por medio de la evocación del mundo natural, tal como lo describiré. Es sólo en contadas coplas que se encuentra lo que parece ser la descripción de

la naturaleza sin más, como en este par de estrofas de “El relámpago” que se podrían considerar referencias geográficas o de guía turística:⁴⁵

Tancítaro queda en lo alto,
Acahuato, en la ladera;
Apatzingán, en lo plano,
por la misma cordillera.

Me subí al cerro más alto
a devisar para el Plan,
parece que estoy oyendo
las arpas de Apatzingán.

En algunas estrofas se describe la belleza femenina (“Eres chiquita y bonita...”), “Qué bonitas son las indias”); en otras cuantas, actividades humanas (“Por áhi viene el caporal...”), y con frecuencia se habla de la singular convivencia de los seres humanos con los animales:

El becerro no ha mamado
porque la vaca no viene;
mi güerita lo mantiene
con lo poquito que tiene
 (“El becerro”),⁴⁶

al grado que en algunos casos el hombre hace las veces de animal y viceversa:

Esta noche saco gallo⁴⁷
y lo alumbro con linterna,
y me paseo por tu barrio

⁴⁵ Este tipo de estrofas se encuentran con profusión en el folclor español: la descripción enumerativa aparece en diversas coplas del cancionero andaluz: “Estepiya está en un serro, / Gileniya está en un baye, / y la triste de Pedrera / no tiene más que una caye” (Rodríguez Marín, 1882: IV, 7884), en el extremeño: “Talavera está en un *yano*; / Badajoz, en una cuesta; / Talavera de mi alma, / ¡cuántos suspiros me cuesta!” (Gil, 1931: 173); en el de Cantantabria: “Villarraso está en un raso, / y Povar, en una cuesta; / La Losilla, en un barranco; / Carrascosa, a la revuelta” (Pedrosa, 1999: 126; 76-77) y en el de Soria: “Santamaría en Fuenbellida; / en Castroverde, San Juan; / Trinidad en Villafuerte, / y en El Burgo, San Millán” (Díaz Viana-Manzano Alonso *et al.*, 1989: II, 136); así como en las colecciones clásicas de coplas españolas de la segunda mitad del siglo XIX: “Santa Ana está en el pozuelo; / San Severino, en Ainzón; / los capuchinos, en Borja; / La Cruz, en Fuendejalón” (Lafuente y Alcántara, 1865: 423; Rodríguez Marín, 1882: IV, 8107).

⁴⁶ El tema de la muchacha que cria a un becerro se encuentra en algunas coplas de la canción “El torillo de seis meses”, del cancionero folclórico de Ávila: “El torillo de seis meses, / le criaba una serrana, / con la leche de sus pechos / el alimento le daba” (Díaz Viana-Manzano Alonso *et al.*, 1989: II, 153).

⁴⁷ *gallo*: aquí, “Bullanga o alharaca estudiantil callejera, que se hace por la noche, en son de alegría, festejando, aplaudiendo o celebrando algún fausto suceso u honrando a alguien, generalmente con música y canto (Santamaría, s.v.).

a ver qué chivo me cuerna.⁴⁸
("El distinguido")

Estaba el coyote viejo
arriba de la cocina,
se comió la cocinera
pensando que era gallina.
("El coyote viejo")

Resulta lo más común que la descripción aparezca en boca de un animal (el pájaro mulato, en este caso:

Yo soy el mulato alegre
que habito por las montañas,
en compañía del jilguero
canto todas las mañanas.
("El mulato alegre")

O bien, que se dé cuenta de las acciones humanizadas de los animales:

La puerca no quiere maíz
ni los puerquitos la harina;
la puerca no quiere el maíz, — *mi vida*
y hasta a pizarlo se anima.
("La puerca")

Esta omnipresencia de la fauna —y, en menor grado, de la flora— en las coplas terracalenteñas (como en las de Hispánoamérica, en general) es el reflejo de una singular concepción del mundo natural que aflora en la poesía tradicional, y según el cual muchas acciones, deseos y características humanos tienen correspondencia en aquel: la descripción se enriquece con este tipo de comparaciones que se encuentran bien integradas a la percepción colectiva y que en ocasiones aparecen provistas de un carácter simbólico, como lo refiero en el apartado siguiente.

El simbolismo

He señalado que la descripción es el gran recurso poético de las coplas terracalenteñas, y que en ella se procede con frecuencia por la comparación con elementos de la naturaleza, lo

⁴⁸ *chivo*: aquí, en el sentido de 'cornudo', como en otra copla del mismo son, que comparte con esta el tono jactancioso: "Esta noche con la luna / te vas a pasear conmigo, / aunque le parezca mal / al chivo de tu marido".

que constituye un medio de argumentación muy antiguo. Según lo ha establecido la folclorista portuguesa Maria Arminda Zaluar Nunes, este se adapta las más veces a la estructura bimembre de la copla.⁴⁹ En la introducción al *Cancioneiro popular português*, se refiere a que existen entre las “cantigas da natureza”

numerosísimas *quadras dicotómicas* em que o tema fundamental surge nos dois ultimos versos, ao passo que os dois primeiros cantam, neste caso, assuntos da natureza a ele associados por semelhança ou oposição:

A folha da oliveira
quando chega ao lume estala;
assim é meu coração
nos dias que te não fala.

Raramente, numa ou noutra quadra, também aparece o tema da natureza tratado na segunda metade da quadra (Leite de Vasconcelos, 1975: I, xxiii-xxiv).

Por lo general, el pareado final está reservado para la expresión del sentimiento amoroso, que resulta análogo a tal o cual característica o forma de comportamiento —por lo general, asimilado culturalmente— de los animales, las plantas o los elementos naturales. Stephen Reckert ha estudiado con profusión y ha nombrado atinadamente esta forma de argumentación, que es, en sus palabras,

el método de comparación más característico de la poesía tradicional universal. Lo llamaré *equivalencia simbólica*, y a sus manifestaciones individuales *ecuaciones simbólicas*. Formalmente, consiste en el paralelismo hipotáctico de los dos términos, el simbólico y el real (“vehículo” y “tenor”), de la comparación (2001: 53; cursivas del autor).

Las ecuaciones se pueden dar, de hecho, por la mera asociación por semejanza de un *vehículo* con un *tenor* determinado, o bien, por la inclusión de un vehículo con un contenido simbólico tradicional, reconocido o no por la comunidad que alude a él en las canciones. Como el propio Stephen Reckert lo indica, el núcleo de significados que el símbolo evoca permite la comunicación, en un registro discursivo propio, inherente sobre todo a las llamadas culturas orales. Los símbolos en el cancionero tradicional, a decir de

⁴⁹ Hay que señalar que, como en el cancionero terracalenteño en el portugués, “no que se refiere à estrutura estrofica, ... a quadra [es decir, la quarteta] é que impera” (Leite de Vasconcelos, 1975: I, xiii).

Egla Morales Blouin, constituyen un conjunto de motivos que trascienden géneros y lenguas, y que poseen una carga que va mucho más allá de su denotación: “los entendemos casi sin entender, no por análisis racional, sino por medio de ese salto o ‘cortocircuito espiritual’ producido en la psique al contacto con el símbolo” (Morales Blouin, 1981: 7-8). Esta sustancia irracional, sumada al carácter netamente oral y tradicional de los textos en los que suele aparecer, hacen del símbolo un elemento de enorme riqueza evocativa, aunque de complicada explicación; la multiplicidad de significados que se actualizan a un tiempo en él es parte, justamente, de su valor poético.

Margit Frenk ha señalado: “Uno de los rasgos a mi ver más notables de la cultura popular es el simbolismo. Me refiero a un conjunto de símbolos arcaicos a través de los cuales la naturaleza, los elementos, las plantas, los animales se identifican con la vida sexual humana” (2006b: 329). Se trata, ciertamente, de representaciones arcaicas tanto porque se remontan al pasado, como porque nos remiten al fondo de nuestra irracionalidad, ahondan en una parcela del pensamiento que se contrapone a la del razonamiento analítico propio de la cultura escrita, pues

El símbolo es el instrumento más antiguo y más eficaz de que el hombre no alfabetizado dispone para interpretar el universo y para manipular su medio ambiente. Por ello mismo constituye también la materia prima de todas las artes ... Siendo esto así, no debe sorprendernos la inextricable mezcla, en el simbolismo popular, de vegetación y sexualidad, pues todas esas actividades son teleológicas, y la meta a la que se dirigen es la conservación y la continuación de la vida (Reckert, 2001: 173).

Desde mi punto de vista, la cuestión fundamental aquí no es propiamente demostrar cuándo una imagen posee o no un contenido simbólico —asunto muy debatible, pues el símbolo suele aludir a la libido y al espíritu, más que a la reflexión—, sino, sobre todo, reconocer la dimensión simbólica presente en el cancionero tradicional, antiguo y moderno, que permite la expresión de sentimientos amorosos y eróticos por medio de las abundantes referencias a la naturaleza. Así, el simbolismo —y los símbolos y las imágenes naturales en general—⁵⁰ se encuentra en constante actualización, y las lecturas que podemos hacer se

⁵⁰ Pues “los símbolos son imágenes, casi siempre imágenes visuales, que transmiten un significado. Cuando sabemos que determinada imagen visual en una canción antigua es un símbolo, ya no podemos verla únicamente como imagen visual, sino como una imagen que contiene algo más, que encarna un significado.

renuevan y refuncionalizan muchas veces de canción en canción. Además de los símbolos europeos de origen arcaico, debemos considerar que en las culturas mestizas americanas el simbolismo aparece permeado por distintas fuentes culturales, sobre todo, por las creencias de los pueblos indígenas americanos, que poseen y mantienen ellos mismos su propia carga mítica y simbólica, así como las canciones —y los textos literarios en general— en las que dichos mitos se actualizan.⁵¹

Se puede entender, así, el simbolismo en dos sentidos: como el conjunto de imágenes asimiladas por una cultura para aludir sobre todo a la esfera del deseo y la experiencia sexual —en el discurso poético, en el narrativo y, ¿por qué no?, en el habla—, es decir, el núcleo de símbolos que dicha cultura posee tradicionalmente; tanto como la capacidad para remitir a dicha esfera por medio de comparaciones medianamente *originales*, que se ajustan al estilo asociativo propio de la lírica tradicional. En las coplas del corpus que estudio aparecen ambas formas de simbolismo, como trataré de mostrarlo.

En algunos casos, se encuentra la comparación explícita del tipo descrito por María Arminda Zaluar, en el que el primer pareado de la copla presenta la imagen del mundo natural, mientras que el término real de la comparación aparece en el pareado final, precedido en ocasiones por el adverbio *así...*, que introduce la comparación; la liga entre ambos términos de la ecuación simbólica resulta manifiesta, no hay duda de que el poeta popular está activando la comparación.

Tal es el caso de las siguientes estrofas de una versión jalisciense del son “Los saucitos”, en la que se reconocen tanto el símbolo del viento, que “representa el poder del amor tal como lo viven las mujeres” (Frenk, 2006b: 337), como el símbolo de los árboles, que “son un referente o ‘correlato objetivo’ ... universalmente aceptado para el amor no correspondido” (Reckert, 2001: 86). La imagen de los saucitos mecidos por la fuerza del viento que se describe en los primeros dos versos resulta por demás elocuente: “el viento agita las plantas como el amante excita a su amada cuando viene a verla” (Frenk, 2006b:

Este significado no puede formularse por sí solo, puesto que se funde con la imagen que le da cuerpo” (Frenk, 2006b: 334).

⁵¹ En su amplio estudio sobre la canción huichola, *Wixarika xaweri*, Julio Ramírez de la Cruz, Xitákame, da cuenta del abundante simbolismo presente en los cantos; dice, por ejemplo, de los animales: “El espíritu de las divinidades se simboliza a través de las plumas de las águilas, aguilillas, halcones, guacamayas, entre otras. Por eso el *mara’akame* o chamán siempre se apoya en esos instrumentos para percibir mensajes divinos, consagrar ofrendas, sacrificios, indagar sobre enfermedades, bendecir, ofrecer comida a las divinidades o ahuyentar a los espíritus malignos” (2005: 111).

338). Dado que el cantor de la copla mexicana ve los sauces mecidos por el viento cuando su amada está ausente, no le queda sino expresar en el pareado final de la primera copla los celos que siente —puesto que el *viento* que mece los árboles representa a otro amante—, de forma que la comparación resulta clara:

Saucitos de la alameda
se mecen con el airón,
así se mecen los celos
dentro de mi corazón.

Saucitos en la alameda
se mecen y se remecen,
así se mece mi amor
cuando el tuyo no parece.
(*Caset Centenarios*)

En la siguiente copla de “El saucito” (versión terracalenteña del anterior, como lo detallo en el capítulo 5) no se hace referencia al árbol mecido por el viento, sino a los sauces secos, a los que el cantor apostrofa diectamente. La idea de la ausencia de la amada —y su no correspondencia— aparece reforzada por el hecho de que el árbol *no ha reverdecido*. A la imagen del pareado inicial sigue otra, la de los pájaros que no cantan, por lo que el cantor los amenaza.⁵²

Saucitos de la alameda,
¿por qué no han reverdecido?
Por eso, calandrias, cantan
o les apachurro el nido.

Ambas imágenes (la del cantor que interroga a los árboles que no han reverdecido y la del que amenaza a las calandrias para que canten) aparecen estereotipadas en diversas coplas mexicanas, ya sea juntas (*CFM*: 6821*ab*) o sólo la primera de ellas (*CFM*: 3-6715, 7275). Acaso la siguiente versión, una sextilla del son jarocho “El siquisirí”, aclara la liga entre el verdor de los árboles y el interés del cantor en que las calandrias canten:

⁵² El pájaro cantando en un árbol verde aparece en el cancionero mexicano como una imagen del amor feliz: “el pájaro que trina, más que pájaro, es el galán enamorado” (Frenk, 1994: 18). El tópico aparece en el romance *El prisionero*: “cuando canta la calandria / y responde el ruiseñor, / cuando los enamorados / van a servir al amor” (cf. Díaz Roig, 1976: 182-184), y está presente en el cancionero folclórico español: “¿Qué importa que la calandria, / el ruiseñor y el jilguero / canten para divertirme, / si en mí no cabe consuelo?” (Rodríguez Marín, 1882: III, 5084).

Árboles de la barranca,
¿por qué no han reverdecido,
sabiendo que a mí me encantan
de las aves el gorjido?
Quihúboles, calandrias, ¿cantan?,
o les desbarato el nido.
(CFM: 3-6821b)

La adición de imágenes naturales sin la mediación del adverbio *así...* que introduce la comparación es, de hecho, lo más común en las coplas de contenido simbólico, de manera que en muchas ocasiones la comparación entre los términos que ocupan sendas partes de la copla puede no resultar tan clara:

¡Qué bonita es una banda
tirada en un campo verde!
El que tiene amor de lejos
se acuesta pero no duerme.
("La banda", cf. CFM: 2-4422)

Yo vi cantar un cenzontle
al pie de un árbol floreando;
alma mía de mis amores,
¿con quién te andarás paseando?
("El mulato alegre")

Como lo hace notar Mariana Masera,

algunas veces la casi perfecta adecuación entre el plano real y el plano evocado ha hecho pensar a los críticos que la lírica popular es realista, opinión errónea desde mi punto de vista. Es menester señalar que la brevedad de las estrofas requiere una condensación del lenguaje y de los recursos poéticos, de ahí que ninguno de los elementos componentes del cantar sobra, por el contrario, son elementos pivotes para la comprensión del mismo (2000: 144-145)

Esta necesidad de condensación propicia que, como en el ejemplo anterior, baste con la mera imagen para que el auditorio recupere su valor simbólico, lo que me parece sucede más que nada con los animales, los cuales, como ha señalado Margit Frenk, sin perder su *animalidad* (es decir, la carga cultural con que aparecen dotados en términos

simbólicos),⁵³ por el carácter de sus acciones son al mismo tiempo la representación de seres humanos. Según lo indica ella misma, por ejemplo, “en la poesía folclórica mexicana abundan los animales, y muchas veces tienen connotaciones simbólicas. El toro que brama, tema frecuente, casi siempre va asociado a la libido” (Frenk, *en prensa*); así en la siguiente cuarteta, en la que el *torito que brama* puede ser un oriundo de Apatzingán (acaso el propio cantor):

Este torito que brama
no es pinto ni es alazán,
es un torito barroso
del fierro de Apatzingán.
 (“El toro antejuelo”)

Asimismo, hay que llamar la atención sobre el carácter simbólico del fruto que se corta y el animal que se puede cazar o montar, que resultan formas de expresar la posesión de la mujer por parte del varón. Estas imágenes se encuentran tan estereotipadas o *fijadas* en la lírica tradicional mexicana que en ellas, según lo ha señalado Mariana Masera, “se acota la connotación libre del símbolo a la connotación obligada de la metáfora” (2004: 150).⁵⁴ Según lo ejemplifica, los motivos pueden llegar por este proceso a la expresión en doble sentido o *albur* (como se le conoce en el habla mexicana al juego de palabras de contenido sexual).⁵⁵ Lo interesante aquí es cómo el recurso que Masera llama “fijación”, que de alguna manera limita la facultad de evocación polisémica típica del símbolo, ha posibilitado la generación de nuevas coplas con base en esta forma de comparación implícita. Así lo demuestran, por ejemplo, las siguientes cuartetos del son “La potranca”, creado en los años recientes por el violinista y compositor Manuel Pérez Morfín:

Esa potranca matrera
me gusta para montarla,

⁵³ “Ninguna tradición literaria razonablemente madura puede dejar de haber acumulado, andando el tiempo, un capital de alusiones, como la escalera de jade o la gacela [símbolos de las poesías china y árabe, respectivamente], que son del dominio común y constituyen un lenguaje poético altamente condensado: una especie de taquigrafía retórica” (Reckert, 2001: 64).

⁵⁴ Y agrega que en algunos casos “en el cancionero moderno mexicano el símbolo reduce su significado hasta casi fijarse, quizá influido por la metáfora. El proceso de fijación y reducción del significado se logra a través de la estructura bimembre de la copla, donde, frecuentemente, el símbolo aparece en la primera parte del texto y se acota su sentido en la segunda” (Masera, 2004: 152). Y define: “Llamo aquí *fijación* al proceso que sufre el símbolo de reducción de su significado hacia una sola de las posibilidades” (2004: 144n).

⁵⁵ Por ejemplo, en las alusiones al *chile* (Masera, 2004: 150), término que en el habla popular mexicana se emplea para designar al miembro viril.

parece que es muy ligera,
a ver si puedo agarrarla.

.....

Me gusta montar en pelo
y agarrarme de las crines,
a esa potranca matrera
muy pronto yo he de subirle.

Hay que recordar que “una singular ventaja expresiva del simbolismo es la libertad con que resbala casi imperceptiblemente del plano del significado simbólico al del significado literal y de nuevo al del simbólico, balanceándose a veces a medio camino entre los dos” (Reckert, 2001: 137), justo lo que sucede en estas coplas: la potranca matrera (‘montaraz, cimarrona’) es —en la percepción del que escucha las estrofas inmersas en el estilo tradicional—, ciertamente, la mujer que se resiste a la seducción, mas no por ello deja de ser la bestia ligera que no se deja montar; el jinete es, asimismo, el amante jactancioso. En estos poemas se activan a un tiempo ambos planos, de manera que la expresión se queda *a medio camino* y con ello remite sin duda a una forma del erotismo que es ampliamente gustada en el cancionero terracalenteño y en el mexicano, en general.⁵⁶

En el terreno de la equivalencia simbólica se encuentra un esquema que es sin duda —entre los que se desarrollan en las coplas terracalenteñas— el más extendido en el ámbito hispánico y lusitano. En él se sigue la típica argumentación en dos pareados, y los versos del primero de ellos muestran a su vez una exposición bimembre: “De... nace... / y de... [nace]...”, que tiene su correspondiente en el pareado final: “de... / nace...”; en el cancionero terracalenteño, el esquema aparece en dos coplas de “El gusto amartelado”; de una de ellas se encuentran versiones a todo lo largo del país, como esta, de la canción “De la arena nace el agua”, que proviene de una fuente discográfica:

De la arena nace el agua
y del agua, los pescados;
y de la mujer bonita
nacen los enamorados.
(CFM: 2-4572)

⁵⁶ Según Jakobson, en el poema “la supremacía de la función poética sobre la función referencial no anula la referencia (la denotación), sino que la hace ambigua” (*apud* Bertil Malmberg, *Análisis del lenguaje en el siglo XX*. Madrid: Gredos, 1986; 149).

Siguiendo la conformación anterior, el esquema se encuentra muy extendido en el cancionero mexicano (*CFM*: 2-4572, 4573; 3-6580), así como en el argentino (Carrizo, 1942: III-37; núm. 1178; Perkins Hidalgo, 1966: 235; núm. 27), en el andaluz (Rodríguez Marín, 1929: 93; núm. 139) y en el murciano (Díez de Revenga, 1984: 18);⁵⁷ principalmente, se trata de coplas de carácter amoroso, *amartelado*, como lo indica el título del *gusto terracalenteño*. Los ejemplos siguientes, que provienen de la Tierra Caliente michoacana y del cancionero de Antioquia, Colombia, muestran las adaptaciones singulares del esquema; curiosamente, las coplas son muy similares en su contenido, pues ambas se refieren a cuestiones étnicas:

De las pilas nace el agua,
del agua, los gorgoritos;
de las muchachas bonitas
nacen los guacaleritos.
("El gusto amartelado")

De las peñas sale el agua,
de la leche, los quesitos;
de los caratejos grandes
salen los caratejitos.
(Restrepo, 1915: 197; núm. CCXXXVI)

Con la expresión *guacalero* se alude "despectivamente [al] indio, porque este es quien de ordinario carga el *guacal*" (Santamaría, s.v. *guacaludo*),⁵⁸ una "caja a modo de

⁵⁷ El esquema muestra, además, dos variaciones muy productivas también: la atomización del segundo pareado para repetir la conformación del primero parece ser, de hecho, la más antigua: "De las frutas, la manzana, / de las aves, la perdiz, / de los colores, la grana, / de la grana, la Beatriz" (Frenk, *NC*: 1998c), que se encuentra también en el cancionero portugués: "Da roseira nasce a rosa, / da rosa nasce o *perfume*; / do *perfume* nasce o amor, / do amor nasce o ciúme" (Nogueira, 1996: 74; núm. 373) y en el andaluz: "Para placeres, tu amor; / para dichas, tu presencia; / para tormento, tus celos; y para muerte tu ausencia" (Rodríguez Marín, 1882: III, 3510). La otra variante muestra el esquema típico del primer pareado a manera de fórmula inicial, mientras que la conclusión se aparta de este; en el folclor guerrerense se encuentra, por ejemplo: "De la pila sale el agua, / de la naranja, el olor; / para hablarle a una mujer / se necesita valor" (Serrano Martínez, 1972: 152), en La Rioja, Argentina: "De la peña nace el agua / y del agua, la helazón. / ¡Con la nieve del desprecio / helaste mi corazón!" (Carrizo, 1942: III-127; núm. 2374), en la colección de coplas españolas de Lafuente y Alcántara: "Del jardín salen las rosas, / de la marina, los peces, / de mi corazón, traiciones / para ti que las mereces" (1865: 238; cf. también 113, 128), que se encuentra idéntica en la colección de Rodríguez Marín (1882: III, 4293).

⁵⁸ El carácter despectivo del término queda de manifiesto en el refrán "No porque me vean huaraches piensen que soy guacalero" (Pérez Martínez, 2002: 293). El talante discriminatorio de este tipo de referencias étnicas relativas a mestizos, indígenas e individuos de origen africano, se hace patente en la siguiente versión de Tucumán, Argentina: "Del tronco nace la rama, / de la rama, el arbolito. / Los negros, todos son chanchos, / y los negritos, chanchitos (Carrizo, 1937: II-491; núm. 1816), pues *chancho* es, como en el estado mexicano de Veracruz, "usual por puerco, marrano, cerdo o cochino, ... en Centro y Sur América" (Santamaría, s.v.).

jaula, hecha de varas tejidas o de tablas delgadas, para transportar a lomo objetos quebradizos o legumbres, frutas, animales, etc.” (Santamaría, *s.v.*). Se hace referencia, pues, de manera un tanto ambigua, a los indígenas que ofrecían en la región de la Tierra Caliente los productos que transportaban desde la sierra; el término normalmente ofensivo aparece con un eufemístico diminutivo, de forma que la copla parece señalar, simplemente, que las indígenas son muchachas bonitas. Respecto de la versión colombiana, Antonio José Restrepo indica que *caratejo* se llama en Antioquia al atacado de la enfermedad llamada *carate*, con la cual al individuo “se le pinta la cara y todo el cuerpo” (1915: 197); la enfermedad es conocida en México con ese mismo nombre o, más comúnmente con los de *mal de pinto*, *tiña* o *jiricua*. En las zonas frías de Michoacán se usaban hasta hace poco los términos *pinto* y *jiricuento* para nombrar ofensivamente a los terracalenteños; así lo muestra la cita siguiente, del cuento “El churingo”, del escritor tingüindinense Xavier Vargas Pardo:

¡Ah, qué feos son esos jiricuentos!, de veras; cristianos iguales qui’uno, pero con el cuero de todos colores, manchados de los pies a la cabeza; naide que tenga los dos brazos o las dos piernas del mismo color, como despellejados en partes y en partes como polviaos; otros parece que salieron de una fogata, medio tatemaos y llenos de quemadas ... Los que íbamos de por acá casi no comíamos de asco porque las mujeres que tortiaban estaban igual, con sus manchas en las manos, llenas de ese tamo que parece como caspa. ¡Una calamidá! Alguno que otro buenisano... ¿A poco todos pintorescos? (2002: 17-18).

Una imagen simbólica que parece exclusiva del cancionero terracalenteño es la del relámpago, que aparece ligado al encuentro amoroso, al que de hecho parece representar. Las coplas que hacen mención del relámpago (todas pertenecientes al son del mismo título) presentan por lo general en el primer pareado la imagen del meteoro que anuncia el alba o (lo más común) que *trae mucha electricidad*. En el pareado final suele aparecer un diálogo con una sola intervención conversacional, la del amante que hace una solicitud a su amada. Lo más frecuente es que sea la de acariciarlo o *acabarlo de querer* —es decir, el motivo

tradicional de la *alborada*, cuando “los amantes se encuentran al amanecer” (Masera, 1999: 179)—.⁵⁹

Ya viene relampagueando,
ya viene alboreando el día,
¡acábame de querer
en tus brazos, vida mía!
(*Disco Alborada*)

Un relámpago en el viento
trae mucha electricidad;
acaríciame en tus brazos
si me tienes voluntad
(*Cinta REG-1*),

pero puede ser también la pregunta de si el amor de ella es firme: “...dime si ya no me quieres / o me vas a abandonar” (*Cinta Rico*) o la petición de separarse porque ya es hora de que el encuentro termine —el motivo del *alba*, “el momento en que los amantes se despiden después de una noche de amor” (Masera, 1999: 179):

Ya viene relampagueando
y el lucero no parece;
levántate, vida mía,
porque aquí nos amanece.
(*Cinta REG-3*)

En la Tierra Caliente el relámpago es la vibrante revelación de que las lluvias están próximas; lluvias que en la región son escasas cuanto

temibles por indisciplinadas y por violentas. Se anuncian con negros nubarrones... sonoros truenos... relámpagos en zig-zag y fortísimo ventarrón. Llegan barriendo todo. Parecen diluvios brevísimos, de cuarto de hora. Caen de golpe y porrazo, en compañía de tronantes borrascas, gruesas y tupidas gotas, pero nunca granizo. En aquella tierra llueve poco, sin mucha regularidad y con estruendo (González y González, 1982: 104).

⁵⁹ Como lo documenta la propia Mariana Masera, esta copla aparece en fuentes impresas en las canciones “Las mañanitas” y “Chula la mañana”, aunque desprovista del símbolo del relámpago: “Son las dos de la mañana, / ya viene alboreando el día, / acaríciame, tirana, / y abrázame, vida mía” (*CFM*: 1-1587); *cf.* también 1588-1589 y “Ya casi está amaneciendo...” (*Cinta REG-3*) en “El relámpago”, en el corpus.

Sin duda que el relámpago queda, por su apariencia y efecto, bien ligado a la imagen del encuentro amoroso. En este caso se halla también un ejemplo de la mera enunciación de imágenes en que se da, de hecho, la asociación del símbolo del relámpago con el motivo del alba:

Un relámpago en el día
ya viene relampagueando,
el sol que venía saliendo,
la luna que se iba entrando.
(*Cinta ColMich*)

Además de que el símbolo se encuentra enmarcado en un estilo y una cultura que lo valora y aprecia, este suele aparecer en la copla cantada más de una vez y no como una mera alusión hecha de paso;⁶⁰ las repeticiones de versos típicas de la canción lírica que estudio aquí, permiten que el elemento simbólico reaparezca en la enunciación, de forma que la audición puede devenir en una auténtica *lectura* que posibilita el repaso del texto, como lo hace el lector silencioso de un poema escrito cuando vuelve la vista a los versos que lo han conmovido o a una imagen cuyo referente puede parecer oscuro, por ejemplo. El acercamiento al símbolo es por esto, entre otras cosas, mucho más sencillo para un auditorio iletrado; según lo ha descrito Stephen Reckert:

un público lector acostumbrado al pensamiento analítico será en la práctica más fácilmente despistado que el público oyente, en gran parte analfabeto, al que en efecto se dirige el poema: un público que se siente en su elemento con el simbolismo —método de comparación intuitivo y sintético— más que con las estrategias intelectuales y analíticas de la metáfora, con síntesis más que con análisis, y con la lógica de los sentimientos más que con la del entendimiento. A un público así le tiene sin cuidado admitir que un símbolo pueda representar al mismo tiempo conceptos no sólo diferentes sino hasta contradictorios (2001: 123-124).

Como las formas estereotipadas que he repasado arriba, el simbolismo suele aparecer en conjunto con otros recursos poéticos tradicionales. En los capítulos siguientes,

⁶⁰ A diferencia de lo que sucede en la lectura en voz alta de un poema escrito, que demanda la mayor concentración del auditorio; ahí el oyente, al detener la reflexión en una imagen, puede perder el hilo del texto —y me parece que es en buena medida por esto que a algunos las lecturas de poemas en voz alta nos resultan complicadas y que muchas veces dificultan la comprensión del texto.

procuro mostrar cómo —amén de que el espacio de la copla permite al poeta popular decir *de otro modo lo mismo* a partir de los diversos medios a su alcance— el empleo de dichos recursos queda acotado por el contexto de la canción, en el cual la liga entre los argumentos y las formas para expresarlos resulta bastante sutil. Su conocimiento representa una forma de erudición y una manifestación de la escrituralidad que se actualiza en la copla en términos del discurso oral:

[Los poemas] orales y las formas escritas comparten una similar estructura de género: ambas son formas marcadas como diferentes del lenguaje de la conversación cotidiana, ambas tienen patrones lingüísticos (léxicos y sintácticos) distintivos y ambas son empleadas en ocasiones especiales. Los patrones propios del género, en ambos casos, contribuyen a fijar un texto por vía de destacar y preservar la locución: la escritura la convierte en un objeto físico; la [composición poética oral] lo hace memorable (Fleisher Feldman, 1998: 82-83).

Y habría que agregar: un texto memorable fundamentalmente sonoro, que detona la creación, la entonación de otros. Forma, lenguaje y discurso no pueden estar desligados en las coplas, como tampoco lo están de la música y el baile; su unidad y coherencia depende de la buena armonía de lenguaje, fórmulas, modelos e imágenes, aspectos que se ven amalgamados en la canción.

LOS GÉNEROS POÉTICO-MUSICALES

Capítulo 4. El jarabe ranchero

Uno de los géneros fundamentales de la música de la Tierra Caliente de Michoacán es “El jarabe ranchero”, cuya conformación musical, poética y coreográfica le otorgan rasgos peculiares, por la variabilidad de sus melodías, por lo ingenioso de sus coplas y por lo vistoso de su baile. Estos tres aspectos parecen más que suficientes para que el jarabe, de una forma u otra, se encuentre presente en la cultura nacional, así en el ámbito rural como en el urbano, en bailes populares, en escenarios, en fiestas cívicas. El jarabe de la Tierra Caliente de Michoacán está emparentado sin duda con otros de igual denominación presentes en diversas regiones de México —aunque con especial preponderancia en el centro-occidente del país—, que poseen, a grandes rasgos, características similares.

Como pasa con tantos otros términos en la música popular, el que designa al jarabe es hasta hoy de incierta etimología; la *Enciclopedia de México* en la entrada correspondiente se refiere al jarabe como:

Baile popular mexicano derivado del fandango, la seguidilla, la zambra y otras modalidades españolas. El baile popular de grupo se llamó originalmente sarao, pero más tarde se difundió la expresión jarabe, usada a mediados del siglo XVIII. Fue muy gustado el *jarabe gatuno*, prohibido por las autoridades virreinales a causa de sus influencias africanas. Los insurgentes entonaron el jarabe como canción guerrera, varias de cuyas modalidades —en música y baile— se divulgaron a mediados del siglo XIX.¹ En 1913 J. Martínez publicó su *Verdadero jarabe tapatío*, compuesto de aires regionales de Jalisco. Esta música y su coreografía se popularizaron a principios del siglo [XX], adoptándose los trajes de *charro* y de *china poblana*. La más famosa de las versiones es el Jarabe tapatío; la más auténtica, [*sic*] el *Jarabe largo*² (*s.v. jarabe*).

¹ La condena de la Inquisición virreinal hizo que el jarabe fuera considerado un *baile nacional* o *patriótico* prácticamente desde los albores independentistas: “El jarabe era armonizado por el estrépito de la fusilería y los gritos de entusiasmo de las huestes insurgentes ... y llegó a declarársele composición insurgente y por tanto condenable” (Saldívar, 1989: 3). Así se explica la referencia que Ramón López Velarde hace en su poema de tema patriótico, en el que con fino bistori *cortara a la epopeya un gajo* justamente para conmemorar la consumación de la Independencia: “Suave Patria ... / a tus dos trenzas de tabaco sabe / ofrendar aguamiel toda mi briosa / raza de bailadores de jarabe” (*Suave Patria*, “Primer acto”).

² Aparentemente, se refiere a una versión del jarabe en la cual se sucedían muchas melodías; acaso al “jarabe ranchero o jarabe de Jalisco” transmitido a Josefina Lavallo por Francisco Sánchez Flores, y que “consigna treinta partes” (Lavallo, 1988: 119), según lo señala también Rubén M. Campos (1928: 58).

En el *DRAE* y en el diccionario de Corominas-Pascual no se encuentra *jarabe* en el sentido de ‘baile popular’, sino sólo en su acepción de “‘bebida dulce’ y aun ‘demasiado dulce’”; del ár. *šaráb* ‘bebida, poción’, ‘jarabe’, derivado de *šárib* ‘beber’ (Corominas-Pascual, s.v.). Sobre el término *sarao* que, según se establece en la *Enciclopedia de México*, podría ser el antecedente del que aquí se estudia, Corominas-Pascual (s.v. *serondo*) establece que *sarao* sería “[1607, Oudin] ‘Festin, bal, assemblée de personnes de qualité pour fair un bal, comme l’on fait ordinairement és courts des grandes princes ...’ del cast. Se tomó el cat. *sarau* ‘baile nocturno (popular)’”. Puede suponerse, pues, que *jarabe* podría ser una versión popular de *sarao* y, más que otra cosa, un cruce de palabras.³

Generalmente, se define al jarabe como un género o una piezaailable en la cual se integran diversas melodías con aire y rítmica diferentes las más veces (“compuesto de aires regionales”, “conjunto de sonos campesinos”, etc.); sin embargo, como establece Vicente T. Mendoza, los primeros ejemplos del género —que se remontan al siglo XVIII— eran formas simples de canto y baile, integradas por una o por pocas melodías, como suelen estarlo los sonos actuales (según lo detallo en el capítulo siguiente, para el caso de la región de la Tierra Caliente de Michoacán). Señala el investigador que el jarabe de forma simple “apareció a lo largo del siglo XVIII, siendo el más antiguo de que se tiene noticia ‘El canario’” (Mendoza, 1984: 73), el cual es un baile conocido en nuestro país desde finales del siglo XVI, que sobrevive como un son tradicional por diversas regiones de México (Hinojosa, 2003), entre ellas, por cierto, la Tierra Caliente de Michoacán.⁴

Existen más evidencias de jarabes de forma simple, con una o pocas partes musicales, en la Tierra Caliente y en otras regiones del país; tal es el caso de “Éntrale en

³ Que el *sarao*, “junta de personas de estimación y jerarquía” (*Autoridades*), tuvo desde temprana época una asimilación popular en la Nueva España, parece mostrarlo el testimonio de Gemeli Carreri, “ilustre viajero ... que nos visitó en el siglo XVII”; describe un baile para festejar a la esposa de don Felipe de Rivas, en el que “quattro mulate fecero un ballo, detto sarao, battendo i piedi con molta leggiadria”, un baile que el viajero, como lo hace notar Gabriel Saldívar, no relacionó “con ninguno de los bailes europeos” de la época, por lo que puede suponerse que era propio de estas tierras, y que su designación se desprendía del término que daba nombre al baile aristocrático (Saldívar, 1987: 267-268).

⁴ Sobre el *canario* del siglo XVII y sus supervivencias, cf. Frenk, 2003, núms. 1521B-D. En nuestros días, en la Tierra Caliente y sobre todo en los ranchos de las faldas de la cuenca media del río Tepalcatepec, “El canario” es un son para la llegada de los novios (pues la ceremonia religiosa suele celebrarse en poblaciones mayores), quienes van a caballo, acompañados por otros invitados, según información transmitida en sendas entrevistas por los violinistas Esteban Ceja Cano y Ricardo Gutiérrez Villa. Presento dos versiones de “El canario” que me comunicó este último; la primera, de la región de Zicuirán (en el municipio de La Huacana), constituye una pieza en sí misma (“es *puro entre*, nomás”); el acompañamiento es “muy arrebatado” (vigoroso); la segunda, del valle de Apatzingán, es el preludio para la ejecución de un son: “de ahí, le pegan a

ayunas” y “El gallito”, conocidos en la cuenca del río Tepalcatepec, que son puramente instrumentales y no muestran la variedad de melodías y formas de baile que tiene, en cambio, “El jarabe ranchero”, en el que, asimismo, destaca el papel de las coplas. Entre las formas regionales de jarabe que aparentemente se encuentran más emparentados con el terracalenteño, se encuentran el *jarabe ranchero* del sur de Jalisco y los jarabes del centro del país, en la región de Nochistlán, Zacatecas, y la Sierra Gorda de Guanajuato. En esos casos, los jarabes se constituyen, como el terracalenteño, por una serie de melodías instrumentales que se suceden, con coplas recitadas intercaladas. Acaso la diferencia está en la variedad de melodías, que parece ser mucho mayor en Nochistlán y en la Sierra Gorda que en Michoacán.

El canario
son para la llegada de los novios
(versión de Zicuirán)

♩ = 120

D.C. y a la Coda

Coda

El canario

(versión del valle de Apatzingán)



D.C. Al terminar, se liga con un son

En la designación popular actual de la Tierra Caliente, creo que es interesante, sobre todo, hablar del calificativo que va asociado al de jarabe: *ranchero*,⁵ porque, efectivamente, parece que el género, más que de los habitantes del valle de Apatzingán, es patrimonio de la gente de las sierras y las laderas aledañas —es decir, es un género de una buena parte de la cuenca del río Tepalcatepec—; todos los testimonios que he encontrado sobre buenos bailadores y violinistas ejecutantes de jarabe se refieren a gente de origen ranchero. Acaso Miguel Galindo explica en sus *Nociones de historia de la música mejicana* (1933) lo que podría determinar el porqué de la filiación del jarabe con los ranchos:

[En la época de la guerra de Independencia] parece que comienza a retroceder la jota, quedándose para bailes de salón, de fantasía, reuniones especiales, etc. [*i.e.* saraos?], a la vez que el jarabe se retiraba a los campos, desarrollándose así una especie de concentración de la primera y de dispersión del segundo que, al fin y al cabo, no es sino un conjunto de sones campesinos que por su selecta asociación alcanzó los honores de las tablas (*apud* Jáuregui, 1999: 111).

Como se verá más adelante, parece ser que desde el siglo XIX y hasta nuestros días el jarabe en las ciudades ha tendido hacia la conformación de una versión estándar, mientras que en el campo la inclusión de las melodías y la extensión de las mismas se adaptan de hecho a la voluntad y la capacidad de los músicos y bailadores, y al ánimo y al momento en que el jarabe se ejecuta. Si atendemos a lo establecido por Galindo, la

⁵ Se entiende por *ranchero* el habitante de “Núcleos de población (ranchos) formados ... por dos o tres familias, separados entre sí por una distancia promedio de seis kilómetros, y de los centros urbanos hasta por 50” (Barragán López, 1990: 22); *ranchos*: “hacienda o finca de campo, pequeña, modesta o humilde”

capacidad de asociación de melodías en el jarabe se habría dado justamente en el campo, donde el género se habría dispersado y donde la prolongada ejecución en los bailes populares habría establecido la necesidad de ir sumando y asociando en el jarabe una retahíla de “sones campesinos”.

Aún ya bien entrado el siglo XX, el jarabe era folclórico en diversas regiones del país, como lo indica Vicente T. Mendoza en 1956:

A todo lo largo del último siglo [XIX] y teniendo como puntos de difusión México y el Bajío, se extendió por todo el territorio nacional hasta California y Centroamérica y en diversos rumbos se aclimató de tal modo que llegó a construir modelos regionales aprovechando la música local; por lo tanto está justificado el considerar el jarabe como música y baile nacionales (Mendoza, 1984: 72-73).

Dichos modelos regionales, variados, entre los cuales se encontraban jarabes tanto de forma simple como compleja, habrían tendido a un olvido paulatino y al confinamiento en rincones aislados del país, mayormente de asentamientos rancheros. Aun a pesar de la escasa información etnográfica existente sobre las regiones donde se cultiva el jarabe en la actualidad, me atrevo a aventurar que en la mayoría de los casos se trata de un género prácticamente marginal, fuera de “El jarabe tapatío” y otros que se han estandarizado y difundido principalmente para la ejecución de ballets folclóricos.

El baile del jarabe

Un común denominador en las descripciones sobre el jarabe lo constituyen los movimientos de la pareja de varón y mujer, variados y llamativos, en los que se han visto reflejados los de algunos animales. En el siguiente fragmento del célebre folclorista Rubén M. Campos, correspondiente al primer tercio del siglo XX, se pone de manifiesto este carácter del baile del jarabe; el autor se refiere asimismo a la bailarina de ballet Anna Pavlowa, quien hacia 1919, durante su estancia en nuestro país incluyera “El jarabe tapatío” en su repertorio (Lavalle, 1988: 59-97):

baile de pareja suelta, baile en el que no hay contacto carnal ninguno, sino una proximidad discreta, un acercamiento rondador del macho a la hembra gentil y complaciente al ver la

(Santamaría, s.v.). También se conoce a este tipo de asentamiento como *ranchería* (véase Seco *et al.*, s.v.)

manera galante con que es asediada. El galán ... enfile sus pies ágiles para perseguir a la compañera en un respunteo de pasos ligeros, de movimientos oblicuos de coyote, y en un repiqueteo de los talones que llevan el ritmo del jarabe en una multitud de figuras, pues son treinta los pasos variados del jarabe clásico desde hace un siglo. La china se arquea, se inclina a un lado y al otro, cimbreo la cintura ... hasta hoy quedan excelentes bailadoras de jarabe que deleitaron a Anna Pavlowa (Campos, 1928: 58).

El jarabe representaba en la región de la Tierra Caliente y las zonas rancheras aledañas un momento especial en una celebración tradicional o baile de tabla, dado que su ejecución dancística resulta de gran vistosidad y que, como la musical, presenta cierta dificultad y destreza. El jarabe significaba, pues, una especie de *número especial*, que aparecía en la fiesta cuando una pareja de bailarores se integraba, generalmente sin necesidad de ensayos ni de atuendos especiales.⁶ Tanto para bailar el jarabe como para ejecutar correctamente la música, se requiere un ingrediente que la gente en la región considera innato: el *sentido*, esto es, lo que también se conoce como *oído musical*; así me lo ha indicado don Francisco Martínez, violinero que dice haber bailado en su juventud: “necesita tener el sentido pa música el que... el que lleva la bailada ... para no salirse”,⁷ esto es, para bailar dentro del *tempo* y el compás de la música. A diferencia del son, el jarabe no es *bailado* por caballos, sino sólo por seres humanos; de igual manera, se toca sin tamborear el arpa, lo que sí se hace, en cambio, durante la ejecución de los sones.

Al entorno festivo en el que se solía bailar el jarabe se refieren los testimonios de Prisciliano Corrales Santacruz y José Hernández Chávez, consignados en un acta judicial del archivo municipal de Gabriel Zamora (antes Lombardía), Michoacán; ambos se expresan en sus respectivas declaraciones sobre el momento en que se ejecutaba un jarabe en un baile tradicional, la tarde del 14 de mayo de 1959; dice el primero de ellos:

como a las cuatro de la tarde, llegué a la ordeña que tiene el Sr. Gabriel González en la ranchería de La Laguna, de este municipio, quien celebraba un baile con motivo del casamiento de uno de sus hijos; al llegar me di cuenta que había algo de concurrencia; me bajé de la bestia y me metí al lugar de la fiesta y pude comprobar que ya habían algunas

⁶ Thomas Stanford considera al jarabe como “un baile de exhibición ... ejecutado sólo por los bailarores más expertos ... En este aspecto ..., el jarabe parece recordar con fuerza sus orígenes teatrales del siglo XVIII” (1984: 50-51).

⁷ Entrevistado en su casa, en El Aguaje, municipio de Apatzingán, el 27 de junio de 2003.

personas algo tomadas; estuve en compañía de algunos amigos ... alrededor de un arpa que estaba tocando, cuando me di cuenta que surgió una dificultad entre Alfonso Pedraza y Elpidio González; pasado rato se oyó una detonación de arma de fuego y vi que se amontonaba la gente, me acerqué y vi que estaba en el suelo la señora Aurora Velásquez herida de una pierna.

Fue, así, la desgracia la que propició que quedara testimonio de lo sucedido en aquella fiesta realizada con motivo de un matrimonio; por lo demás —violencia incluida—, podemos suponer que más o menos así eran las celebraciones rancheras de mediados del siglo XX, aun cuando no haya documentos escritos sobre ello, salvo excepcionalmente como en este caso. El segundo testimonio del acta entra en detalles y en él se aclara que aquella *arpa que estaba tocando*⁸ ejecutaba, justamente, un jarabe:

El día de los acontecimientos llegué al lugar en que se celebraba la fiesta como a las tres de la tarde; como estaba actuando un arpa, había gente reunida en torno de ella, *ya que estaba tocando un jarabe*, cuando de improviso y entre la gente que estaba viendo bailar, apareció el señor Elpidio González, quien pistola en mano retrocedía con intento de salir de donde estaba la gente, y sobre él iba el señor Alfonso Pedraza, cuando se escuchó una detonación y fue cuando se pudo ver que se encontraba en el suelo la señora Aurora Velásquez (las cursivas son mías).

Resulta muy interesante el hecho de que ambos testigos tienen una visión fragmentaria de los acontecimientos, ello podría deberse —como lo manifiesta el segundo— a que todos se hallaban contemplando el baile; por lo dicho, puede suponerse que *una música de arpa* y una pareja de bailarores de jarabe podían atraer la atención de tal forma que la concurrencia pasara por alto el principio de una riña con arma de fuego. El motivo más importante para una celebración de estas era, como en el caso anterior, un matrimonio; la fiesta —conocida genéricamente como *baile de tabla* o *baile de arpa*— se celebraba bajo una enramada, en el corral, y se empleaba para zapatear una tabla dispuesta sobre un hoyo excavado en el piso o, con frecuencia, una artesa vieja de aquellas en las que normalmente se cuajaba el queso en el rancho, como lo he descrito en el capítulo 1.

⁸ Aquí debe entenderse a manera de sinécdoque que *un arpa* es en realidad *un conjunto de arpa*; se trata de una expresión empleada corrientemente hasta nuestros días en la región, que da cuenta de la importancia que el arpa tiene en el conjunto musical.

Además de los bailes de tabla, otro espacio en que el jarabe se desarrolló en el pasado (probablemente, hasta mediados del siglo XX) lo fueron el circo y las funciones callejeras de títeres: las compañías que andaban por diversas comunidades del país llevaban el jarabe en su repertorio, en las representaciones de títeres en circos, carpas y teatrillos callejeros se solía incluir el baile del *jarabe tapatío*.⁹ Según el decir de don Genaro Aceves Mezquitán *Pinito*, desaparecido titiritero y *payaso de verso*, acaso el último de la vieja escuela mexicana, el jarabe era un baile y canto típico de los payasos; este género era parte de su repertorio y echaban mano de él, por ejemplo, en los convites que los circos hacían por las calles de la población:

Quando uno va en la calle, en el convite [con la música y repartiendo programas], el payaso tiene que inventar el verso, después de un jarabe: “Ojalá y te bailes un jarabe”, y ya baila el jarabe. Dice: “Ya con esta me despido / por las flores de un huizachito, / que no se quede sin parte / la señora del muchachito”. Ahí va uno cazando el verso ... ya llegando al local donde se va a trabajar, ya decía: “Ya con esta me despido, / según dijo tío Tomás: / con esto tienen ahorita, / que al cabo en la noche hay más” (González-Rivera, 2003: 24).

Las coplas que don Genaro recuerda son, justamente, cuartetos de octosílabos, la forma estrófica imperante en el jarabe de la Tierra Caliente y, en general, en los jarabes de todo el país. En su testimonio, destaca la importancia del contenido poético del género, al grado de que los payasos, además de bailar, debían cantar e improvisar coplas —*inventar* o *cazar* un *verso*. Esta relación de los payasos populares del siglo XX con la creación poética puede ser una supervivencia de los *convites* en verso que hacían sus antecesores durante el siglo XIX; impresos en los que se invitaba a la gente a asistir al circo, y que describían el espectáculo entre otras formas estróficas, en quintillas, décimas, octavas y sonetos (De María y Campos, 1939).

⁹ La influencia del teatro callejero en la relación del pueblo con la poesía y el drama populares se pone de manifiesto en diversos testimonios (Razo Oliva, 2005: 11-18). A manera de ejemplo, el siguiente fragmento de una entrevista con el célebre actor Ignacio López Tarso: “Mi primer contacto con el teatro fue cuando tenía unos ocho años. Vivía en un barrio muy bonito de Guadalajara, Analco, adonde llegó una de esas tantas carpitas que proliferaban en esa época y a la cual me llevaron mis padres. Desde que me senté, quedé fascinado. Me impactó cómo la gente se olvidó de sí durante dos horas. Pasó el tiempo y reparé muchas veces en ese recuerdo; no supe ni qué actores eran, ni qué obra, ni qué es lo que pasaba, pero lo que allí sucedió cautivó toda mi atención, y eso me maravilló” (Ángel Vargas, “Entrevista. Ignacio López Tarso, actor de teatro, cine y TV”, *La Jornada*, 31 de julio de 2006, pp. 2a-3a).

Asimismo, señala don Genaro que alguien le decía al payaso: “‘Ojalá y te bailes un jarabe’, y ya *baila* el jarabe. *Dice*: ‘Ya con esta me despido...’”; es decir que *bailar el jarabe* se confundía de algún modo con *decir o cantar coplas en él*. Esto se debe a la íntima relación que existe en el jarabe entre el baile y la poesía, como queda de manifiesto en las coplas del repertorio del jarabe actual y del pasado que se refieren al baile; por ejemplo, se puede citar la siguiente copla de “El jarabe gatuno”, de la primera mitad del siglo XIX:

Veinte reales te he de dar
contados uno por uno,
sólo por verte bailar
el jarabito gatuno.
(Mendoza, 1984: 72)

Otra estrofa en la que se destaca el ánimo de recitar coplas para el momento, aludiendo al contexto propio del baile y de quienes lo ejecutan, pertenece al *descanso* del “Jarabe corriente”, del manuscrito *Colección de jarabes, sones y cantos populares*, de Clemente Aguirre (que data, probablemente, de los primeros años del siglo XX):

De esos dos que andan bailando
a ninguno desagero:¹⁰
uno parece de hilacha
y otro parece de cuero.
(Mendoza, 1984: 216-217)

Probablemente, coplas como estas eran improvisadas en ocasiones a partir de esquemas y versos estereotipados conocidos, como el “De esos dos que andan bailando...”, del ejemplo anterior, que aparece en otros jarabes y canciones folclóricas tanto mexicanas como de España y Sudamérica.¹¹ Durante el *descanso* la atención de la concurrencia se centra en las

¹⁰ *desagero*: de *desagerar*, “badomía por exagerar” (Santamaría, s.v.).

¹¹ Como esta copla, presente en Andalucía y en la Costa Chica: “De las dos que están bailando / las dos me parecen bien: / una parece una rosa / y otra parece un clavel” (Rodríguez Marín, 1882: IV, 6942; *CFM*: 1-2652a), de la que existe una versión paródica en la Costa Chica: “De esas que están bailando / las dos me parecen bien: / una parece un zancudo / y la otra, un jején” (*CFM*: 3-8415); véanse, además, 1-2020, 2652b, 2653, 3-8414, y siguiendo el mismo esquema, una parodia humorística contra los homosexuales, también proveniente de la Costa Chica: “De aquellos que están allá / no me parece ninguno: / uno ya está muy viejo / y el otro es *cuarenta y uno*” (*CFM*: 4-9796). El verso inicial se encuentra también con variantes en el folclor extremeño: “De *lah doh* qu’está bailando, / la de la cinta encarnada / *eh* la novia de mi hermano, / ¿cuándo será mi cuñada?” (Gil, 1931: 151). En los cancioneros hispánico y chileno, se encuentra una singular variante de la copla: “Esos dos que están bailando / qué parejitos que son; / si yo fuera padre cura, / les echo la bendición” (Lafuente y Alcántara, 1865: 178; Rodríguez Marín, 1882: IV, 6964; *Disco Dibam*), y en el cancionero de Jujuy, Argentina: “Esos dos que están bailando, / no sé qué se están diciendo, / el que toca y el

coplas, y estas con frecuencia aluden a los bailadores; la relación entre ambos elementos, esto es, el baile y la poesía, también la señala Rubén M. Campos (en este caso, respecto a la ejecución del jarabe hacia finales del siglo XIX): “mientras los bailadores *descansaban un instante al terminar una serie de pasos de jarabe*, ... del grupo de cantadoras surgía la copla pintoresca y sabrosa, apasionada y triste, irónica y flageladora” (Campos, 1928: 58-60; las cursivas son mías). Es notorio aquí que para la época las coplas fueran cantadas por mujeres, pues en nuestros días esta es una actividad preponderantemente masculina.

Descanso o *paseo* es, pues, el término que se emplea para designar el momento en que los bailadores interrumpen la ejecución vigorosa del jarabe para permitir la recitación de las coplas. En la siguiente cuarteta de “El jarabe ranchero” de la Tierra Caliente de Michoacán, los dos primeros versos refieren la liga íntima que existe entre la poesía y el baile en este género; la copla está puesta en voz de un bailarín que ejecuta una parte de un jarabe, supuestamente con una mujer comprometida con otro:

Otro versito nomás
y luego me voy saliendo;
no vaya a venir su dueño
y dirá que qué ando haciendo.
(*Disco Cenidim*)

La relevancia del jarabe en las actuaciones de los payasos tradicionales también es mencionada por don Rubén Cuevas, arpero y laudero tradicional radicado en Buenavista, con una anécdota que le fue referida por el extraordinario violinista Jesús Espinosa *el Jalmiche*, hoy desaparecido. En un circo itinerante el pequeño Jesús fue *víctima* de un payaso:

Dice él [Jesús Espinoza], dice una vez: “estábamos en un circo [ríe solo], dice, entré, entré al circo y estaba, dice, ¡no me hizo bailar este hijo de la tiznada cirquero, dice, que hacía travesuras! Dice, que voy y que y ya, que se para el cirquero, dice: ‘Uno que baile un jarabe’. Dice, yo estaba, pues, nuevecito,¹² dice, ¡aventaba piedras, amigo, como mangas con las patas!” [ríe] ¡Ah, cómo nos hacía reír! Dice: “que avientan un jarabe y ta... apenas,¹³

que baila / de rabia se están muriendo” (Carrizo, 1934: 422, núm. 2891).

¹² *nuevecito*: ‘joven’.

¹³ *¡aventaba piedras!*: ‘zapateaba (pateaba) fuertemente el piso’; *mangas*: acaso de *mangarria*, “corrupción de manga, por paronomasia con mandarria ... tubo tosco y grande, y también maza o martillo pesado” (Santamaría, s.v.); *que avientan un jarabe*: ‘entonces los músicos comenzaron a ejecutar un jarabe’.

dice, dice, [me hizo una] travesura, y apenas iba a comenzar el jarabe, y [yo] ya andaba bailando, amigo, dice, ¡aventaba piedras, amigo, con las patas!” [ríe] ¡Ah, cómo nos hacía reír ese cristiano! Dice: “No, no, no, no, ‘pérate, todavía no empieza el jarabe’ —que lo para” ... Hey, no, pos... dice: “Me estaba haciendo travesura, y que va, y ya entonces que me sueltan el jarabe,¹⁴ yo ya andaba ahogándome. Dice: ¡amigo, eché una... una bailada!”¹⁵

La comicidad del acto en el que participara el pequeño Jesús Espinosa como actor espontáneo consistía, como narra don Rubén, en hacerlo bailar sin música hasta cansarlo, para que luego, ya con música, no tuviera fuerzas para hacerlo. La habilidad del bailarín se demuestra en su resistencia al cansancio, de lo contrario, puede quedar en vergüenza ante los espectadores; seguramente por ello que el payaso escogió a un niño para su acto, pues si el *cansado* hubiera sido un adulto, el acto habría sido humillante, y probablemente aquel habría reaccionado violentamente.

Si bien el jarabe se cultivó en el pasado en los bailes de tabla y los circos, en la actualidad se encuentra en otros ámbitos y escenarios, como los concursos de música y baile tradicionales que año con año se realizan en Apatzingán (González, 2001), en los cuales escasean las parejas de bailarines e impera sobre todo el *baile* de caballos, por lo que el jarabe como género musical y bailable ha perdido terreno ante el son y la valona, que predominan en el certamen. Por otro lado, el jarabe suele bailarse en las funciones de los llamados ballets folclóricos, que han aflorado en la región, sobre todo ligados a las escuelas; estos ejecutan jarabes y sones en actos cívicos, en concursos y en actos escolares, por ejemplo. Como consecuencia, la ejecución de jarabes como el *tapatío* y el *nayarita*, que son parte del repertorio usual de este tipo de agrupaciones, se ha impuesto sobre “El jarabe ranchero”.

Don Esteban Ceja Cano, violinista y arpero radicado en San Juan de los Plátanos, se refiere a la filiación ranchera del jarabe y a la diferencia entre la forma de bailar en la fiesta comunitaria y en el ámbito escénico, con una anécdota referida a una bailadora ranchera que él conoció en su infancia (hacia 1940):

Agustina, hey, Agustina Vieyra, ¡muy buena pa bailar...! Una vez, ‘taba yo pos chiquillo, de unos diez años, y fuimos a Arteaga con mi ‘amá, y había una tapada de gallos. Luego

¹⁴ *que me sueltan el jarabe*: ‘empezaron a tocar el jarabe para que yo bailara’.

¹⁵ Entrevistado en su casa, en Buenavista Tomatlán, el 29 de mayo de 2004.

trajeron, áhi de Uruapa, áhi unas bailarinas, medias panzonas, que ni bailar sabían, pero ¡que eran bailarinas! Y había un viejo ahí en Arteaga que bailaba, le decían el Gavilán; no, él bailaba, pero ¡no, bailadillos áhi que...! Decían que él era el número uno ahí en Arteaga pa bailar, que muy bueno pa bailar. Entonces, nos encontramos con un tío mío que se llamaba Lino Ceja y dijo: “Hombre, ya que vinieron —dijo—, vamos aquí a los gallos, pa que se diviertan un rato, hay mariachis, y unas bailarinas de allá”. Bueno... Dijo: “Yo soy el empresario allí”. Vamos, pues; ya, nos sentamos ahí y ya, le dijo a mi ‘amá: “Si quieren cerveza o quieren...”. “N’hombre, refresco, cerveza a mí no me gusta” ... Pos, que... Ya estábamos ahí, y ya, en lo que tocan un “Jarabe tapatío”, ahí el mariachi; salió el Gavilán a bailar ahí con las viejas esas panzonas ahí, y como coincidencia [*sic*], el señor, el papá de esa bailarina, esa que bailaba bonito, en el cerro, vinieron y fueron a los gallos, y que me asomo, así entre la..., y que la voy viendo allí, y ahí me hizo la seña que juera pa’llá —éramos amigos—; que me dijo: “¿Cómo ves los bailarines? ¿Sí te animas a bailar un jarabe?” Y le dije: “¡Cómo no!” Me dijo: “Pa ponerle la muestra a estos cómo se baila un jarabe”. “Ándale —dije— horita le voy a decir a mi tío”. Bueno, pos que luego, ya dijo, le dijo mi ‘amá a mi tío, le dijo: “También este baila”. “¿A poco?” Y era una gracia grande, pos yo estaba chiquillo, pues. “¿Y sí baila?” Dijo. “¡Cállate la boca! Dijo, este viejo no le sirve ni pa comenzar pa bailar”. “¡Ay’jo del...!” Dijo: “Po’ahi’stá una gallina, dijo, ¡vieras nomás!”. “¿On’tá?” Dijo: “Allá está. Dijo, ya lo llamó a él que si no bailaba un jarabe... ¡Ay, cómo no!, ahorita”. Y ya, pues que, ahí, ya fue y le dijo al... habló él, pues, ahí, que iba a... que vean bailar un chiquillo con una muchacha, aquí, pa que vean..., pa que los vean bailar. Pos que sí, pos que me arrimo, ya, le dije ahí al del mariachi: “Tóquenme un jarabe, pero chilladito, no ahuevonado, ¡lo quero chillado el jarabe! ¡Caliente —dije—, lo quero caliente! Dije: más caliente que como lo tocaron enantes”. Digo, porque entre más abreviao¹⁶ vaya, puedes bailar más, ¿me entiendes? ... Sí, como que los pies más se pueden mover, y una cosa calmada, pos no le jallas el ritmo, ahí vas ahí... no, no puedes. Es como un son: te echan un son en la guitarra, ahí, ahuevonado, no sirve, pos ¡qué te puedes agarrar bien!, ¿verdá que no? ... Y ese, que te lo echen calentito, luego, luego dices: “No, pos de aquí soy”, ¿’edá? Te alentas tú también, ¿eh? Así es todo. ¡Bueno!, pos que sueltan el jarabe, y ya, que se viene la muchacha, delgadita y... ¡una chichalaquita la muchacha!¹⁷ Pero ¡ah, mujer...! N’hombre, que nos hacen un ruedo aquel gentillal, y “vamos a bailar los

¹⁶ *chilladito, caliente, abreviao, no ahuevonado*: ‘acelerado’.

¹⁷ *chichalaquita*: “ave de México del tamaño de una gallina común” (Santamaría, *s.v. chachalaca*); aquí, en el sentido de que la muchacha bailaba con la ligereza de un ave pequeña. Acaso la muchacha era locuaz, pues la chachalaca “cuando está volando no deja de gritar desafortadamente”.

ranchero”. Y yo, pos chiquillo, n’hom’e, que nos soltamos, ¡señor, vieras nomás! Y... ¡la gritera de la gente! Y aventaban —‘tons era la plata de siete-veinte— ¡pesos pa’dentro, y billetes de a diez, de a cincuenta, de a cien! y ¡bueno!, puños le aventaban pa’dentro, y mi tío en un jongo asina, ‘ira, junte y junte y junte: era pa nosotros ese dinero. ¡N’hombre, llenó un jongo así, mira, un jongón cabrón llenó de puro dinero! Porque bailamos, y luego regaban así el suelo de cerveza, y la chingada... “¡Estos sí bailan, no como esas burras que trajeron de Uruapan!” La gente, así gritaba, ¡fíjate nomás! No, le decían al Gavilán: “¡No, aquí chingastes a tu madre tú,¹⁸ Gavilán! Chingastes a tu madre, este chiquillo te puso la pata ahí en el pescuezo” ¡Que no había otro aquí en Arteaga! Dijo: “¡No, chingaste madre!” Pos ¡cómo crees que en el mismo rato hicieron mochila las viejas y se fueron, las bailarinas. No, dijeron: “¡No, pos cuándo les vamos a llegar a estos diablos, rancheros cabrones!”

En este relato tan rico, don Esteban da cuenta de elementos muy importantes que están en el gusto de los bailadores y espectadores rancheros: la competencia entre las parejas de bailadores de jarabe, la energía con que deben ser ejecutados tanto la música como el baile (*caliente*, no *ahuevonado*) y la correspondencia indispensable entre la ejecución musical y el zapateado. Esto último, según los músicos de la región, puede representar una forma de competencia entre el bailarador y el conjunto musical, dado que aquel buscará lucirse, y este podría —con una ejecución pausada o muy prolongada— impedir sus propósitos y dejar mal parada a la pareja de bailadores, fundamentalmente, al varón. Eso explica la humillación que sufrió el Gavilán cuando un niño *le puso la pata en el pescuezo*, bailó el jarabe más rápido y ligero que él, y sin cansarse. La joven pareja de bailadores fue premiada por ello con pesos de plata y billetes recogidos en un jongón.¹⁹

Se puede inferir además del testimonio de don Esteban que bailar bien el jarabe se juzga como un atributo de un buen ranchero. El jarabe puede considerarse parte de su patrimonio cultural y de su orgullo, un orgullo que los grupos rancheros suelen tener, dado que se caracterizan por la “seguridad en sí mismos, siempre y cuando [se encuentren] en su medio ambiente y sin la presencia de elementos externos a su región, pues estos los hacen, inicialmente al menos, actuar con discreción” (Barragán López, 1990: 41). Al bailar el jarabe, el ranchero demuestra que no es inferior al pueblerino de Arteaga.

¹⁸ *chingastes a tu madre*: ‘fracasaste’, de *chingar*, “causar mal, hacer daño, ocasionar perjuicio, inferir lesión en la honra” (Santamaría, s.v.); en el mismo sentido, *te puso la pata en el pescuezo*: ‘te humilló’.

¹⁹ *jongo, jongón*: ‘gorro de cartón, como una copa de sombrero’.

Según don Esteban Ceja, las bailarinas de la ciudad ven a los bailadores rurales como “diablos, rancheros cabrones” porque, al menos a los ojos de los presentes en la fiesta, un niño ranchero puede bailar mejor que el más prestigiado bailarín de Arteaga, un pueblo importante de la Sierra Madre michoacana. Así expresa el investigador Esteban Barragán la visión mutua entre rancheros y gente de los pueblos:

[Los rancheros] se reconocen entre sí [como] “nosotros los rancheros”, pero si alguien del medio urbano o principalmente de poblados pequeños los llama rancheros con ánimo de molestarles, lo consigue ... aunque en el fondo se sientan en una situación privilegiada al comparar el desenvolvimiento de un ranchero en el pueblo con el de un “poblano” en el rancho y eso es motivo de consuelo (Barragán López, 1990: 46).

El jarabe puede definirse en diversos entornos como un géneroailable ligado al ámbito festivo rural que a lo largo de la historia ha sido retomado por el gusto urbano para llevarlo a los escenarios teatrales y circenses, a las ferias comerciales, a los actos cívicos y escolares. En todos esos entornos cumple una función de innegable importancia. En la región de la Tierra Caliente michoacana, el jarabe ha quedado ligado, sin embargo, a su origen ranchero, y aun en nuestros días conserva este calificativo, pues constituye —aunque, ciertamente, cada vez menos— un elemento de identidad cultural entre la gente de los asentamientos de las sierras que rodean a la región, en la cuenca del río Tepalcatepec.

La música del jarabe ranchero

En la ejecución del jarabe coinciden las melodías del violín, que son más variadas que las de los sones, con el zapateado, más refinado y elaborado que el de estos. Las coplas, por su parte (apenas dos o tres por jarabe, sin estribillo), suelen culminar una serie de melodías de violín. Más que cantadas, las coplas (cuartetos de versos octosílabos y de hexasílabos) son recitadas con el fondo de una cadencia instrumental. Las estrofas de versos octosílabos dan entrada a una nueva serie melódica, en tanto que la pieza culmina con una estrofa de versos hexasílabos.

“El jarabe ranchero” puede ser *largo* o *corto*. El *largo* se constituye por —al menos— tres *partes*.²⁰ Las dos primeras se conocen como *jarabes*: el primero se ejecuta

²⁰ La nomenclatura popular no es muy precisa en este sentido, pues el término *parte* es usado por los músicos

con ágiles saltos de los bailarores y con el movimiento coreográfico del hombre siguiendo a la mujer (baile *cruzado* o *estribeado*, según me ha indicado don Rubén Cuevas). El segundo *jarabe* se zapatea. Al parecer, en las fiestas rancheras se pueden agregar partes o jarabes —acaso hasta unos cinco— para permitir la alternancia de parejas de bailarores cuando las hay en abundancia. Al final de cada *jarabe*, se realizan los *paseos*, mudanzas o recorridos sin saltos ni zapateado en que la pareja descansa y que coinciden con la recitación de las coplas de octosílabos; a decir de don Rubén, a estas partes se les llama paseos “porque andan paseándose los bailarores”.

El término *paseo* es una supervivencia del *pasacalle* barroco, que era un interludio armónico en una danza; así lo llama Juan Carlos Amat en su método *Guitarra española de cinco órdenes...*, publicado en 1626 (*apud* Hinojosa, 2003). Puede decirse que la función que el *paseo* cumplía en el barroco y la que tiene en el jarabe actual es prácticamente la misma. Lo que caracteriza, además, los paseos de “El jarabe ranchero” es que (como sucede con jarabes jaliscienses, zacatecanos y de la Sierra Gorda de Guanajuato) durante su ejecución se salmodian —en una versión, se cantan (*Disco Cenidim*)— sendas coplas, de versos octosílabos en los dos primeros paseos y de hexasílabos en el tercero. Según el testimonio de viejos músicos de la región, lo más común era que se entonara una sola cuarteta de octosílabos en los dos paseos iniciales. En el primero de ellos se enunciaban los dos primeros versos de la copla, repetidos a manera de una estrofa de rima abrazada (1221); los versos finales se enunciaban en el segundo paseo seguidos de los precedentes (3412); así lo ejemplifican algunos fonogramas (*Disco Peerles 1664*; *Disco INAH 07*); esta forma de enunciar los versos de las coplas está documentada por Thomas Stanford, quien parece considerarla la más común en el país, pues al describirla no se refiere a una región en particular (1984: 50).

Las *partes* o *jarabes* de “El jarabe ranchero” se integran por una sucesión de breves temas melódicos —generalmente de cuatro compases— que los músicos de la región conocen asimismo como *partes* (término que, como he señalado, se emplea de igual forma para designar a los *jarabes*). Tradicionalmente, la sucesión, velocidad, duración y repeticiones de dichas *partes*, según lo he descrito, se debían al gusto y la destreza del violinista, quien debía atender durante la ejecución a la capacidad y condición de los

locales tanto en el sentido de ‘conjunto de melodías instrumentales’, como en el de ‘tema melódico breve’.

bailadores; con ello se establecía una competencia entre el violinista y el bailaror varón, quien, como quedó de manifiesto en el caso del Gavilán, tiene sobre sí la responsabilidad de terminar, o *salir* —como se dice popularmente— el jarabe sin *rajarse* por cansancio.

De manera análoga a lo que ha sucedido con el son, “El jarabe ranchero” ha tendido a la conformación de una versión estándar en la Tierra Caliente, en contraste con la libertad para elegir partes, repeticiones y variaciones, de la que gozaban los violinistas en los bailes de tabla.

Tabla. Partes del *jarabe ranchero*

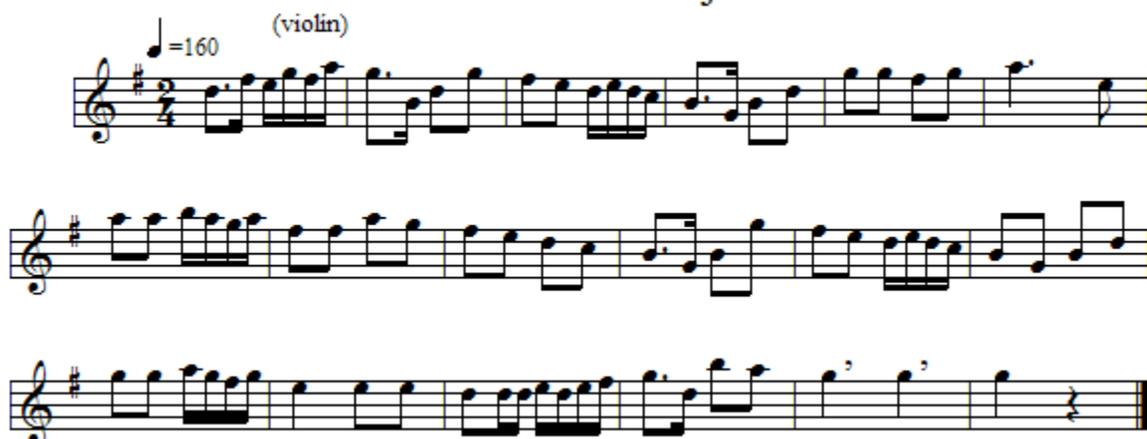
Baile	Jarabe 1 cruzado	Paseo	Jarabe 2 zapateado	Paseo	Son/Jarabillo zapateado/cruzado	Paseo
Música	Entrada-parte	Paseo	Varias partes	Paseo	Varias partes	Salida
Poesía	—	Estribillo [cuarteta de octosílabos 1234 o 1221]	—	Estribillo [cuarteta de octosílabos 1234 o 3412]	—	Estribillo [cuarteta de hexasílabos, 1234]

A la libertad en la ejecución instrumental de antes, se refieren los testimonios de don Rubén Cuevas y don Esteban Ceja. Dice el primero: “El jarabe lleva dos partes... Pus le pueden echar más, pero se alarga mucho; horita ya los bailadores bailan poquito, pues”. El segundo señala:

Sí, cada quien tiene... como aquí [en el valle de Apatzingán], tienen un jarabe, que “El jarabe ranchero”, y ellos creen que no hay más jarabes, y hay muchos, hay muchos jarabes. Un día le dije a mi compadre Maiceno [Carlos Cervantes] —ya estaban ahí, y ya—, le dije: “A ver, compadre, ¿me acompaña un jarabe?” “¿Es jarabe?” Le dije “Sí”. “No lo ‘bía oído”. “Sí, son jarabes”. Y otro, y otro y otro; dijo “Ay’jo del..., yo creía que nomás estos había”. “No —le dije—, si en cada parte tienen su estilo de jarabes,²¹ de un modo y otro, nomás diferentes, ¿me entiende?, pero son los mismos, lo mismo, nomás...”

²¹ Aquí el sentido de *jarabe* parece ir de ‘conjunto de temas melódicos’ al tema melódico en sí; como lo he señalado, la nomenclatura popular es imprecisa.

Sinfonía o rastrojo



El primer jarabe —según la denominación popular que ya he mencionado— es conocido por los músicos terracalenteños como *entrada* o, según recuerda don Martín Villano, *rastrojo*, término con el que se designaba la introducción de un jarabe o de una canción, en general.²² Hay dos *entradas* que pueden considerarse las más comunes en la Tierra Caliente, y que en realidad son muy similares. Ambas en compás de 6/8, tienen anacrusa y una hemiola en 3/4 cada tres compases. La más socorrida de ambas en la actualidad se ejecuta en un registro muy agudo, mientras que la segunda se toca una octava abajo; según don Rubén Cuevas, esta, aun sin ser la más popular en nuestros días, es “la entrada mera arrecha para ‘El jarabe ranchero’. Esa entrada es muy arrecha”.²³

²² En una entrevista, el violinista Manuel Pérez Morfín, quien se ha desempeñado tanto en conjuntos de arpa grande terracalenteños como en mariachis en el Distrito Federal y en Acapulco, me ha indicado que el *rastrojo* o *sinfonía* es, en la jerga de los mariachis y, asimismo de la música ranchera, una introducción instrumental estándar que puede emplearse prácticamente para cualquier canción; “preludio que tocan los músicos populares, especialmente los mariachis, antes de empezar a cantar, y que se repite después del canto” (Santamaría, s.v.); presento arriba la línea melódica de la sinfonía de “El buque”, que el Mariachi Vargas de Tecalitlán emplea, asimismo, en la canción “Eres la más consentida” (*Disco Arhoolie 2*).

²³ *arrecha*: ‘vibrante, ejecutada con mucha energía’, y también ‘vigoroso en términos sexuales’. “En Tabasco, lascivo, concupiscente, cachondo, rijoso. Con significados diversos, aunque semejantes a éste, se usa en Centro América, en Colombia, en Argentina, y aun en España” (Santamaría, s.v.). Así en esta seguidilla del siglo XVII: “A las dos de la noche / dijo el obispo: / ¡O, qué arrecho me siento, / querpo de Cristo!” (NC 2637). Las supervivencias españolas y colombianas de esta estrofa mantienen el sentido de *arrecho* como ‘caliente o sexualmente vigoroso’. En el mismo sentido de arrecho, los músicos terracalenteños emplean el término *arrebeldado* para referirse a la ejecución instrumental vigorosa; hablan incluso de sonos *arrebeldados*, es decir, aquellos que de suyo se tocan con vigor y en *tempo* acelerado.

Entrada de jarabe



Entrada de jarabe (arrecha)



Después del segundo paseo viene la tercera parte instrumental, más acelerada que las dos anteriores, constituida por el *son* y el *jarabillo*, zapateado el primero y ejecutado con saltos el segundo (*cruzado* o *estribeado*, según los términos de don Rubén Cuevas; *brincadito*, según el decir de don Antonio Ramírez, vihuelero de El Guayabal, municipio de Buenavista); enseguida viene el último paseo, que es propiamente el final de la pieza, y que coincide con la recitación de la copla de versos hexasílabos.²⁴ “El jarabe corto” es una versión abreviada del anterior; en ella, se elimina el segundo *jarabe*.

Aun cuando “El jarabe ranchero” posee una estructura y una conformación definidas a grandes rasgos, tradicionalmente cada conjunto suele imprimirle sus propios giros melódicos; esta característica, así como la vistosidad de su baile, lo hacen un género muy atractivo. El calificativo de *ranchero* también puede explicarse por la posibilidad del baile campesino de sumar jarabes o partes en la ejecución, frente a la tendencia de una versión estándar en los jarabes ligados al ámbito urbano, como “El jarabe tapatío” o el propio “Jarabe ranchero”, que incluso llegan a ser bailados con una pista musical grabada en disco.

²⁴ La información sobre los términos del baile del jarabe me fue proporcionada gentilmente por la profesora

Las coplas del jarabe

Desde los primeros testimonios sobre el género, de la segunda mitad del siglo XVIII, se encuentran elementos poéticos en las coplas del jarabe que se han mantenido hasta nuestros días en el jarabe michoacano: en primer lugar, la presencia de cuartetos de octosílabos y de hexasílabos que se recitan solas, no seguidas de otras cuartetos —y, sobre todo, la combinación de ambos tipos de estrofas en el mismo jarabe. En segundo lugar, el hecho de que las coplas suelen hacer gala de ingenio, sea cual sea su temática.

Así, por ejemplo, en “El pan de manteca”,²⁵ documentado en un proceso inquisitorial de 1778, aparecen ya las mencionadas formas estróficas. El carácter blasfemo de la primera de las que presento a continuación no está muy presente en las actuales coplas de jarabe pero, a pesar de esto, ambas muestran una picardía y un ingenio que han sobrevivido hasta nuestros días:

Esta noche he de pasear
con la amada prenda mía,
y nos tenemos que holgar
hasta que Jesús se ría.

¡Ay, tonchi²⁶ del alma!,
¿qué te ha sucedido?
Porque te casaste
me has aborrecido.
(Mendoza, 1984: 73)

Lo mismo puede decirse de las coplas del jarabe en el siglo XIX, según consta en estos ejemplos, referidos por Guillermo Prieto, quien los habría escuchado “en su juventud, hacia 1828”:

Oigasté, güerita santa,
la de la mascada negra,

Esther Ventura, reconocida maestra de danza y bailadora de Apatzingán.

²⁵ Gabriel Saldívar juzga este baile como un antecedente del jarabe, pues “por la misma época aparecen otras composiciones y bailes con nombres de panes: el pan de jarabe, los chimizclanes, etcétera” (1987: 316).

²⁶ *tonchi*: “Del coca *tontze*, gato ... vocablo afectivo para llamar en Jalisco al gatito manso y juguetón” (Santamaría, s.v.). Llama la atención esta referencia al gato en el jarabe, que también aparece en la cuarteta de hexasílabos citada por Guillermo Prieto, y en el título de otro ejemplo antiguo del género, “El jarabe gatuno”, que, proscrito por la inquisición en los primeros años del siglo XIX, sería tomado como una especie de emblema musical por los insurgentes (Saldívar, 1987: 330-333).

dígale usted a su mamá
que si quiere ser mi suegra.

Estaba una vieja
en un balconcito
gritándole al gato
“¡Bichito, bichito!”
(Mendoza, 1984: 73-74)

Esta combinación de una cuarteta de octosílabos con una de hexasílabos marca lo que resulta un rasgo del género desde antiguo: su carácter monoestrófico, esto es, su constitución a partir de coplas sueltas independientes, sin estribillo, cada una de las cuales sucede a un *jarabe* o *parte*.²⁷ Para Vicente T. Mendoza, la combinación de estas formas estróficas —en las que él descubre una supervivencia de la tonadilla escénica— constituye una característica típica del jarabe; llama en este caso *coplas* a las cuartetos de octosílabos y emplea el término impreciso de *estribillo* para las de hexasílabos (Mendoza, 1984: 74). Es digno de subrayarse que este último término se encuentra presente en la designación actual, pues así llama don Martín Villano, violinista y compositor radicado en La Limonera, municipio de Apatzingán, a las coplas del jarabe; dice: “el jarabe tiene bastantes estribillos”,²⁸ sin embargo, él emplea indistintamente esta designación para las cuartetos de octosílabos y de hexasílabos; así consta, pues en la conversación que sostuvimos recordó un “estribillo” del jarabe —de versos octosílabos en este caso:

De esos dos que andan bailando,
no hallo ni cuál escoger,
yo como soy inorante,
me gusta más la mujer.²⁹

²⁷ Un género monoestrófico por excelencia es la jota aragonesa (bailable, como el jarabe), conformada por una introducción instrumental seguida de una cuarteta de octosílabos, que culmina la pieza (véase capítulo 5, notas 19 y 20).

²⁸ Entrevistado en Apatzingán, el 12 de abril de 2003.

²⁹ Como lo he indicado, el verso inicial constituye una fórmula típica del jarabe en nuestro país y en estrofas de otras regiones de Hispanoamérica. La que cito arriba no sigue, sin embargo, el esquema conceptual característico “uno parece... y otro parece...” al que me he referido en la nota 11, en cambio, la conclusión resulta humorística: el cantor señala que ambos bailarines, mujer y varón, son tan buenos que no sabe a cuál *escoger* [‘escoger’], con el doble sentido de que no sabe cuál es mejor bailando y a cuál elegiría para sí; es por *inorante*, dice, que prefiere a la mujer. La copla aparece prácticamente idéntica en el cancionero de Jujuy, Argentina: “De esos dos que están bailando, / si me dieran a escoger, / yo como soy inocente / escogería la mujer” (Carrizo, 1934: 440, núm. 3129).

Según lo he referido en el capítulo 2, el término *copla* es, en cambio, prácticamente desconocido en la Tierra Caliente de Michoacán y, en general, entre los músicos y cantores populares de nuestro país; como lo establece don Genaro Aceves en el testimonio citado arriba, el término más empleado es el de *verso*, aunque este se aplica a las coplas en general, y no a las del jarabe en particular. Las formas estróficas mencionadas —cuartetos de versos de ocho y de seis sílabas— son, pues, las típicas del jarabe ranchero michoacano actual (como lo eran a mediados del siglo XX, según lo documenta el propio Mendoza, 1984: 77), que muestra una variedad y una cantidad de coplas en el corpus por encima de la mayoría de los sones de la región —con excepción de “El relámpago”, que es probablemente el son más popular de la Tierra Caliente y cuenta con 14 coplas. Aparecen en el corpus, de siete versiones de “El jarabe ranchero”, 17 coplas: 11 cuartetos de octosílabos y seis de hexasílabos. En todas ellas —como consta en el ejemplo anterior— parecen sobrevivir el ingenio y la picardía del jarabe antiguo: dice don Francisco Solórzano que en el jarabe los versos son “picantitos”,³⁰ y lo ejemplifica con las siguientes coplas:

Un viejito por sopear
se cayó de la chimenea,
¡ah!, qué viejito tan tonto,
si no se ha caído se apea.

Su compañero Antonio Ramírez recuerda esta cuarteta de hexasílabos:

Áhi con eso tienen,
¿pa qué quieren más?
Dejen un cachito
para los demás.

En las cuartetos de octosílabos cantadas en “El jarabe ranchero” se encuentran, pues —salvo por las alusiones al infierno y la condenación, tan comunes en los jarabes del siglo XVIII—, prácticamente la misma temática y el mismo tono de las coplas de los jarabes antiguos: el tema amoroso, las referencias al propio baile del jarabe —a las que me he referido—, y el espíritu jocosos, desenfadados, *picantito*, las sugerencias de carácter erótico.

³⁰ El término *picante* aparece junto con otros ligados al jarabe con una connotación erótica: *caliente*, *arrecho*, y aún otros como *brincadito* y *cruzado*, los cuales han sido empleados por músicos y bailarines en las entrevistas que he realizado para describir tanto las coplas como la música y el baile del jarabe. Esto parece remitir a un sentido erótico propio de este género de baile de pareja en el que se ha visto la representación del

Entre las de tema amoroso, lo más común es la expresión del hombre sobre la mujer o las mujeres en general; en algunas se hace referencia a la belleza femenina:

No sólo en las muy bonitas
se inclina mi voluntad,
porque hay unas trigueñitas
que hasta calentura dan.
(*Cinta REG-3*)

En la siguiente, el varón alude a la posesión amorosa por medio de la expresión simbólica de cortar un fruto:

Una tarde en un verano
corté una calabacita;
¡ay!, de verla tan tiernita
la tuve un rato en la mano.
(*Cinta REG-3*)

Hay que destacar la presencia en el jarabe de coplas con fórmulas iniciales comunes, que abarcan generalmente los dos primeros versos. La siguiente serie es de interés pues las tres estrofas —recitadas en versiones distintas— comparten un pareado; en las dos primeras, se trata de la fórmula inicial que abarca los dos primeros versos, mientras que la tercera presenta el pareado final de la segunda en los versos 1 y 2. Ambos pareados estereotipados que estas estrofas comparten hacen referencia a lugares probablemente conectados con la relación amorosa: la sombra de un árbol (por cierto, aludida por medio de un apóstrofe, recurso muy poco común en las coplas mexicanas) y el paso por un río, cuyo contenido simbólico parece remitir al amor desdichado, como lo sugiere la tercera copla, que de algún modo aclara el difuso sentido de la segunda. La primera, por su parte, parece referirse al encuentro amoroso en sí: las sombras de los árboles son lugares que de antiguo se relacionan con este fin (*cf.* Masera, 2000: 149; Reckert, 2001: 68n; Frenk, 2005: 348):

Arbolito del camino,
qué buena sombra tenéis,
si pasara mi negrita,
no me la desamparéis.

cortejo del varón a la mujer (Lavalle, 1988: 121-132).

(Disco Peerles 1664)

Arbolito del camino,
qué buena sombra tenéis.
Al pasar por el río Balsas
me quise desvanecer.

(Disco INAH 07)

Al pasar por el río Balsas
me quise desvanecer,
por unas palabras falsas
que me ha dado esa mujer.
(trad. oral)

La presencia de versos compartidos en estas tres coplas se puede explicar por lo que Raúl Dorra considera el origen de muchas estrofas de seis versos en el cancionero mexicano, las cuales “hacen el efecto de dos cuadrados metidos uno dentro del otro de al modo que la mitad de cada uno es común a ambas figuras; así, esta estrofa [la sextilla] —casi siempre formada por tres pares de versos bien recortados— podría leerse como dos cuartetos que tienen un par de versos en común” (1997: 53); en este caso, la segunda de las tres coplas transcritas comparte versos con las otras dos. Las potenciales estrofas de seis versos que podrían derivarse de la combinación de estas no se encuentran aparentemente en el cancionero folclórico,³¹ pero se podrían imaginar al menos dos sextillas formadas a partir de las tres coplas citadas (la segunda, me parece, más afortunada que la primera):

*Al pasar por el río Balsas
me quise desvanecer.
Arbolito del camino,
qué buena sombra tenéis
si pasara mi negrita,
no me la desamparéis.*

*Arbolito del camino,
qué buena sombra tenéis.
Al pasar por el río Balsas
me quise desvanecer
por unas palabras falsas
que me ha dado esa mujer.*

La inexistencia de las estrofas de seis versos correspondientes en el cancionero tradicional aparentemente pone de manifiesto que la hipótesis de Raúl Dorra no se cumple, al menos

³¹ El *CFM* presenta, con variantes, dos versiones de la primera de las tres coplas (1-2316); sin embargo, ninguna es de seis versos.

en el cancionero del occidente del país; sin embargo, demuestra algo que él mismo destaca: la constitución de la copla a partir de unidades de dos versos, un binarismo que

está en la base de la estructuración de estos mensajes [las coplas] que reproducen el sistema de experiencias afectivas de una comunidad. Pero este binarismo no sólo determina la sucesión de los versos o la composición de las frases sino toda la sintaxis en sus diferentes niveles, desde la articulación de las palabras y la sucesión de estrofas en la composición [de carácter no heteroestrófico, como el romance o el corrido, según puede inferirse] hasta las transformaciones de la composición a través de una serie de variantes (Dorra, 1997: 54).

Entre estas posibles variantes se encuentran, así, los clichés iniciales y la generación de sextillas, que “son muy a menudo cuartetos con dos versos añadidos; suelen aglutinar, pues, tres dísticos cuya relación interna es mayor o menor, según los casos” (*CFM*, vol. 1, p. xxiv).³² Las coplas siguientes comparten también los dos versos iniciales: en el primer caso —hoy por hoy, una de las coplas más comunes de “El jarabe ranchero” en la región—, se introduce el discurso directo de un militar despechado, quien se queja “en cada esquina” de que las mujeres no quieren que él las pretenda:

“Ellas son las que no quieren,
que yo la lucha les hago”.
Un soldado, en cada esquina,
triste le hablaba a su cabo.
(*Cinta REG-2*)

Con una variante en el segundo verso, la siguiente copla toma un curso diferente en los versos finales: las mujeres que el cantor pretende —aun cuando no le hacen caso— son las “de la frente china”, esto es, las morenas, “las del ganado bravo”, por ser difíciles de domar, según puede inferirse:³³

³² El cancionero del estado de Guerrero, vecino de Michoacán al sur, es mucho más abundante en sextillas que el terracalanteño, y presenta varias estrofas de este tipo de las cuales existen versiones de cuatro versos en la Tierra Caliente michoacana (cf. Serrano Martínez, 1972: 59, 111, 120, 137, 138, 144, 177, 181, 195, 232).

³³ Así, aparece en el jarabe de la Tierra Caliente de Michoacán una tendencia a describir a las morenas, acaso no porque se juzgue en sí este color como un rasgo de belleza, sino por ser “las del ganado bravo” y porque “hasta calentura dan”: según estas descripciones, son apasionadas y difíciles de convencer (otra alusión de carácter erótico en el jarabe). Sobre la simbología relacionada con la mujer morena en la lírica antigua, dice Mariana Masera: “el tópico de la morena no sólo se refiere a la defensa de un prototipo de belleza femenina, sino también a la sensualidad y experiencia sexual de la mujer ... De acuerdo con una lectura simbólica, la oscura tonalidad de la tez sería la consecuencia de la pasión sexual; es decir, el cambio de color se debe a su contacto con el amor, a su experiencia sexual” (Masera, 2001: 106-107). Aquí encontramos, pues, la

Ellas son las que no quieren
y yo la lucha les hago,
esas de la frente china
son las del ganado bravo.
(*Disco Pentagrama*)

En este caso, sí existe una sextilla formada a partir del agregado de dos versos a la cuarteta:

Ellas son las que no quieren
y yo la lucha les hago,
esas de la frente china
son las del ganado bravo,
con satisfacción lo digo,
porque a mí me han revolcado.³⁴
(trad. oral)

Asimismo, se encuentran en el jarabe cuartetos de hexasílabos que se desprenden de un mismo cliché inicial: la primera de las dos siguientes es de gran difusión en el mundo hispánico; la segunda, parece ser una variante local, propia de “El jarabe ranchero”:

Déjala que vaya,
que ya volverá;
si amores la llevan,
celos la traerán.³⁵
(trad. oral)

Déjala que vaya,
ya volverá,
y cuando ella vuelva
me las pagará.
(*Cinta Rico*)

Sólo hay un caso en las coplas del jarabe en que el cantor se dirige propiamente a la mujer, habla con ella y no *de ella*, como en los ejemplos anteriores; se trata de una copla que expresa en los versos iniciales una propuesta para el encuentro amoroso, en un lugar acuático —un río, un arroyo, se puede suponer—, típico para el efecto en la lírica

supervivencia de un tópico de la lírica medieval y renacentista.

³⁴ Fue cantada así por don Rubén Cuevas en la ejecución de “El jarabe ranchero” con el conjunto Los Caporales de Santa Ana, enunciando los versos según el modelo más antiguo: en el primer descanso cantó el primer pareado (1221), en el segundo paseo, los versos restantes (3456).

³⁵ En la Tierra Caliente y el sur de Jalisco, la copla se emplea también como estribillo del son “Las abajeñas” (CFM 3-6070).

tradicional hispánica;³⁶ los dos últimos versos de la copla expresan la calidad del amor que anima la propuesta; un sentimiento que pondera mayor, nada menos, que el que el emisor siente por su propia madre:

Anda al agua y no te tardes,
yo te espero por ahí;
te quiero más que a mi madre
con ser que de ella nací.
(*Disco Yurchenco*)

En cuanto a las coplas *picantitas* que se ubican fuera del tema amoroso, se encuentran una cuarteta de octosílabos y dos de hexasílabos; en las tres se advierte un humor fácil, que parece funcionar por ser directo y desenfadado:

Estaba un sapo sentado
arriba de un aparejo
y la rana le decía:
“¡Ay, qué nalgas de mi viejo!”
(*Cinta Velázquez*)

Me fui pa la plaza,
me encontré un amigo;
le pedí su hermana,
se enojó conmigo.
(*Cinta Rico*)

Mañana me voy
a Guadalajara;
si algo se te ofrece,
no te traigo nada.
(*Cinta REG-3*)

La enunciación en el jarabe

Recordemos que “El jarabe ranchero” tiene, por lo general, dos o tres coplas a lo largo de su ejecución, que siguen a sendas partes instrumentales, y que las coplas son salmodiadas a

³⁶ “El erotismo ancestral se destaca, sobre todo, en aquellos elementos asociados al agua ya que es un símbolo ancestral de la vida y la fertilidad, ligada con el principio femenino y con la pasividad” (Masera, 2001: 100). En la lírica tradicional mexicana actual, de voz masculina imperante, el antiguo símbolo de los baños de amor aparece, más que por la expresión de la voluntad femenina —“su deseo de ir sola ... [y] el deseo de encontrarse con un acompañante” (Masera, 2001: 102)—, por la invitación del varón a que la mujer *vaya al agua* para tener un encuentro. La expresión de fertilidad que de antiguo trasluce el símbolo acuático parece prevalecer en la copla mexicana, aunque ya aligerado de la polisemia que de suyo tenía, fenómeno que, como

una sola voz. El jarabe es una de las canciones de la región de la Tierra Caliente que muestra en la actualidad más variedad de estrofas de una versión a otra; como lo he señalado, se caracteriza además porque estas son cantadas del primer al último verso, sin repeticiones ni añadidos³⁷ —característica que contrasta con lo que pasa en las coplas de los sones—, lo que es definitivamente excepcional en términos de la canción lírica tradicional, que suele caracterizarse por tales recursos en el canto —como lo detallo en el capítulo siguiente. Por lo dicho, estaría de más transcribir aquí coplas del jarabe para mostrar la forma en que estas son cantadas; lo hago, sin embargo, para ejemplificar además con transcripciones musicales la manera en que se cantan las cuartetas de octosílabos y de hexasílabos durante los *paseos*:

Una tarde en un verano
corté una calabacita;
¡ay!, de verla tan tiernita
la tuve un rato en la mano.

O bien:

[Primer paseo:]
Una tarde en un verano
corté una calabacita,
corté una calabacita
una tarde en un verano

[Segundo paseo:]
¡ay!, de verla tan tiernita
la tuve un rato en la mano;
una tarde en un verano
corté una calabacita.

Mientras que la copla de hexasílabos:

Corriendo, corriendo,
me di un tropezón;
por darte la mano,
te di el corazón.

he señalado, Mariana Masera designa como *fijación* del símbolo (2004: 152).

³⁷ Si bien, según la forma antigua de recitar la cuarteta de octosílabos en los dos primeros paseos, el esquema de enunciación sí presenta repeticiones en el primero de ellos: 1221 / 3412.

El jarabe ranchero
(paseo con cuarteta de octosilabos)

(Recitando libremente)



U - na tar - deen un ve - ra - no cor - téu - na ca - la - ba - ci - ta,
¡ay!, de ver - la tan tier - ni - ta la tu - veun ra - toen la ma - no.

El jarabe ranchero
(recitado de la cuarteta de hexasilabos)

(Recitando libremente)



Co - rrien - do, co - rrien - do, me di un tro - pe - zón; por dar - te la ma - no, te di el co - ra - zón.

Más que un canto propiamente dicho, se da en el jarabe un recitativo pausado, a una sola voz, que privilegia la fácil comprensión del texto poético; con el mismo propósito, las melodías tienen un rango tonal reducido. Aunque el término *salmodia* no es empleado por los músicos locales para designar esta manera de cantar, ese es propiamente el estilo de canto característico en el género, que se encuentra, además, en la entonación de las estrofas de la valona, género no estudiado aquí, pero que, al formar parte fundamental del repertorio de los conjuntos de arpa terracalenteños, es sin duda un punto de referencia. La salmodia se distingue, asimismo, porque se da, digamos, a voluntad del cantor, fuera de los límites del compás musical o, si se quiere, retardando el tempo significativamente; los instrumentos apoyan armónicamente la salmodia, siguiendo la velocidad establecida por el cantor.

El jarabe: ¿canción o género?

El jarabe, en la región de la Tierra Caliente, se puede definir como un repertorio de melodías o como una estructura de tipo *suite*³⁸ más o menos fija, determinada por la sucesión de melodías y coplas que siguen alternadamente las formas del baile —cruzado,

³⁸ *suite*: “Forma instrumental ... barroca consistente en varios movimientos, cada uno de ellos semejante a una danza, y todos en la misma clave” (*Diccionario Harvard, s.v.*).

zapateado y paseos—; como lo he descrito, existe cierta libertad para que las partes instrumentales se multipliquen o se alarguen, todo en función de la ejecución bailada. Es decir, a diferencia de los sones, “El jarabe ranchero” aparece como una canción susceptible de ser ejecutada en versiones que pueden variar mucho de una a otra (si bien se ha establecido en nuestros días prácticamente una estándar): lo peculiar del jarabe no estriba en la singularidad de las melodías ni en la temática de las coplas en cada ejecución distinta, sino en que las partes musicales y poéticas se actualizan y modifican cada vez con el baile. De acuerdo con la clasificación de la musicóloga Mireya Martí Reyes, el jarabe sería un género “polifuncional” (2000: 16-17), puesto que está destinado a un tiempo al canto, al baile y aun a la audición y la contemplación de ambos en el entorno festivo.

La caracterización genérica vendría dada en relación con la tradicionalidad del jarabe desde el siglo XVIII hasta nuestros días, que ha establecido un modelo con diversas formas regionales (Mendoza, 1984: 71-80; Reuter, 1992: 147-151). En el caso del jarabe de la Tierra Caliente de Michoacán, es clara la continuidad de las formas estróficas típicas del género (cuartetos de octosílabos y de hexasílabos), de algunos temas fundamentales de las coplas: el amoroso y las referencias al jarabe mismo —la excepción serían las estrofas de carácter blasfemo, que no han sobrevivido—, así como del carácter monoestrófico del género y la permanencia del *paseo*, rasgo de la música barroca. En lo que respecta a la parte musical, hay que decir que en las distintas melodías de violín o *partes* del jarabe no parece advertirse un repertorio bien caracterizado —de hecho, no existe una nomenclatura para designarlas salvo por las que hacen las veces de *entradas*—; puede decirse, en todo caso, que hay ciertas líneas generales para su sucesión, que son actualizadas de acuerdo con el gusto, el conocimiento y la capacidad individual de los violinistas, a partir de una estructura general dada de forma tradicional.

Más allá de su función en el baile comunitario, el hecho es que el jarabe, como el son, ha tendido a la reducción del repertorio melódico y poético, al establecimiento de una versión hegemónica, toda vez que parece extinguirse su misión recreativa, propia de escenarios del pasado, como los bailes de tabla, los convites callejeros y las funciones de circo. Hoy en día, su ámbito de ejecución se encuentra cada vez más acotado a los concursos de música tradicional, a los actos cívicos y escolares y a la representación escénica, con lo que —como ha sucedido con el *jarabe tapatío*— se ha instaurado una

versión estándar del jarabe ranchero: su espacio como género se ha reducido y parece devenir en una canción más del repertorio terracalienteño, ciertamente, una canción singular, con sus características propias, pero ya no un género diferenciado, como seguramente lo fue en la región hasta mediados del siglo XX.

Con las coplas del jarabe se ha dado un fenómeno de estereotipificación análogo al que se ha presentado con la música, pues en principio el cantor puede escoger de entre un repertorio más o menos amplio de estrofas y entonar prácticamente la que quiera (el violinista, por su parte, escoge las melodías para su ejecución); puede suponerse incluso que —como sucede en los jarabes de la región de la Sierra Gorda de Guanajuato— las coplas podían ser improvisadas en ocasiones. La amplitud del repertorio de coplas, mayor al de prácticamente cualquier son, indica la preeminencia del texto poético en el jarabe; sin embargo, si consideramos que cada cantor tiene sus coplas preferidas y que la versión de “El jarabe ranchero” que se ha estandarizado en la Tierra Caliente de Michoacán se limita igualmente a unas cuantas estrofas, podemos concluir que en el aspecto poético el jarabe también ha perdido terreno, con lo que se refuerza la idea de que está pasando de ser un género con un amplio repertorio de coplas a una canción con un repertorio cada vez más limitado.

Capítulo 5. El son: propuesta tipológica

Por su gran difusión a lo largo y ancho del país, por su popularidad y tradicionalidad, el son es, sin duda, un género medular de la música folclórica mexicana.¹ Más que realizar un repaso de las diversas formas regionales que el género tiene o de establecer una definición abarcadora que comprenda a todas ellas, trataré, como en el caso del jarabe, de caracterizar al son de la Tierra Caliente de Michoacán a partir de algunos rasgos que este muestra, tanto en su conformación poética como en la musical. Dado que es esta la forma de canción lírica a la que me refiero con más amplitud a lo largo de mi trabajo —y por la orientación que tiene el mismo hacia el estudio literario—, me ha parecido fundamental definirla siempre en función de su unidad poética fundamental, la copla, a la que me he referido en los dos primeros capítulos.

En la medida en que las semejanzas y diferencias me permitan llegar a establecer una caracterización del son terracalienteño, remito más de una vez en las líneas siguientes a sonos que pertenecen a otras regiones del país. Centrado en la Tierra Caliente de Michoacán, los puntos de referencia son en primer término las zonas limítrofes más cercanas: el sur de Jalisco y la Costa Grande de Guerrero. Asimismo, por su cercanía y parentesco, considero como un importante punto de referencia la música de la región del río Balsas, en el límite de los estados de Michoacán y Guerrero. El objetivo es alcanzar una posible definición que parta tanto de los sonos incluidos en mi corpus, como de la información que he obtenido directamente de los músicos en el campo, además de atender a la vez a los diversos entornos en que se cultiva el género.

El origen de los sonos

El son está constituido, en términos generales, por: la sucesión de estrofas y estribillos en el terreno poético; por la reiteración de una o varias melodías en el aspecto musical, y por el zapateado de parejas en el dancístico. Se puede considerar que es un género de origen netamente barroco, que se conecta con formas bailables tales como “tocotines, huaste, panamá, puertorrico de los negros, puertorrico de la Puebla, zarabanda, pavana francesa,

¹ Entre los trabajos orientados al análisis musical y literario acerca del son, pueden consultarse el de Jas Reuter (1994), el de Thomas Stanford (1984) y el de Rosa Virginia Sánchez (2003), al cual, por su orientación hacia el contenido literario del género, me refiero en particular a lo largo del presente capítulo.

gallarda portuguesa, vacas, balonas, canarios, folías, branles, chamberga, hachas, jácaras, marionas, marizápalos, morisca, pasacalles, torbellinos y villanos” (Ramos Smith, 1990: 36), las cuales desde sus propios nombres dan cuenta de un ámbito cultural multiétnico y de un intercambio y un mestizaje rico y denso, como el que se daba entre las diversas regiones y gentes de la España imperial, y en especial en sus colonias americanas, particularmente durante los siglos XVII y XVIII. La vistosidad de los bailes (frecuentemente caracterizados por su erotismo) se conjuntó, en el aspecto musical, con el acompañamiento rítmico-armónico con guitarra rasgueada, llamada española, y en lo poético, con el abandono del villancico glosado como forma poética fundamental y la preeminencia de las cuartetos de octosílabos y las seguidillas (Frenk, 2006a: 485-496).

Como lo han hecho notar diversos autores (Mendoza, 1984; Ramos Smith, 1990; González, 2003a), el teatro echó mano de dichas formas bailables y cantables, y sirvió como vehículo de difusión de las mismas, hasta prácticamente el siglo XX en el ámbito popular (coliseos de comedias, teatros de revista, carpas, circos) y, en su momento, en el cine, que vino a ocupar el lugar del teatro en lo relativo a su alcance y penetración entre la gente del pueblo, y en cuanto a la capacidad de difundir canciones.

La persistencia de las formas bailables barrocas en el son actual se constata por las supervivencias de aquellas en el folclor mexicano; el musicólogo Carlos Hinojosa ha identificado en la música tradicional viva de nuestro país danzas novohispanas de los siglos XVII y XVIII como el villano, el canario, la pavana, el paseo o pasacalle,² la zarabanda, los imposibles (que sobrevive en el son jarocho “La lloroncita”), el fandango y la jota (Hinojosa, 2003). Además de estas supervivencias de melodías, han trascendido algunas técnicas de ejecución musical, la instrumentación y, en el aspecto poético, diversas coplas que se siguen cantando en nuestros días en el campo mexicano (González, 2006; García de León, 2002: 133-204).

Los testimonios sobre danzas populares se multiplican en la Nueva España en el siglo XVIII, periodo sobre el cual existe una vasta documentación —en términos generales, poco estudiada— en los archivos inquisitoriales (*cf.* Saldívar, 1987; Ramos Smith, 1990; Baudot-Méndez, 1997). Dos fueron las causas fundamentales por las que se persiguieron danzas como el chuchumbé, el pan de manteca, las boleras y la seguidilla: la

concupiscencia que supuestamente se traslucía en el baile, y la picardía de las coplas, que iba del erotismo y la procacidad a la blasfemia. Es curioso cómo la censura contra formas bailables populares se ha mantenido prácticamente hasta nuestros días con los mismos argumentos; tal es el caso, por ejemplo, del mambo y, por supuesto, del rocanrol, entre otros ritmos de moda que escandalizaron a los círculos conservadores en nuestro país a lo largo del siglo XX (González, 2004).³

A partir de la segunda mitad del XVIII el teatro se consolida como un espacio para la recreación popular y culta, y a la vez, de manera paulatina, comenzará a verse como un instrumento civilizador y de adoctrinamiento para la población, particularmente en los coliseos de comedias, que constituían el espacio del teatro oficial para la época. Se trataba de una manifestación recreativa urbana, culta, y acaso muy costosa para el común de la gente (Gómez Naredo, 2004), que sin embargo alcanzaría un gran impacto en la música popular, a través del género de la tonadilla escénica, abierto a la inclusión de aires musicales de inspiración popular (los llamados *sonecitos del país*) con las formas poéticas de la copla de octosílabos y la seguidilla, tan asimiladas en el gusto popular.

Los sonecitos del país se escuchaban dentro y fuera del ámbito teatral, por ejemplo, en los puestos de pulque de la ciudad de México. Es curioso cómo la siguiente descripción, correspondiente al siglo XVIII parece referirse a lo que sucede hoy en día en Apatzingán y sus alrededores, con los conjuntos de arpa grande: “violando los reglamentos se instalaban ... puestos ambulantes de comida, en ocasiones incluso bodegones que enviaban sus platillos a los bebedores, y se acercaban músicos con arpas y guitarras dando así lugar a animados bailes en plena vía pública” (Viqueira Albán, 1987: 171). Es decir, que desde antiguo los sones han irrumpido en la ciudad instaurando un ambiente festivo y no pocas veces censurado, o bien, confinado a lugares de diversión —algunos fuera de la ley, como en el caso de la cita. Estos *cuadros populares* parecen haber ido de la calle al teatro —al cine, en su momento— y viceversa, al lo largo de más de doscientos años.

² Sobre el *canario*, véase capítulo 4, nota 4; sobre el *paseo* o *pasacalle*, las diversas referencias a lo largo del mismo capítulo.

³ Es de destacar aquí la capacidad de penetración cultural que tienen las canciones: su popularidad permite, por ejemplo, la rápida asimilación no sólo de melodías y ritmos bailables, sino de léxico: por ejemplo, extranjerismos o términos del habla juvenil pueden incorporarse al habla general de una región en poco tiempo, gracias a las canciones.

Desde el propio siglo XVIII, y prácticamente durante todo el XIX, se forjó un teatro popular al alcance de públicos amplios, que se dio tanto en los patios de las ciudades como en las plazas de muchísimas poblaciones de difícil acceso hasta las cuales llegaban las compañías itinerantes que presentaban música, actos circenses, títeres, payasos versificadores. La importancia de este tipo de espectáculos es innegable en cuanto a la difusión de formas musicales como el son y el jarabe y de formas poéticas como la copla, la décima y la glosa, aun cuando la documentación al respecto sea escasa. Se encuentran referencias, por ejemplo, en algunas obras narrativas,⁴ y en los pocos títulos en los que se estudia la cultura popular del siglo XIX (García Cubas, 1945; De María y Campos, 1939).

Otro elemento importante para la popularización y asimilación de la música callejera es la presencia de guitarras o jaranas, arpas y violines —sobre todo, la de la guitarra—, que permitió y permite hasta la fecha que los campesinos puedan encontrar el solaz sin necesidad de una gran preparación musical (he referido ya el arraigo y la vigencia de los bailes de tabla, supervivencia folclórica de los fandangos y saraos de la época colonial). Gracias a la facilidad en la ejecución musical, el son se enraizó fuertemente en el gusto de muchas comunidades mestizas a lo largo y ancho sobre todo del centro del país y hacia ambas costas. Las melodías y las coplas conocidas fueron adaptándose a los gustos y las capacidades que tenían los músicos populares en cada región, y como consecuencia se generaron en ellas nuevos sones, tanto en la letra como en la música.

La apropiación que se ha dado de la músicaailable de origen barroco a lo largo de más de doscientos años por diversos rincones del país ha sido el germen para los diferentes géneros poético-musicales que aparecen aquí y allá (tales como el son huasteco, el son jarocho, el son jalisciense, etc.); no se trata de géneros hechos de una pieza: las evidencias muestran cómo las influencias entre zonas limítrofes y aun distantes han sido de gran trascendencia, y continúan hasta nuestros días en más de un sentido.

Las nuevas creaciones han tenido un autor que, como suele suceder con las obras folclóricas, es desconocido las más veces, pues los nombres de estos individuos no son, en muchos casos, del interés prioritario de la comunidad. Hasta fecha reciente no existían documentos en los que se consignaran sus datos, en buena medida porque entre los preceptos de la investigación folclórica prevalece aún la idea de que el arte popular es

⁴ Como *Calvario y Tabor*, de Vicente Riva Palacio, y *La feria*, de Juan José Arreola, por ejemplo.

anónimo por definición. Lo cierto es que por encima de los nombres pesa en el terreno de la composición popular la asimilación que el autor llega a hacer del estilo tradicional, de forma que el componente musical del son (armonía, melodía, rítmica) y sus coplas llegan a asimilarse en el repertorio de la comunidad, la prueba mayor de que la composición ha tenido éxito.

En la historia reciente en la Tierra Caliente se encuentran algunos casos de nuevas composiciones, principalmente en los géneros del corrido y la valona, de mayor extensión y contenido narrativo en la mayoría de los casos (González, 2000; González, 2003c). Se encuentra también, sin embargo, el caso de un compositor de sones, Manuel Pérez Morfín, algunas de cuyas creaciones han sido ya grabadas por conjuntos regionales, y se ha hecho acreedor al estímulo Músicos Tradicionales Mexicanos otorgado por el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (Fonca), en el año 2004.⁵ Don Manuel recuerda a otro compositor del género, Pedro Rivera, oriundo de Aguililla, en la Sierra Madre del Sur, gran músico de quien se dice que fue autor de sones hoy tradicionales; entre ellos, podrían estar “El brinco” y “El relámpago”, aunque don Manuel no está del todo seguro de la veracidad de esta atribución.

En general, ninguna forma de escritura, ni la alfabética ni la musical, ha sido empleada para el registro, la transmisión o el aprendizaje de la música y la poesía tradicionales en la Tierra Caliente de Michoacán, tal como sucede en muchas sociedades campesinas. Hasta nuestros días, el principal repositorio del cancionero tradicional es la memoria, mientras que su principal medio de difusión lo es la voz; los compositores no se auxilian de lápiz y papel en su labor, aunque los fonogramas y las grabadoras de sonido se consolidan como medios para la difusión y el aprendizaje de sones, valonas, corridos y canciones, principalmente de aquellos títulos que alcanzan el éxito comercial.

Por desuso y olvido, los músicos de la Tierra Caliente han excluido algunos sones del repertorio tradicional, que de manera paulatina han sido desplazados por canciones de otros géneros como el corrido y las *canciones rancheras* de moda, de forma que algunos títulos o, incluso, algunas tonadas sólo son recordados por viejos músicos, y a veces de

⁵ En 2005 apareció el fonograma del conjunto Alma de Apatzingán que con el título *Nuevos sones del valle de Apatzingán* (Disco Alborada 4, en la fonografía) reúne 16 creaciones de don Manuel. He incluido en el corpus “La potranca” (núm. 89), son de su autoría.

manera fragmentaria.⁶ Hay sones de los cuales se recuerda su melodía pero no su letra. Los diversos testimonios y los recuerdos dispersos podrían permitir la reconstrucción de algunos de ellos; acaso también dar a cada uno su posible origen geográfico o autoría. Se trataría de una labor etnohistórica de gran importancia para reconocer las fuentes de estas canciones y, de hecho, para *rescatarlas* del olvido.

El violinista y compositor Manuel Pérez Morfín ha tomado la melodía de “El ocote”, un viejo son sin letra conocida, ha compuesto coplas para él, y lo ha llamado “El toro barroso”. Este es un ejemplo entre otros de sones que por olvido o porque así existen tradicionalmente no tienen letra, de manera que el contenido poético no parecería determinante en ellos. En el caso de la Tierra Caliente, conforman un tipo particular de sones que son considerados, en general, por los músicos terracalienteños como de cuño antiguo; prácticamente ninguno pertenece al repertorio más corriente de la región. Entre ellos se encuentran “La godornia”, “El chinesco”, “El huarache duro”, “El ocote”, “El títere”, “El santaneco” y “La comadre vieja”. Así, pues, cabe decir que el término *son* vale tanto para designar la melodía o el conjunto de melodías instrumentales que integran una pieza de este tipo como para dichas melodías y el texto poético en el caso de un son con letra. A este último tipo de sones me abocaré en mi estudio.

En cuanto a la ejecución musical, el músico y compositor Martín Villano se refiere a *apuntar un son*, es decir, ejecutar la melodía con un instrumento distinto al violín —que suele hacer las introducciones y los puentes en los sones—, particularmente con la *jarana* o *guitarra de golpe*, instrumento en el cual se pueden esbozar melodías; esto sería, según sus palabras, tocar un son en la guitarra *abajao*, es decir, a todo lo largo del diapasón del instrumento (como lo hacían viejos músicos terracalienteños, como Tomás Andrés). Finalmente, debo señalar que don Martín llama sones *viejos* o *grandes* a las versiones más antiguas de algunos sones como “El maracumbé y “La vaquilla”.

Tipos de sones por su contenido poético

Si bien se ha considerado en los estudios al son como un género lírico de carácter heteroestrófico (Stanford, 1984: 22; Reuter, 1994: 158; *CFM*: 1, p. xvii), integrado por

⁶ Tal sería el caso, por ejemplo, de “El temporal”, “La torbellina”, “El apasionado”, “El casquillero” (?) y “Los piteros” (cuyas melodías recuerda el violinista Ricardo Gutiérrez). Algunos músicos han olvidado,

“series de coplas autónomas cuya unión es más bien aleatoria, ya que estas no guardan una relación estructural entre sí y, en la mayoría de los casos, ni siquiera un vínculo temático” (Sánchez García, 2003: 262; cursivas de la autora), en las líneas siguientes muestro cómo la inclusión de tal o cual copla en la ejecución de un son terracalenteño se encuentra acotada, en general, por distintos rasgos temáticos y formales, que limitan la *aleatoriedad* referida.

Por su parte, los músicos de los conjuntos de arpa terracalenteños actuales no parecen tener un acuerdo absoluto en la práctica sobre la posibilidad de incluir más o menos coplas, o coplas distintas a las más usuales, en la ejecución de un son (esto es, apartarse de la versión estándar que los fonogramas han determinado en muchos casos), como tampoco hay entre ellos principios manifiestos sobre el contenido más o menos heteroestrófico de cada son; estos criterios existen, sin duda, pero son tácitos y están marcados más que nada por la tradición.

Aparentemente, los músicos que se han desarrollado sobre todo en medios urbanos y los que han tenido experiencia tocando en conjuntos de mariachi tienden a concebir el son como un género *cerrado*, con una introducción específica, puentes instrumentales determinados y ciertas coplas como las únicas para cantarse en él, mismas que deben aparecer en un orden establecido; así me lo han manifestado músicos como el violinista Ricardo Gutiérrez. Otros, aun sin considerar que los sones terracalenteños deben ceñirse a una única versión estándar, ponderan por encima de las posibilidades del estilo tradicional los *arreglos* al estilo del mariachi moderno.

De acuerdo con Francisco Martínez, violinista nonagenario, los sones en los bailes de tabla estaban, más que determinados por el gusto musical urbano apegado a las versiones estándar, orientados a las exigencias de los bailadores en la fiesta;⁷ me ha hablado, así, de los *sones corridos*, es decir, versiones en las cuales se cantaba una copla tras otra sin apegarse a un orden ni a una extensión predeterminados:

—Todos los sones eran *corridos* ... No... no... ahorita en un ratito se toca uno y entonces, no, duraba... le echaban mucha... mucha música a un son.

—¿Cómo cuánto duraban, algunos diez minutos o más... o menos?

incluso, sones de gran difusión en el pasado, como “El ratón”, “Las naguas blancas”, “El marrullo”, “La hormiga” y “El amapoleón”.

⁷ En este aspecto, es valioso el testimonio de don Esteban Ceja que he incluido en el capítulo 4 sobre el baile del jarabe.

—Pue' que más, era más que lo que tocan horita.

En el mismo sentido se expresaba Carlos Cervantes Mora *el Maiceno*, jaranero y valonero de Santa Ana Amatlán fallecido en el año 2004: “Si uno canta en el son un verso primero que otro, no importa”. Don Martín Villano, músico netamente rural, va más allá, y dice que a un son “puedes componerle tú versos; pa que mejor me entiendas, a cualesquier son le puedes componer tú versos”. Es decir, el cantor tiene la libertad no sólo de cantar las coplas en el orden que él quiera, sino, asimismo, de crear nuevas coplas.

A continuación, me referiré a la manera como se integran los sones por la relación que se establece en ellos entre las melodías y las coplas que contienen, así como el grado en que el título influye en la estructuración y la enunciación de aquellas. Para hacerlo, sigo la propuesta metodológica que Rosa Virginia Sánchez García (2003) ha aplicado al *son huasteco* o *huapango* para acercarse a la relación entre la melodía y la poesía en el son. He revisado el corpus y he clasificado las canciones a partir de cinco rasgos distintivos de las coplas que las integran; como se verá, lo más común es que en un son aparezcan coplas de varios tipos, mismos que enlisto enseguida a partir del más común.

1. El empleo de una *palabra clave*, frecuentemente dada por el propio título del son, toda vez que la mayoría de estos corresponden a nombres de animales, de tipos populares o de algún objeto. La inclusión de una palabra clave se da en las coplas de 84 sones; se trata, por mucho, de la marca que con más frecuencia se encuentra en las coplas de los sones de la región (80.8%). Dicha palabra clave puede aparecer en todas las coplas del son, o bien sólo en alguna o algunas de ellas. En 12 sones se encuentran sólo coplas de este tipo; entre otros: “El chile mirasol” “El maracumbé”, “La chaparrita”, “La loba”, “La media calandria” y “La negra”.

En el caso de “El maracumbé” (término este de incierto significado y acaso de reminiscencias africanas), la palabra clave aparece referida al propio son:

Este es “El maracumbé”,
el rey de todos los sones,
querido de las mujeres
y apreciado de los hombres.
(CFM: 3-7825)

“El maracumbé” se va,
el que lo canta, también;
muchachas enamoradas,
¿cómo no se van con él?

En los otros casos, las coplas se refieren a los animales o a los personajes del título. Así, por ejemplo, en “El cura de Apatzingán” y “Las abejas”:

El cura de Apatzingán
ya no quiere confesar,
de miedo de la jiricua,
no se le vaya a pegar.

Yo de chiquito lloraba
como lloran las abejas,
y hora de grande lloro
porque te vas y me dejas.

En “La chaparrita”, se encuentra, incluso, un añadido en el que se repite la palabra clave al final del tercer verso:

Chaparrita de mi vida,
ya no te andes desvelando,
porque a mí no me parece — *chaparrita de mi vida*
la vida que te andas dando.⁸

2. *El carácter heterogéneo del son*, que defino como la posibilidad de incluir en la ejecución del mismo estrofas que no necesariamente se apeguen al título (o a una palabra clave), a una posible temática marcada por él, ni a un esquema compartido por varias coplas. Son 41 los sones que incluyen coplas de este tipo (39.4%); de ellos, cuatro tienen coplas heterogéneas como único tipo en las versiones del corpus: “El brinco”, “El duende” “La malagueña curreña” y “La zamba” (aunque en el caso de este último la palabra clave aparece como añadido). Como ejemplo, esta versión del primero, que consta de dos coplas; como puede verse, no hay entre ellas relación temática ni formal; incluso, la primera es una sextilla y la segunda, una quarteta:

⁸ Cf. CFM: 1-1292, 1341; 2-2908, 3174).

En una cuna de alambre
se mecía un animalito.
Ándale, no seas cobarde,
que este amor no tiene grito
ni tampoco quién lo mande,
vida mía, yo soy solito.

Cuando pases por el puente
no bebas agua del río
ni dejes amor pendiente
como dejastes el mío.

3. El uso de un *esquema paralelístico*, según el cual los versos 1 y 3 se mantienen prácticamente sin alteración de una copla a otra, mientras que en los versos pares suelen variar las características particulares, y la rima, por lo general. Se encuentran 33 sones con este tipo de coplas (31.7% del corpus), aunque en ninguno de ellos se encuentran coplas de tipo paralelístico exclusivamente, coexisten estas con coplas de otro tipo. En la gran mayoría de los casos, las coplas que siguen un esquema paralelo incluyen en este la *palabra clave* del son; así en las siguientes coplas de “La viborita”: la primera hace referencia a la viborita del título y la segunda, a una variedad de esta, la chirrionera:

Córrele, muchacha, córrele,
córrele, córrele, por la lomita;
anda a cortar una vara
para matar la viborita.

Córrele, muchacha, córrele,
córrele, córrele, pa la vereda;
corre a cortar una vara
para matar la chirrionera.

4. El empleo de una *fórmula inicial* que sirve como inicio para más de una copla; como lo he descrito en el capítulo 3, la fórmula comúnmente abarca el primer verso, aunque puede extenderse al segundo. Hay 27 sones con coplas de este tipo (26% del corpus); ninguno de ellos las tiene, sin embargo, de manera exclusiva; en todos se encuentran coplas que siguen una fórmula y además coplas de otros tipos.

En el ejemplo siguiente, del son “El marinero”, la fórmula está dada en el primer verso; el segundo varía, no se encuentra identidad ni siquiera en una parte de este, de una copla a la otra, sólo hay lo que podría ser una relación paralelística a nivel semántico, entre *el río* al cual se llevaron al marinero, según indica la primera copla, y *el mar*, donde —así lo dice la segunda— se lo puede encontrar:⁹

⁹ CFM: 3-6391.

Si buscas al marinero,
se lo llevaron al río
diciendo que va a salir
al paso ‘e Maravatío.

Si buscas al marinero,
en el mar lo encontrarás,
con los pesos por delante
y los buques por detrás.

En el son “La mantilla blanca” aparece una fórmula compartida por varias coplas; en las dos que presento a continuación se encuentra identidad parcial en el primer y tercer versos, y total en el segundo; así, se mantiene incluso la rima, pero cada copla presenta su propia conclusión:

Bonita mantilla blanca
junto con la colorada.
Parece que voy llegando
al barrio de La Enramada.

Esta es la mantilla blanca
junto con la colorada.
Parece que están bailando
allá por la madrugada.

Las siguientes cuartetas de hexasílabos, de “El ausente viejo”, muestran una fórmula —que es compartida también por otra copla del mismo son— cercana a la estructura paralelística, dado que la identidad del primer verso de ambas estrofas se extiende de manera parcial a los dos siguientes; el cambio al final del tercer verso da un giro distinto a la conclusión de cada una de las coplas:¹⁰

Ya se va el ausente,
ya se va llorando,
porque de su tierra
se va retirando.

Ya se va el ausente,
ya se va de aquí,
porque su prietita
se fue pa Tepic.

¹⁰ CFM: 2-4872, 2939.

5. El último de los parámetros que he considerado es la *correspondencia de las coplas con un tema determinado*, que se desprende las más veces del título del son. La mayoría de los sones, como he indicado, corresponden a nombres de animales u oficios; los temas en sus coplas se encuentran relacionados con frecuencia al animal o a la actividad a la cual hacen referencia. He considerado aquí a los sones en los cuales se encuentran coplas que comparten el mismo tema, pero no una misma palabra clave. He encontrado 15 sones con coplas de ese tipo (14.4% del corpus) y sólo dos que las contienen de manera exclusiva; ambos parecen de factura reciente, porque su estilo poético, las formas estróficas a las cuales recurren e incluso sus títulos son más bien excéntricos en términos del cancionero tradicional terracalenteño; se trata de “Al valle de Apatzingán” y “Coplas a mi morena”. Del segundo, este ejemplo que, como puede verse, se acerca más a la estética y a la temática de las canciones rancheras de mediados del siglo XX en México:

Ando tomando copas
porque mi negra no me supo amar,
sírvame una tras otra,
para que calme todo mi penar.¹¹

Respecto a la presencia de coplas de varios tipos en un mismo son, diré que los que tienen coplas de un solo tipo suman 20 (19.2% del corpus); entre los restantes se encuentran 71 sones con coplas de dos tipos (68.3%), de ellos, 25 presentan la combinación de coplas con palabra clave con otras de carácter heterogéneo; como ejemplo, este par de coplas de “El amapoleón” (probablemente, ‘la planta de la flor de amapola’), la primera, con la palabra clave en cuestión (la subrayo en el texto), la segunda, con apóstrofo a una *chinita*, se refiere al desamor y a la separación definitiva de los amantes:

Cortaba al *amapoleón*
una rosita morada

¹¹ Esta singular forma estrófica (7-11-7-11) se asemeja a la de una seguidilla en la cual los versos pares crecen “de cinco a diez sílabas, al agregar un elemento significativo en el lugar que correspondería a la repetición del verso”. Esta forma de la seguidilla se encuentra en el cancionero terracalenteño en el son “La peineta” (González, 2003: 237-238).

para hacerle un prendedor
a la joven que yo amaba.

Chinita de mis amores,
ya se me acabó el querer,
chinita de mis amores,
¡cuándo te volveré a ver!

Hay 21 sones en los cuales se combina el uso de la palabra clave con la recurrencia a un esquema paralelístico; como ejemplo, este par de coplas de “El riflero”, en las que el *riflero* o cazador se presenta ante una señora y le declara que es un feroz caminante que calza huaraches que él mismo repara. Como puede verse, los versos nones tienen identidad total, y los pares cambian de forma mínima:

*Señora, soy un riflero
que hora acabo de llegar,
componiendo mis huaraches
cansado de caminar.*

*Señora, soy un riflero
que horita vengo llegando,
componiendo mis huaraches,
para seguir caminando. (cf. CFM: 2-6262, 6263; 2-3860)*

El uso de coplas con palabra clave que emplean una fórmula se encuentra en 13 sones; por lo general, las coplas combinan ambos recursos poéticos, como puede verse en las siguientes, de “La puerca”, en las cuales la fórmula está dada en el primer verso, donde aparece la palabra clave —el propio título del son, como es lo usual—, y lo hará de nuevo en los versos 3 y 4 de las coplas, respectivamente. La segunda de ellas muestra, por cierto, un encabalgamiento entre los versos 2 y 3, una característica excepcional en la lírica popular:

La puerca no quiere máiz
ni los puerquitos la harina;
la puerca no quiere el máiz,
y hasta a pizcarlo se anima.

La puerca no quiere máiz
y los puerquitos la leche
no quieren mamar parados,

sólo que la puerca se eche.

El único caso en que la fórmula no mantiene la palabra clave se da en “El pitorreal”, que se canta con cuartetos de versos hexasílabos; en la primera de las que presento a continuación, se encuentra la palabra clave —nuevamente, título del son—, planteada en el verso inicial de la estrofa —la fórmula abarca los dos primeros—, mientras que en la segunda se mantiene la fórmula —e, incluso, la rima—, pero en vez del *pitorreal*, en el primer verso se hace mención de otra ave, una cotorrita:¹²

Este pitorreal
yo me lo jallé
en un pirindal
cojeando de un pie.

Esta cotorrita
yo me la jallé;
si quiere, señora,
se la venderé.

Menos comunes resultan los sones con coplas de tipo heteroestrófico que presentan además coplas de un tema determinado (siete casos), y en los que se combinan coplas que siguen fórmulas con otras de carácter heteroestrófico, paralelísticas o de un tema determinado (sólo un son en cada caso).

En 13 sones se encuentran coplas de tres tipos; la combinación más frecuente es la de estrofas con palabra clave, estrofas paralelísticas y formulares (siete sones); tal es el caso de “La caballada”, del cual presento a continuación cuatro coplas; las dos primeras siguen un mismo esquema paralelístico, que es asimismo una fórmula compartida por la tercera; en todas ellas aparece la palabra clave, *caballo-caballada*, como en la última, que está al margen de la fórmula y/o el esquema de las otras:

[1] De toda mi caballada,
sólo mi yegua rosilla
para salirme a pasear
hasta el pueblo de Aguililla.

¹² Los pájaros, en general, pero los pericos o cotorros, en particular, pueden considerarse simbólicos en la lírica tradicional mexicana actual, y remiten a los órganos sexuales, masculinos y femeninos (Frenk, 1994).

[2] De toda mi caballada,
sólo mi cuaco alazán
para salirme a pasear
al pueblo de Apatzingán.

[3] De toda la caballada,
sólo mi caballo potro
que para mover un pie
le pide permiso al otro.

[4] Arriba, caballo prieto,
sácame de esta arenal,
que me vienen alcanzando
las tropas del general.¹³

Finalmente, quisiera apuntar un par de cosas más sobre el contenido poético de los sones: la capacidad de permutar coplas de uno a otro es muy limitada en el cancionero de la Tierra Caliente de Michoacán (esto es, la presencia de *coplas libres*, según las llama Rosa Virginia Sánchez, 2003: 269-270); sólo se encuentran diez sones que comparten coplas, y estas suman cinco en total; de ellas, cuatro son comunes a dos sones. La siguiente, por ejemplo, se encuentra en los sones “La mañanita alegre” y “El cariño” de manera casi idéntica:¹⁴

Ya lo he dicho que a la cárcel
no me vengas a llorar,
que si no me quitas penas,
no me las vengas a dar.
 (“La mañanita alegre”)

Ya te he dicho que a la cárcel
no me vengas a llorar;
ya que no me quitas penas,
no me las vengas a dar.
 (“El cariño”)

Del siguiente ejemplo se encuentran versiones en las costas del Golfo y del Pacífico, así como en el centro del país; se trata de una seguidilla de cuatro versos de claro origen

¹³ De esta copla se encuentran variantes en el folclor andaluz, que Rodríguez Marín identifica como de contrabandistas (1882: IV, 7609-7610).

¹⁴ *CFM*: 4-4950; con variantes, el esquema fundamental de esta copla se encuentra en diversas regiones de España, en Fuerteventura, Canarias, y en Antioquia, Colombia; véase capítulo 3, nota 37.

peninsular que es probablemente la más extendida en México (*CFM*: 2-4850); en el cancionero terracalienteño se encuentra de manera idéntica en dos sones:

De la Sierra Morena
vienen bajando
un par de ojitos negros
de contrabando.
("La negrita", "La zamba")

Sólo una copla en el corpus es compartida por tres sones; esta aparece como una cuarteta en "La alegría" y "El cariño":

Ya con esta me despido
porque me voy y me iré;
si no quieres que me vaya,
contigo me quedaré.¹⁵

En "La negra planeca", en cambio, se encuentra la estrofa con la forma de una sextilla, agregando un par de versos que refuerzan el asunto de la despedida planteado en los cuatro primeros:

Voy a echar mi despedida
porque me voy y me iré;
si no quieres que me vaya,
contigo me quedaré.
¿En dónde estaré mañana?
Acordándome de usted.

Las coplas que tienen como asunto la despedida aparecen en 15 sones; en cuatro de ellas, como un tema, propiamente, y no por fuerza como la última copla de la ejecución, para concluirla:

Ya el carretero se va,
ya se va para Sayula;
el carretero no va
porque le falta una mula.
("El carretero")

Ya se va el pajarerito
vagando por mar y cerros,
buscando los pajaritos,
los gorriones y silgueros.
("El pajarerito")

¹⁵ El verso inicial de esta cuarteta se resuelve de múltiples formas en diversas coplas mexicanas; *cf.*, entre otras, *CFM*: 1-237, 519, 1174; 2-2929, 3951, 3136; 3-6646, 6877, 7710, etcétera.

En un caso, la despedida no aparece en la copla, sino en el estribillo:

Oyes, María,
ya me despido
cantándote “La peineta”,
no me echés en el olvido.
 (“La peineta”)

En el resto de los casos, encontramos la despedida como una estrofa que anuncia el término del son, al final de su ejecución, sea de manera explícita, a partir de una fórmula del tipo *Ya con esta me despido... o Voy a echar mi despedida...*:

Ya con esta me despido
con mi sombrero de lado,
ya les canté a mis amigos
versos de “El amartelado”.
 (“El gusto amartelado”)

Ya me voy, me despido —*chatita linda*
de mi región;
por eso, si ando ausente —siempre te llevo
en el corazón.
 (“Al valle de Apatzingán”)

O bien, la despedida puede darse de forma sugerida:

Ya me voy a Apatzingán
a hacer mis cargas,
a ver si puedo [agarrar]
las vainas agrias.
 (“El tamarindo”)

Vámonos, cuervito,
vamos a volar,
porque tus amores
te han pagado mal.
 (“El cuervito”)

En la siguiente estrofa, la despedida aparece no para anunciar el final del son —o bien, no sólo para ello—, sino para sugerir un *alba*, que —como lo he señalado en el capítulo 3— es el momento de la separación de los amantes después de una noche de amor, un motivo de gran tradicionalidad (Masera, 1999: 179), como lo es el del canto del gallo que anuncia el amanecer (Masera, 1999: 183-184):

Ya me voy porque amanece,
ya se oye cantar el gallo;
parece que ando en Jalisco
paseándome en mi caballo.
 (“El arriero”)

En el caso anterior, el encuentro amoroso —próximo a concluir, pues viene el alba— aparece sugerido por la acción de montar a caballo, con la cual compara el cantor la situación en la que se encuentra con su amada.¹⁶

Tipos de sones por su forma de enunciación

Existen distintas formas de enunciar las coplas al momento de cantar los sones, es decir, de pronunciar sus versos dentro del espacio musical en el cual está contenida la copla.¹⁷ Contrario a lo que podría pensarse, y un tanto a contrapelo de la organización del material lingüístico, dichas formas de enunciación no necesariamente coinciden con la disposición que las coplas tienen cuando se las escribe *en orden* (como las he dispuesto, por ejemplo, en los ejemplos del apartado anterior); así, pues, describo a continuación las formas en que efectivamente se enuncian las coplas en la práctica en el cancionero terracalenteño.

Antes de empezar, hay que advertir que, por la forma musical característica del son —y esto representa una diferencia fundamental con el jarabe—, lo más común es que al cantar las coplas se enuncien ocho versos (es decir, 16 compases musicales), lo cual generalmente se logra por la repetición de la estrofa, aunque también se da, en ocasiones, al agregar versos estereotipados. Así, la forma más elemental de enunciación, la apegada al orden de los versos de la copla, se da de hecho, pero seguida por la repetición de la estrofa en el mismo orden; para ejemplificar esto, transcribo a continuación una copla de “El huerfanito”, tal como se canta, con la repetición correspondiente de sus versos (sangrados para destacarlos):

Soy huerfanito,
¿pues qué haré yo?
No tengo padre ni madre,
esa suerte me tocó.
Soy huerfanito,
¿pues qué haré yo?
No tengo padre ni madre,
esa suerte me tocó.

¹⁶ Sobre la presencia del motivo de las albas y albadas en la lírica tradicional mexicana, véase el referido estudio de Mariana Masera (1999).

¹⁷ En términos generales, cada verso octosílabo abarca dos compases musicales.

Este tipo de enunciación, que se puede abreviar esquemáticamente de la siguiente manera: 1234(1234) (los números entre paréntesis corresponden a los versos que son repetidos), es la más común en los sones de la Tierra Caliente: se da en 54 casos (51.4%); se encuentra en tres sones la variante 234(1234) —es decir, enunciando sólo siete versos al omitir el primero—; en dos de ellos, esta segunda forma aparece de manera indistinta con la anterior, en el otro, “La lagartija”, encontramos de manera exclusiva la forma de enunciación comenzando a partir del segundo verso.¹⁸

El modo de enunciación más común después del descrito arriba suma también ocho versos, y se da al entonar el primer pareado de la copla con su repetición, y luego el segundo, repitiéndolo también, es decir, 12(12)34(34), según lo ejemplifica la siguiente copla del son “El pollo”:

¡Pobrecito de mi pollo,
se lo llevó el gavián!
 ¡Pobrecito de mi pollo,
 se lo llevó el gavián!
Se lo lleva, se lo lleva
a la feria de San Juan.
 Se lo lleva, se lo lleva
 a la feria de San Juan.

Esta forma de enunciación se da en 20 casos (19%). Hay, además, cinco sones que la siguen, pero con la repetición de uno o dos versos al final: en “La negrita” la variante consiste en repetir al final el primer verso de la estrofa (con lo que se enuncian nueve versos):¹⁹

¡Ay!, si te dicen
“Cierra la puerta”,
 ¡Ay!, si te dicen
 “Cierra la puerta”,
hazle ruido a la llave — *mi vida*
y déjala abierta.
hazle ruido a la llave — *mi vida*

¹⁸ Cuando se enuncia así la copla, la parte correspondiente al primer verso es sustituida generalmente por la melodía del violín.

¹⁹ En este caso, la voz entona el noveno verso simultáneamente con la melodía del violín. Es característica de la jota aragonesa la repetición del primer verso de la copla al final de la enunciación (véase nota 20), aunque en este género encontramos la enunciación de siete y no de nueve versos, como en el tipo de son terracalenteño que describo.

y déjala abierta.
¡Ay!, si te dicen

En “La caballada” se repiten incluso los dos primeros versos de la copla, enunciando diez versos: 12(12)34(3412).

En conjunto, las dos formas de enunciación descritas, con sus variantes, aparecen en 84 sones y representan 80% de las canciones del corpus. Los sones ajenos a estos modos de enunciación pueden considerarse excéntricos; entre ellos, se encuentran dos *gustos* y dos *malagueñas* (que, como detallaré adelante, pueden considerarse reminiscencias de otros géneros), así como sones con formas estróficas distintas a la cuarteta de octosílabos (“El ratón”, “La iguana”, “La peineta”, “Las naguas blancas”, “Los capires” y “Juan Colorado”, los dos últimos, de reciente creación); o bien, en el aspecto musical, sones con presencia de acordes en modo menor, poco comunes en el cancionero de la región (“El ratón”, “La malagueña”, “La media calandria”, “La perra”) y sones de rítmica *atravesada* (según los describiré adelante: “El ratón”, “Las naguas blancas”, “El arriero”).

Resulta muy interesante ver que la peculiaridad en la forma de enunciación de los versos de dichos sones —en los cuales se enuncian entre cuatro y doce versos— coincide en la mayoría de los casos con otros rasgos de excentricidad (a veces más de dos en un mismo son, como puede verse en el párrafo anterior); es sin duda por esto que los músicos tradicionales consideran que son difíciles de tocar. Se trata de sones que, a pesar de su tradicionalidad, no pueden considerarse parte del repertorio más común del género en nuestros días —salvo por “La peineta” y “Juan Colorado”.

“La media calandria”, que en las versiones de cuartetas de octosílabos presenta el patrón de enunciación 1234(1234), en una versión cantada con estrofas de tres octosílabos, se enuncia en cuatro versos, al repetir el segundo, 12(2)3:

Una calandria amarilla
que en el piquito llevaba
 que en el piquito llevaba
una rosa de castilla.

En “La perra”, la enunciación de cada verso va antecedida por la expresión *ay, ay, ay, ay*, que con el verso que le sigue suma cuatro compases musicales, es decir, el equivalente a dos versos. Como “La perra”, “El veinte” es cantado con cuartetas de

octosílabos (y con estrofas de tres octosílabos en una versión); en este son se pueden enunciar cinco o seis versos: en el caso de las cuartetos, se enuncian los dos primeros versos, que son repetidos en orden inverso, para cantar luego los dos últimos, 12(21)34; en las estrofas de tres octosílabos, se canta la estrofa en orden y se repiten los dos últimos versos, 123(23):

El veinte que yo te di
 lo tiraste en el camino,
 lo tiraste en el camino;
 El veinte que yo te di
 desde entonces maldecí,
 malhaya, tu mal destino.
 (*Cinta Alborada*)

Porque me voy al desierto;
 pa no haberte conocido,
 valía más que hubiera muerto.
 pa no haberte conocido,
 valía más que hubiera muerto.
 (*Cinta ENAH*)

Además de “El veinte”, existen siete sonos en los que se enuncian seis versos, cada cual con singulares formas. La más elemental y apegada al orden lingüístico es “La malagueña curreña”, cantada con sextillas que se enuncian del primer al último verso sin repeticiones ni añadidos; los otros casos poseen cada cual su forma de enunciación, que llega a variar de una versión a otra. Esto hace pensar que el gusto y el estilo de cada cantor entran en juego al momento de entonar las canciones. “El ratón” puede ser cantado con cuartetos o con estrofas de tres octosílabos, muestra en el primer caso la enunciación de los versos 1 y 2 con sendas repeticiones, y después los versos 3 y 4, una sola vez, 1(1)2(2)34. En la versión cantada con estrofas de tres octosílabos, la enunciación es análoga, pero en el espacio que correspondería al último verso de la cuarteta, encontramos un verso estereotipado que aparece al final de todas las estrofas, lo cual podría ser representado de esta manera: 1(1)2(2)3N. Transcribo coplas de ambos tipos con sus respectivas formas de enunciación:

Estaba el gato sentado
 estaba el gato sentado
 arriba de la azotea,
 arriba de la azotea,
 el ratón que corre y pasa,
 el gato que se lo apea.

Cerca del municipal,
 cerca del municipal,
 el ratón que va pasando
 el ratón que va pasando
 y el gato que le echa un pial.
 ¡*Qué bonito ratoncito!*

Con enunciación de siete versos se encuentran nueve sones (uno de ellos, “Las naguas blancas”, se puede entonar también con seis versos).²⁰ De nuevo, la variedad en las formas es grande y prácticamente peculiar de cada son. Cinco de ellos, “La lagartija”, “El maracumbé”, “El gusto pasajero”, “El toro antejuelo” [vers. 1] y “La media calandria”, se cantan exclusivamente con cuartetos de octosílabos (en otras versiones de los dos últimos, se enuncian ocho o cuatro versos, respectivamente). Los cuatro restantes, “Las naguas blancas”, “La malagueña” y “La negra planeca”, muestran variedad de coplas de octosílabos; un caso singular es, justamente, el de “La negra planeca” que, según la versión del corpus, puede cantarse con cuartetos, quintillas o sextillas —hay una de cada una de estas estrofas en la versión referida—, con formas de enunciación peculiares para cada tipo de estrofa. La enunciación de la cuarteta —y de forma análoga, la de la sextilla—, por ejemplo, es una variante de la más común del repertorio terracalienteño: se comienza a cantar la estrofa por el segundo verso, se enuncian el 3 y el 4, y hasta entonces aparece el primero de la estrofa; luego se repiten los versos del 2 al 4, 2341(234):

el moreno es el mejor;
 lo blanco se lleva el agua
 y lo colorado, el sol.
 De los tres colores que hay,
 el moreno es el mejor;
 lo blanco se lleva el agua
 y lo colorado, el sol.

Finalmente, hay tres sones, “El perro”, “El arriero” y “El chile mirasol”, en los cuales se enuncian 12 versos, cada uno a su manera: el primero, siguiendo el esquema 12(12)3(33)4(3334):

Ay, ay, ay, ay Este perro trae el mal,
Ay, ay, ay, ay si no lo trae, le quiere dar.
 Ay, ay, ay, ay Este perro trae el mal,
 Ay, ay, ay, ay si no lo trae, le quiere dar.
 Por áhi dicen que mordió
 Por áhi dicen que mordió
 Por áhi dicen que mordió

²⁰ La jota aragonesa, cantada con cuartetos de octosílabos, se caracteriza por la enunciación de siete versos, siguiendo siempre un esquema característico que, por cierto, no aparece en los sones de la Tierra Caliente de Michoacán: se empieza a cantar desde el segundo verso de la estrofa, luego se cantan el primero y el segundo, seguidos de los dos últimos; se repite el cuarto y, por último, el primero: -2(12)34(41) (Hidalgo Montoya, 1974: 91-96).

a la hija del caporal.
Por áhi dicen que mordió
Por áhi dicen que mordió
Por áhi dicen que mordió
a la hija del caporal.

Tipos de sones por la forma de canto

Se distinguen fundamentalmente dos formas en el canto de los sones tradicionales de la Tierra Caliente —más allá de rasgos propios del estilo personal de cada quien. La primera corresponde a la parte de las coplas,²¹ que pueden entonarse a una o dos voces; en este último caso la segunda suele conducirse en intervalos que rondan la tercera abajo de la primera voz; la primera se caracteriza por el registro agudo, ambas muestran una entonación vigorosa. Esta forma de canto, que corresponde a lo que se conoce popularmente en la región como “echar verso”, puede presentar giros aún más agudos, o bien, síncopas (*cf.* las partituras de “La chachalaca” o “La chaparrita” en el corpus), portamentos o ligaduras,²² dependiendo de cada cantor.

En un conjunto que se desempeña profesional o semiprofesionalmente es frecuente que alguien *se especialice* en cantar coplas, tanto por los atributos de registro y potencia señalados como por la necesidad de que posea un buen repertorio de estrofas. Por otro lado, la estandarización de las versiones de los sones y su reducción a un número limitado de coplas cantadas en un orden determinado son factores que de algún modo favorecen el canto a dos voces, dado que el *segundero* (cantor que ejecuta la segunda voz, y de quien se puede decir que está también medianamente especializado en ello) conoce de antemano el texto poético que ha de entonar en la ejecución del son, y así se reducirán las dudas y discrepancias entre ambos cantores.

²¹ Como se verá, uso aquí el término *copla* o *estrofa*, por su función en la canción, en oposición a *estribillo*.

²² *síncopa*: “contracción de la sucesión regular de tiempos fuertes y débiles dentro de un compás”; *portamento*: “manera especial de cantar, en la cual la voz se desliza gradualmente desde un tono hasta el siguiente por entre todas las tonalidades intermedias”; *ligadura*: “ligado que conecta dos o más notas, lo cual indica que deben ser cantadas con una sola sílaba” (*Diccionario Harvard, s.v.*).

Copla de "El astillero" a una voz



Ya la as-ti-lli-ta vo-ló de la as-ti-lla al as-ti-lle-ro;
é-cha-me tus bra-zos, mi al-ma, que me mue-ro, que me mue-ro.

Copla de "El astillero" a dos voces



Ya la as-ti-lli-ta vo-ló de la as-ti-lla al as-ti-lle-ro;
é-cha-me tus bra-zos, mi al-ma, que me mue-ro, que me mue-ro.

En el caso de una ejecución informal, los cantores pueden entonar coplas de manera alternada y arriesgarse a hacer segunda voz a una copla aun cuando no haya un acuerdo previo entre ellos; en este sentido, la entonación de una copla que se inicia con un verso estereotipado —como, por ejemplo, “Estaba la chachalaca...”— puede propiciar en el segundo verso la duda de cuál es el verso que sigue en la copla, cosa que no será de gran importancia en el caso de un baile de tabla o de un encuentro informal de músicos, pues se podrá seguir la enunciación de la estrofa sin problemas después del segundo verso o, incluso, a la mitad de este, en cuanto el cantor sepa qué copla está cantando el que *echa el verso*. Como he señalado, existen sonos más *abiertos* y otros más *cerrados* a la inclusión de coplas; este rasgo determina asimismo la pertinencia de segundas voces en las coplas, ya que por lo general los sonos que comprenden un repertorio mayor suelen ser cantados a una sola voz.

Cuando los sonos presentan estribillo, este es ejecutado normalmente por otros cantores y no por el mismo o los mismos que entonaron la copla, dado que en la música de los conjuntos de arpa de la Tierra Caliente de Michoacán es muy común el recurso del canto responsorial, en el que las distintas voces generalmente se alternan la copla y el estribillo, o bien, las partes del estribillo, cuando consta de dos.

Estribillo de "El calero"



A - sí que se - a y a - sí se - rá, que
pa - ra pa - sar tra - ba - jos lo mis - mo es a - qui que a - llá.

A continuación muestro algunos ejemplos representativos de la manera como suelen cantarse las coplas y estribillos en los sones de la Tierra Caliente de Michoacán. Me baso para ello en versiones del corpus e incluyo los datos correspondientes a la ejecución. Ilustro también con canciones de las regiones vecinas; he procurado presentar aquí una lista de canciones-tipo en las cuales aparecen las diversas formas de canto a las que he hecho referencia. Me sirvo para ello de anotaciones entre corchetes y de sangrías para destacar los estribillos de las coplas y, asimismo, las voces de los diversos cantores que toman parte en la ejecución.

Sones sin estribillo

Los sones sin estribillo constituyen prácticamente el cincuenta por ciento de las canciones tradicionales en el occidente de México (consideradas aquí las de la Costa Grande y las del dur de Jalisco); la proporción se reduce en la Tierra Caliente (33.7%). Las coplas nunca son cantadas de principio a fin, sin repeticiones o sin añadidos en estos sones. Como ejemplos, se encuentran “El perico loro” y “El arriero”, el primero cantado a una voz, el segundo, a dos voces:

Yo tenía un perico loro
que cantaba en el vergel,
mi güerita en la mañana
le llevaba de comer.

Yo tenía un perico loro
que cantaba en el vergel,
mi güerita en la mañana
le llevaba de comer.

(“El perico loro”, trad. oral)

Ya no quiero ser arriero *ay ay ay*,
 de las mulas de Chihuahua,
 ya no quiero ser arriero *ay ay ay*,
 de las mulas de Chihuahua,
 quiero ser atajador, *ay ay ay*,
ay, ay, ay, ay, ay,
 quiero ser atajador, *ay ay ay*,
 de las que bajan al agua.
 (“El arriero”, *Cinta Alborada*)

Hay que hacer mención especial de un recurso que se emplea en algunos sones del occidente de México, que si bien aparece mayormente en los sones del sur de Jalisco, también se encuentra al menos en cinco de la Tierra Caliente (véanse las notas 18 y 19): la repetición del primer verso de la copla al final de la misma, como entrada para el puente instrumental del violín, que puede ya no ejecutar la parte de la melodía correspondiente a ese verso, o bien, puede tocarla simultáneamente con la voz. Como ejemplos, el son “El borracho” y la partitura de “La caballada” (son en el que se repiten los dos primeros versos de la copla). En la estrofa siguiente, el cantor anuncia en los dos primeros versos su intención de no ser más un borracho, así como su propósito de *cambiar de vida*; crea así la expectativa en el oyente (alentada, incluso, por la repetición de los versos) de que dejará la bebida; en cambio, indica en la segunda parte de la estrofa que lo que hará será dejar de servirse la bebida en un *chiquihuite* o cesto, para que esta no se derrame:

Ya no quiero ser borracho,
 ya voy a cambiar de vida,
 Ya no quiero ser borracho,
 ya voy a cambiar de vida,
 ya no tomo en chiquihuite
 porque todo se me tira.
 ya no tomo en chiquihuite
 porque todo se me tira.
 Ya no quiero ser borracho
 (“El borracho”, trad. oral)

La caballada

son de Tierra Caliente

De to-da la ca-ba-lla - da, só - lo mi cua - co a - la -
zán; De zán; pa - ra mu - cha - chas bo - ni - tas, el pue - blo de A - pat - zin -
gán. pa - gán. De to - da la ca - ba - lla - da, só - lo mi cua - co a - la - zán.

Sones con estribillo

Puede considerarse el estribillo como un rasgo distintivo de los sones de la Tierra Caliente: 65.4% de los títulos que abarca el corpus del estudio lo presentan.²³ De hecho, las evidencias parecen demostrar que la incidencia del estribillo es mayor en la Tierra Caliente de Michoacán y en la región de la Costa Grande (49%) que en el sur de Jalisco (29%).²⁴ Ahora bien, hay que considerar que las formas de estribillo en los sones terracalienteños son variadas y otorgan a la canción tradicional de la región un carácter muy propio, en el que se multiplica la presencia de las voces en la ejecución: no sólo se alterna la voz humana con la del violín, sino las voces de los cantores entre sí (pues, como ya he señalado, son frecuentes el canto a dos voces en coplas y estribillos, y la ejecución por cantores diferentes en las distintas partes del son).

El estribillo representa una forma de contrapunto poético, en el cual la copla entra en una suerte de diálogo con otras, generalmente de forma distinta, y aun con coplas que parecen integradas por frases sueltas o sin sentido; asimismo, el estribillo se asocia, por lo general, a una variación melódica respecto de la copla, frecuente en los sones del occidente de México. Así, el estribillo puede considerarse, a un tiempo, un rasgo de reiteración y de variación, tanto del asunto poético como de la conformación musical de la canción. Esto es,

²³ Aquí considero tanto los sones con estribillo de contenido poético como los que presentan *jananeo*.

²⁴ Digo *parecen*, pues las canciones del sur de Jalisco que he considerado provienen en su mayoría de fuentes escritas, que no consignan en muchos casos datos como, justamente, la presencia o ausencia de estribillo.

en buena medida, su riqueza: al tiempo que varían la voz y muchas veces el tono y el tema en los poemas, se presenta una variación en la melodía.²⁵

En el aspecto musical, la parte del estribillo abarca por lo general 16 compases, los mismos que la estrofa; a esta forma de estribillo, la más común, la llamo *de una parte*, y suele ser equivalente a la enunciación de ocho octosílabos. Hay entre estos sonos seis en los que luego de la enunciación del estribillo se repite el verso inicial de la copla (en cuatro casos) o del estribillo (en dos casos); en “La mirla”, se cantan luego del estribillo dos versos que parafrasean los de aquel. Así, cuando el estribillo rebasa el espacio de 16 compases, se debe a que cuenta con más de una parte en el aspecto poético, de forma que excede la enunciación de ocho octosílabos; cuando el estribillo se integra por más de una estrofa, lo llamo *de dos partes*.

En su amplio estudio sobre poesía tradicional hispánica, Carlos Magis establece algunas características propias del estribillo en la canción folclórica hispanoamericana: “los estribillos se caracterizan por su lirismo intenso, tanto que en ocasiones parecen pura energía poética en libertad” (Magis, 1969: 578). Como lo indica este autor, suele pesar por encima de la expresión poética el carácter funcional en los estribillos, que pueden consistir en la mera repetición de la copla, el canto de una nueva estrofa (generalmente cargada de “lirismo intenso”, cuando no de un tono que ronda lo sentencioso) o, incluso, el mero silabeo, que tiene una importante presencia en los sonos tradicionales del occidente de México.

A continuación presento una clasificación de las formas de estribillo que se encuentran en las canciones del corpus.

Sonos con estribillo de una parte. Los estribillos son entonados por lo general a dos voces, tal como he indicado, por cantores distintos a el o los que entonaron la copla; asimismo, los estribillos suelen ser cantados en un registro más alto que las coplas, y puede darse en ellos

²⁵ Se da el caso, incluso, en sonos que no cuentan con estribillo, de que el puente instrumental entre una copla y otra introduce otra melodía cuando no una variación en la tonalidad, de manera que la función de diversidad que cumple el estribillo es llevada a cabo no por el canto, sino por la melodía del violín (véanse las partituras de “El veinte” y “El mulato alegre”).

también una transición²⁶ a un tono musical distinto al de la parte de la estrofa (por lo general, al dominante, o bien, al relativo menor o al subdominante).

Existen diferentes tipos de estribillos de una parte en los sones: algunos están conformados por una estrofa distinta a las del son, en otros casos se repite la copla con ciertos añadidos, y los hay que son una combinación de ambas formas. Los sones con estribillo de una parte en el corpus suman 28; de estos, nueve se integran por repeticiones de las coplas con algún añadido (tipo al que llamo *estribillo-repetición*), 19 son conformados por estrofas distintas a las coplas del son (lo que llamo *estribillo-copla*).

En el caso de los estribillos-repetición, se vuelve a cantar la copla, generalmente con una melodía distinta, y con la inclusión de expresiones o versos estereotipados que dan entrada a la repetición. De los nueve sones con estribillo de este tipo, tres consisten en la sola repetición; los otros seis presentan las expresiones siguientes intercaladas entre los versos de la copla: *ay, sí, sí, sí /.../ ay, no, no, no; ay, ay, ay, ay; ay, sí, ay, no; Sí, la, la, la, la, /.../ ¡ay!, la, la, la; Zamba, ¡ay!, que le da*, etc., que suelen abarcar el equivalente de un verso o dos compases musicales. Como ejemplo, transcribo la copla y el estribillo-repetición del son “El cihualteco”:

[Copla, a una voz:]

Arriba de Cihuatlán
le nombran l' Agua Escondida,
donde se van a bañar,
cihualteca de mi vida.

Arriba de Cihuatlán
le nombran l' Agua Escondida,
donde se van a bañar,
cihualteca de mi vida.

[Estribillo, a dos voces:]

Ay, sí, sí, ay, no, no,
ay, sí, sí, ay, no, no,

[Repetición de la copla, por el cantor que la entonó:]

Arriba de Cihuatlán

²⁶ *transición*: “modulación pasajera; cambio permanente de clave, efectuado abruptamente, más bien que por medio de una modulación regular”; *modulación*: “cambio de clave dentro de una composición ... se efectúa frecuentemente por medio de ... un acorde común a la clave inicial y a la clave nueva” (*Diccionario Harvard*, s.v.).

le nombran l' Agua Escondida,
donde te vas a bañar,
cihualteco de mi vida.²⁷
("El cihualteco", *Cinta Pireni*)

La métrica y las formas estróficas en el caso de los estribillos-copla presentan una variedad mayor a la que se encuentra en las coplas (y en algunos de ellos, se encuentra la versificación rítmica, según lo he descrito en el capítulo 2). Los versos de los estribillos tienen, asimismo, mayores posibilidades de enunciación que los de las estrofas: abundan las repeticiones de versos, de estrofas, el uso de añadidos, de versos estereotipados, etc. Tanto las formas estróficas como las combinaciones de rimas muestran una gran libertad.²⁸ Hay estribillos que son pareados, estrofas de tres versos y cuartetos de pentasílabos, hexasílabos, octosílabos y estrofas con versos de medida desigual. No se puede hablar, de hecho, de un patrón del estribillo-copla. Hay tres casos de cuartetos de hexasílabos, en los cuales la estrofa se repite (es decir, se canta dos veces), aunque en uno de ellos puede haber variación al repetir; se trata de "La mantilla blanca", un son muy popular, que se canta también hacia la costa (es muy popular en la Costa Grande). En este son, el canto de copla y estribillo se da como nuestro a continuación:

[Copla, a dos voces:]

Esta es la mantilla blanca
que se canta por el plan,
 Esta es la mantilla blanca
 que se canta por el plan,
cuando bailan los caballos
allá por Apatzingán,
 cuando bailan los caballos
 allá por Apatzingán.

[Estribillo, a dos voces:]

Como que te vas,
como que te vienes;
como que te vas
y rendido me tienes.

²⁷ Como se puede advertir, el cantor modificó los dos últimos versos al repetir la copla en el estribillo.

²⁸ Según me ha hecho ver Margit Frenk, esta variedad musical en los estribillos es característica de las letrillas y los romances del siglo XVII: los estribillos, generalmente más breves que las coplas en cuanto al número de versos, suelen tener varias repeticiones, de modo que abarcan más compases musicales que las estrofas (*cf.* Querol Gavaldá, 1975, *passim*; Frenk, 2006: 262-268).

Como que te vas,
como que te vienes;
como que te vas
y rendido me tienes.
Esta es la mantilla blanca.
(“La mantilla blanca”, *Cinta Velázquez*)

Se encuentran, asimismo, tres casos de estribillos-copla en los que los versos de la estrofa van precedidos por expresiones estereotipadas: dos son pareados de octosílabos, antecedido el primero de ellos por *¡ay, sí, sí, sí!*, y el segundo por *¡ay, no, no, no!*. El otro, de gran difusión en el occidente de México, lleva el título de “El maracumbé”, y su estribillo se compone de una estrofa de tres octosílabos antecedida por cualquiera de las expresiones *ay nomás* y *ay nomás* o *Yupa, yupa, yupa, yapa*. El canto de copla y estribillo en este son se da como sigue:

[Copla, a dos voces:]
Este es “El maracumbé”,
el rey de todos los sones,
 Este es “El maracumbé”,
 el rey de todos los sones,
querido de las mujeres
y apreciado de los hombres,
 querido de las mujeres
 y apreciado de los hombres.

[Estribillo, a dos voces:]
¡Ay nomás y ay nomás!
Toda la vida será,
 ¡Ay nomás y ay nomás!
Toda la vida será,
acábame de querer,
si me tienes voluntad.
 acábame de querer,
 si me tienes voluntad.
(“El maracumbé”, *Cinta REG-3*)

En “El maracumbé”, como en otros sones (13 en total, nueve de ellos de una parte y cuatro de dos partes), se da el caso de que los cantores pueden elegir entre varios estribillos existentes. La tendencia en las versiones discográficas apunta a la inclusión de estribillos-copla únicos para cada son, o bien, a la entonación de estribillos diversos en un orden

específico, en sintonía con el establecimiento de versiones estándar que se ha dado en algunos sones, como “La peineta”, que en las ejecuciones de cantina en la región alterna coplas y estribillos en un orden preestablecido, mientras que en el baile de tabla, la conformación se debe más que nada a la voluntad y la memoria de los cantores.

Entre los estribillos-copla de forma estrófica singular, hay que mencionar los de “Coplas a mi morena” (7-11-7-11, con endecasílabos de gaita gallega, acentuados en la primera, cuarta, séptima y décima sílabas), “El cuero”, con una estrofa de seis versos, dos endecasílabos, dos hexasílabos y dos octosílabos (11-6-11-6-8-8), y “La Isabel”, con una cuarteta de versos todos de medida distinta (10-9-6-8).²⁹ Los estribillos de “La peineta” están conformados por seguidillas simples de apariencia antigua (5-5-7-5, en vez de la forma hoy clásica 7-5-7-5).

Sones con estribillo de dos partes. Hay ocho sones con estribillo de dos partes, cada una de ellas con su propio contenido poético e incluso con distinta melodía. En tres casos, la repetición de la copla es una de las partes del estribillo (en dos, la repetición conforma la primera parte del estribillo, en el otro, es la segunda); en otros tres, ambas partes del estribillo son estribillos-copla, y en uno se da la combinación de estribillo-copla con *jananeo*. Existe, además de estos sones con estribillo de dos partes, uno de tres: se trata del conocidísimo “El carretero” —popularizado por el arreglo ejecutado por el célebre Mariachi Vargas de Tecalitlán—, que se integra por tres estribillos-copla.

La primera parte de los estribillos suele mostrar una variedad métrica mayor: encontramos estrofas de hexasílabos, una estrofa con dos pentasílabos y dos octosílabos (“La loba”), y un pareado con un eneasílabo y un decasílabo (“El súchil”):

[Copla, a dos voces:]

Ya la luna va saliendo
rodeada de campanitas,
para coronar las madres
que tengan hijas bonitas.

Ya la luna va saliendo
rodeada de campanitas,
para coronar las madres
que tengan hijas bonitas.

²⁹ Sobre los estribillos de versificación rítmica, véase el capítulo 2.

[Versos estereotipados, a dos voces:]

Diles que sí, diles que no,
lo que te dije se te olvidó.

Ay, sí, sí, sí, ay, no, no, no

[Cantores de la copla:]

Ya la luna va saliendo
rodeada de campanitas,

[Verso estereotipado, a dos voces:]

Ay, sí, sí, sí, ay, no, no, no

[Cantores de la copla:]

para coronar las madres
que tengan hijas bonitas.
(“El súchil”, *Cinta Pireni*)

“El toro viejo” y “El carretero” tienen la peculiaridad de mostrar estrofas dialogadas, en las que una voz hace un planteamiento al que la otra responde; además de un responsorio musical, se trata de un diálogo, en el que los argumentos del primer cantor encuentran eco en los del segundo. Así, en “El toro viejo”, la primera parte del estribillo está conformada por el diálogo que hipotéticamente podría darse entre dos vaqueros sorprendidos por la proximidad del toro durante una faena de recogida del ganado; el primero de ellos, al parecer exigente y experimentado, plantea una serie de suertes que el segundo habría de aplicar al toro (mismas que pueden verse multiplicadas en distintas versiones del son); el segundo dice conocerlas todas, excepto la última, *llamar cabestro* (o *cabresto*)³⁰ *al uso viejo*. El experto responde entonces que mostrará a su compañero cómo se realiza esta faena, y así lo hace, con un grito que da al estribillo emotividad y belleza, un grito como el que emiten los vaqueros para llamar al ganado que está por los cerros. No por nada es este uno de los sones más populares del occidente del país, particularmente entre ganaderos. El estribillo descrito dice, pues, así:

¡Apa, toro, que allá va!
—Lázalo.

³⁰ *cabestro*: “buey manso que sirve de guía en una torada” (Seco *et al.*, *s.v.*); *cabresto*: “cuerda que se ata a la cabeza o al cuello de una caballería” (Gómez de Silva, *s.v.*).

—Lo lazaré.
 —Piálalo, hombre.
 —Lo pialaré.
 —Ciérralo, hombre.
 —Lo encerraré.
 —Llama cabresto.
 —Lo llamaré.
 —Al uso viejo.
 —Eso no sé.
 —Si tú no sabes, te enseñaré:
To..., to...
 (Estribillo de “El toro viejo”, *Cinta Pireni*; cf. CFM: 3-6446a-i)

Sones con jananeo

El *jananeo* constituye una forma de canto muy peculiar de algunos sones del occidente de México, que aparece *en el lugar* del estribillo: puede decirse, de hecho, que es una forma de estribillo tarareado a dos voces que se caracteriza por su entonación aguda en extremo, con frases del tipo *¡Ay!, la la lá; ¡ay!, na na ná; ay, tiraná*, etc.; Fernando Nava (2002) ha propuesto designar como *silabeo* a las formas de canto, como esta, carentes de sentido en el plano lingüístico. Aun cuando dichas frases no poseen un significado, en términos de la tradición del cancionero terracalenteño (y, de alguna manera, del occidente de México) revisten gran importancia, pues imprimen un carácter peculiar a los sones que la llevan. Entre los sones terracalenteños, prácticamente una tercera parte (32.7%) presentan *jananeo*. La proporción en la Costa Grande (región donde también se encuentra esta forma de canto a manera de estribillo) es mucho menor (5.8%), mientras que en el sur de Jalisco prácticamente no se da el *jananeo* en los sones.

Llamo *jananeo completo* a aquel en que la parte correspondiente al estribillo es enteramente tarareada (o silabeada, para seguir la designación de Nava), y *medio jananeo* a aquel en el que una parte tarareada —la que, de algún modo, puede considerarse un añadido largo—antecede o se intercala entre los versos de una estrofa, que muchas veces son los mismos de la copla, repetidos con la música del estribillo. Sé que esta designación, que los músicos no emplean, puede resultar cuestionable, mas recurro a ella dado que en el campo no existe, de hecho, distinción entre estas dos formas de hacer el *jananeo*, como un discurso silabeado que corresponde enteramente a una parte musical, o bien, como uno mixto que incorpora silabeo y versos. Asimismo, me he inclinado por considerar *jananeo* sólo a aquel

silabeo en el que las frases típicas de esta forma de canto (*¡Ay!*, *la la lá*; *ay*, *tiraná*, etc.) abarcan cuatro compases (el equivalente a dos versos) y son entonadas en un registro muy agudo (véase la partitura), por encima del correspondiente a la copla, pues la inclusión de añadidos o expresiones estereotipadas del tipo *¡Ay*, *ay*, *ay!* que abarcan uno o dos compases musicales y se entonan en el mismo registro que el canto de los versos es común en coplas y estribillos de otras regiones del mundo hispánico y no sólo en los de la Tierra Caliente de Michoacán; no me parece que constituyan una forma de silabeo, sino la expresión de clichés de gran tradicionalidad que se presentan en multitud de canciones. Tal sería el caso de los añadidos que aparecen en los sones con estribillo-repetición, que he descrito arriba.

Según lo muestran las cifras citadas, el jananeo es un rasgo distintivo de buena parte de los sones del occidente, y en particular, de los terracalenteños; el estilo empleado para cantarlo es, sin duda, característico del género en la región. Como en el caso de las coplas, existen también cantores *especialistas* en el jananeo: se dice que tienen *galillo*, y a cierto tipo de timbre agudo, casi chillante, se le llama *voz ladina*. En opinión del musicólogo Carlos Hinojosa,³¹ esta forma tan aguda de cantar, levemente nasalizada —que se distingue del *falsetto* (*Diccionario Harvard*, s.v.) porque, a diferencia de este, es de un sonido potente—, es característica de diversas tradiciones musicales indígenas en nuestro país, y tal podría ser el origen, precisamente, de la forma de canto en el jananeo de la Tierra Caliente, región muy cercana geográfica e históricamente al área donde se asienta la cultura purépecha.

³¹ Entrevistado en la ciudad de México en marzo de 2004.

La gallina
son con jananeo completo

Musical score for "La gallina" (son con jananeo completo). It features two vocal parts: "Voz 1" and "Voces 2-3". The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 6/8. The melody for "Voz 1" starts with a rest, followed by a series of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The lyrics for "Voz 1" are: "¡Ay!, la, lai, la, la, la, lá". The accompaniment for "Voces 2-3" consists of chords: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The lyrics for "Voces 2-3" are: "¡Ay!, la, lá, ¡ay!, la, la". Below the vocal parts is a piano accompaniment consisting of two staves. The right hand plays chords: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The left hand plays a simple bass line: G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3. The lyrics for the piano part are: "lá, ti-ra-la-lá, ti-ra-la-lai, la, la, la, lá".

La recién casada
son con medio jananeo

Musical score for "La recién casada" (son con medio jananeo). It features two vocal parts: "Jananeo" and "Cantor de la copla". The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 6/8. The melody for "Jananeo" starts with a rest, followed by a series of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The lyrics for "Jananeo" are: "¡Ay!, la, la, lá, la, la, la, la, la, la, lá". The accompaniment for "Cantor de la copla" consists of chords: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The lyrics for "Cantor de la copla" are: "Es-tá su ma-". Below the vocal parts is a piano accompaniment consisting of two staves. The right hand plays chords: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The left hand plays a simple bass line: G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3. The lyrics for the piano part are: "la re-cién ca-sa-da co-mo que-rien-do llo-rar ri-do se fue a via-je y no la qui-so lle-var".

Acaso la presencia indígena purépecha en Michoacán pueda explicar el contraste entre el son de la Tierra Caliente y el del sur de Jalisco (donde el jananeo está ausente). Se encuentran, incluso, sones que poseen igual melodía en la parte de las coplas en ambas regiones, pero que presentan jananeo en la Tierra Caliente y, en cambio, carecen incluso de estribillo en el sur de Jalisco; tal es el caso de “El frijolito”, “El ausente” y “Los saucitos”

(o “El saucito”, como es conocido en la Tierra Caliente michoacana). De este último presento dos versiones en partitura, una de Tecolotlán, Jalisco, sin estribillo, y otra de la Tierra Caliente de Michoacán, con jananeo (en este caso, *medio jananeo*).

Los saucitos

son jalisciense
(Tecolotlán)

Sau - ci - tos de la a - la me - da se me - cen con el ai - rón a -
si se me - cen los ce - los den - tro de mi co - ra - zón sau -

El saucito

Tierra Caliente

di - ces que me quie - res mu - cho no me su - bas tan a -
rri - ba que las ho - jas en el ár - bol no du - ran to - da la
vi - da ay la la ti - ra - lá ay la la ti - ra - lá di - que
ces que me quie - res mu - cho no me su - bas tan a - rri - ba
las ho - jas en el ár - bol no du - ran to - da la vi - da

Jananeo completo. Este tipo de jananeo es el más común (se da en 24 sones, mientras que el medio jananeo se da sólo en 10), y constituye, sin duda, uno de los rasgos más peculiares de los sones de la Tierra Caliente: la proporción respecto del total de los sones de la región es prácticamente de la cuarta parte (23%). En el jananeo completo el silabeo abarca todo el espacio correspondiente a la parte del estribillo (es decir, 16 compases musicales, lo que equivale a ocho octosílabos), que se integra exclusivamente por el silabeo, salvo en un caso, “La caballada”, en el que se repiten los dos versos finales de la copla luego del silabeo (véase la partitura). Hay que recordar que el jananeo se canta generalmente a dos voces; en cinco casos, se presenta responsorio aun dentro de este: es decir, una o dos voces plantean la primera parte (en un registro más grave) y otras dos la responden (en el característico registro, muy agudo).

Medio jananeo. En esta forma mixta de estribillo, se conjunta el silabeo agudo ya descrito y la repetición de los versos de la copla; aquí, el jananeo con sílabas del tipo *¡ay!, la, la, lá,* o bien, *tirana, na, ná,* abarca cuatro compases musicales (es decir, el equivalente a dos versos), después de los cuales suelen entonarse los primeros dos versos de la copla; a continuación, vienen otros cuatro compases de jananeo seguidos por los dos últimos versos de la copla (las excepciones son “El ausente viejo” y “El pajarillo”, en los que a ocho compases de jananeo sigue la enunciación de la copla completa). Como ejemplo, además de las partituras de “Los saucitos” y la del jananeo parcial de “La recién casada”, que ya he presentado, transcribo una copla del son “La hormiga”, seguida del jananeo y las repeticiones correspondientes de los versos de la copla:

[Copla, a dos voces:]
Hormiguita colorada,
hormiga del hormiguero,
ya no me piques a mí,
pícale a mi compañero.
Hormiguita colorada,
hormiga del hormiguero,
ya no me piques a mí,
pícale a mi compañero.

[Jananeo, a dos voces:]
¡Ay!, la, lai, la, lai, la, lá,

¡ay!, tira lai, la, lá,

[Versos de la copla, por quienes la entonaron:]

Hormiguita colorada,
hormiga del hormiguero,

[Jananeo, a dos voces:]

¡Ay!, la, lai, la, lai, la, lá,
¡ay!, tira lai, la, lá,

[Versos de la copla, por quienes la entonaron:]

ya no me piques a mí,
pícale a mi compañero.
("La hormiga", *Disco Déese*)

Como lo he descrito, y como lo muestran los ejemplos, las partes del jananeo representan, en términos generales, dos octosílabos, lo que equivale a cuatro compases musicales, de manera que, entre jananeo y copla, el *medio jananeo* abarca el espacio de dos cuartetas de octosílabos, es decir, 16 compases musicales.

Tipos de sones por su rítmica

Desde el punto de vista musical, hay que recordar que el son se define por la repetición de una o varias melodías, en uno o más tonos. Como lo he indicado, estas melodías pueden ser sólo instrumentales (el instrumento fundamental para su ejecución suele ser el violín, a una o dos voces),³² o bien —lo que constituye la forma más común del son—, pueden alternar la ejecución cantada (de coplas, estribillos o silabeos) con la instrumental. El violín suele seguir alguna o algunas melodías del canto, aunque se presentan en varios sones melodías instrumentales (llamadas *partes*, como en el caso del jarabe) que no tienen correspondiente en las partes cantadas.

En cuanto a la rítmica, lo más frecuente es que el son presente un compás de sesquiáltera, esto es, la amalgama de un compás de 6/8 con otro de 3/4,³³ lo cual genera frecuentemente una ejecución en la que cada instrumento puede seguir una rítmica distinta,

³² Aunque también el arpa puede ejecutar pasajes de la melodía e, incluso, existen en la región arperos que ejecutan los sones como solistas. En el estilo de Zicuirán y Churumucho, es típico que el arpa realice la introducción del son (generalmente, los primeros dos compases) y que los demás instrumentos se incorporen después a la ejecución.

en apego a la sucesión de 6/8 y 3/4 de la sesquiáltera, o en cualquiera de estos dos compases: así, por ejemplo, mientras la jarana y la vihuela se ajustan a la base sesquiáltera —lo que es, de hecho, lo más común—, el arpa o bajo, los violines y el canto pueden seguir patrones en compás de 6/8 o 3/4, con lo que se establece la alternancia y la simultaneidad de tiempos de medidas desiguales, así como la presencia de acentos no coincidentes entre los diversos instrumentos. Como lo detallo adelante, aun cuando este compás musical es el más común en la región, no es el único.

En la Tierra Caliente de Michoacán se encuentran tres formas rítmicas fundamentales en los sones. No existen, en el habla de los músicos locales, términos que correspondan a esta tipología; he llegado a ella a partir de mi experiencia como ejecutante de la música regional tradicional. Para describirla, debo recalcar en primer lugar que los instrumentos encargados de la ejecución rítmica en los conjuntos de arpa son la guitarra de golpe, la vihuela (cuando la hay), y el arpa, en la que se realiza el bajo.

La tipología rítmica que describo aquí toma, así, como punto de referencia el rasgueo básico de la guitarra de golpe o jarana (que en todos los casos puede y suele ser ornamentado por medio de redobles o trémolos), en el que se identifica el compás al que se ajusta el ritmo del son. He distinguido tres ritmos básicos, a los que he denominado *derecho*, *atravesado* y *cruzado*; existe un cuarto, el *mixto* (dado por la alternancia en pasajes distintos de dos de los anteriores). A continuación, describo las características de cada uno de estos tipos de sones.

³³ El prefijo *sesqui-* “denota fracciones cuyo numerador es más grande por uno que el denominador ... otro término que significa sesquiáltera es *hemiola*”, que “se aplica a valores de tiempo que se encuentran en la relación de 3:2” (*Diccionario Harvard, s.v.*).

Tipos de sones por su rítmica



Sones derechos. Siguen la rítmica sesquiáltera, esto es, la sucesión de compases binarios y ternarios, con la presencia de tiempos de medida desigual, y con la polirritmia que esto genera, toda vez que, si bien la rítmica de la guitarra de golpe suele seguir este patrón de manera constante, el resto de los instrumentos y la voz suelen variar el ritmo (es decir, suelen ajustarse, de manera indistinta, al compás de 3/4 o al de 6/8). En el corpus de sones de la Tierra Caliente se encuentra que los sones derechos conforman una abrumadora mayoría: 95 casos, lo que equivale a 90.5%; de forma que puede decirse que esta es la rítmica típica del son de esta región.

Sones atravesados. Estos siguen, igualmente, el compás de sesquiáltera, pero *contratiempo*, esto es, con un silencio de corchea al principio del compás de 6/8, y acentuando el último tiempo del compás siguiente, de 3/4; es probable que por dicho silencio y por el contratiempo, don Esteban Ceja señale que en estos sones “la música va cortada”. Se encuentran sólo seis sones de este tipo (lo que equivale a 5.7%): “El brinco”, “El ratón”, “El listoncillo”, “El llanto”, “Las naguas blancas” y “La rumbera” (una *zamba* que, como lo indico en el apartado correspondiente, puede considerarse un género aparte). Según el decir de don Martín Villano, violinista, guitarrero, tamboreador y poeta de 70 años, este tipo de sones eran conocidos como *parleros*. Por su parte, el violinista y compositor Manuel Pérez Morfín me ha dicho que a los sones tocados enérgicamente,

“calientitos, con alegría”, se les conoce como *arrebeldados*, término que, según me ha dicho, es sinónimo de *arrecho* (véase el capítulo 4, nota 23); es el caso de los sones atravesados y de algunos sones derechos que suelen tocarse acelerados y con vigor (como “El marinero”, “El relámpago” y “La perdiz”).

Esta rítmica no se encuentra en los sones del sur de Jalisco ni en los de la Costa Grande; probablemente sea este un vestigio de la presencia africana en la Tierra Caliente, dada la característica de la música de aquel continente de presentar periodos rítmicos de 12 tiempos distribuidos en células binarias y ternarias que pueden ser ejecutadas simultáneamente por distintos instrumentos creando un efecto polirrítmico (Pérez Fernández, 1990).³⁴

Sones cruzados. En compás ternario, esta categoría (de la cual sólo hay, por cierto, un caso, “Los caballitos”) se caracteriza por un patrón rítmico de una negra seguida de cuatro corcheas; se trata del ritmo típico de algunas partes características del jarabe, conocido por algunos músicos de la región como *cruzado*, por su forma de baile (misma que he descrito en el capítulo 4), por lo que he empleado el término para designar, por extensión, a este tipo de son. “Los caballitos”, por cierto, suele terminar con la parte final de “El jarabe ranchero”, lo cual refuerza la vinculación de la rítmica cruzada con el mencionado género.³⁵

Esta rítmica la encontramos en otros dos sones (“El arriero” y “Noches de luna”), aunque combinada con la *derecha*. En contraste con lo que sucede en la Tierra Caliente de Michoacán, en el sur de Jalisco abundan los *sones cruzados*: “El cuervo”, “El palmero”, “El tren”, “Los arrieros”, “El durazno”, “El pasacalle”, “El tecolote”, “El plan de la Villa” (son-corrido), “Viejo Camino real de Colima” y “Las olas”; algunos de ellos, como “El cuervo”,

³⁴ El músico y compositor Alberto Navarrete me ha hecho ver la presencia de una proporción 5:4:3 en las cláusulas que integran la rítmica *atravesada*; desde su punto de vista, esta podría ligarse con una concepción mágica de la música que sigue este ritmo.

³⁵ En el son “Los panaderos” es típico que la coda o *salida* sea un jarabe. En este son, el bailarín debe buscar durante la copla (que indica “que busque a su compañera(o) / que le ayude a amasar pan”) a una pareja del sexo opuesto y ponerle el sombrero; luego la deja sola para bailar (según lo dice la copla: “que me lo(a) dejen solito(a) / que lo(a) quiero(a) ver bailar”) y esta a su vez debe buscar a un nuevo compañero; la progresión se puede prolongar, pero es típico que la salida sea un jarabe (“que me bailen un jarabe, / que los quiero ver bailar”, indicaría la copla). Sobre los comienzos y la extensión de este tipo de bailes para hacer bailar a la gente en una fiesta, véase Maser, 2005. Por otro lado, en una versión jalisciense del son “El perro” (*Disco INAH 18*) se encuentra asimismo una salida de jarabe; según indica Irene Vázquez en las notas al disco, se trata de “la forma antigua de interpretar muchos jarabes”.

“El palmero” y “El tren”, son ejecutados excepcionalmente en la Tierra Caliente de Michoacán; no así en la Costa Grande, donde parece que, de hecho, no existen sones de este tipo, lo cual me conduce a pensar que la presencia de estos en la Tierra Caliente se debe a la influencia de la región vecina del sur de Jalisco, de donde provendría esta rítmica. El guitarronero Joaquín Arredondo, músico de mariachi en Guadalajara, me informó que a estos sones se les conocía en ese estado como *sones de arrebol*, aunque no parecía estar muy seguro del término;³⁶ en la Tierra Caliente he indagado al respecto, y ningún músico de los que he entrevistado conoce esta designación o alguna otra para llamar a los sones que he denominado cruzados.

Sones mixtos. Esta categoría, como puede suponerse, se da por la combinación de dos de las rítmicas anteriormente descritas. En mi corpus de sones de la Tierra Caliente de Michoacán se encuentran tres casos: con la combinación de los ritmos *cruzado y derecho*, “Noches de luna” y “El arriero” (que a la luz de las evidencias y dada la escasez de la rítmica cruzada en la región, puede considerarse la versión terracalienteña del son jalisciense “Los arrieros”); con la combinación de los ritmos *atravesado y derecho*, se encuentra “El revientaesquinas”. En el sur de Jalisco encuentran otros sones de este tipo: “El pasajero” (conocido sólo por algunos músicos de la Tierra Caliente, casi no se ejecuta hoy en día en la región) y “El burro polillas” (que no tiene letra). Curiosamente, “Los arrieros” no es en Jalisco un son de rítmica mixta, sino sólo cruzada.

Géneros afines al son

De las canciones que comprenden el corpus de la Tierra Caliente de Michoacán (106), prácticamente todas pertenecen a la categoría de sones, excepto “El jarabe ranchero”, de cuyas peculiaridades he hablado ya con amplitud. En la actualidad, puede decirse que en la Tierra Caliente de Michoacán toda una variedad de géneros, antes probablemente diferenciados por la nomenclatura popular, se han asimilado por completo a la categoría del *son*. Entre tales géneros —hoy en día, subsidiarios del son— se ubican, al menos, la *malagueña*, el *gusto*, la *zamba* y la *india*.

³⁶ En una conversación sostenida en Guadalajara el 2 de noviembre de 2000.

La malagueña, de claro origen hispánico desde su título, aparece por varias regiones del país, como la Huasteca y la cuenca del río Balsas, también conocida como Tierra Caliente, y muy cercana a la que es objeto de mi estudio. En su libro sobre la lírica popular guerrerense, Celedonio Serrano se refiere a la malagueña como “melodías de carácter general, abiertas, que aceptan sin límite de número ni de contenido ideológico el canto de coplas memorizadas lo mismo que el de las que surgen ... de la improvisación” (1972: 29). Esta facultad, señala, es compartida por “las peteneras y las indias”; del primer género no encontramos ejemplos en la Tierra Caliente de Michoacán, pero del segundo, sí, como lo detallo adelante. A diferencia de la *india*, sin embargo, en la malagueña michoacana no hay vestigios de que las coplas pudieran haberse improvisado; sin embargo, tal como pasa con la malagueña del Balsas, donde “predominan las estrofas de seis versos [octosílabos]” (Serrano Martínez, 1972: 32), en la malagueña de la Tierra Caliente, aun cuando se pueden cantar cuartetos de octosílabos, destaca la sextilla, forma estrófica con presencia muy marginal en el cancionero de la región. De las 18 sextillas del corpus, la mitad corresponden a “La malagueña” y a “La malagueña curreña”, las dos canciones registradas pertenecientes a este género.

Musicalmente, la malagueña se caracteriza por estar en modo menor —lo cual contrasta con el común del repertorio terracalenteño—, con pasajes en el relativo mayor. Tanto en la Huasteca como en la región del Balsas se encuentra la cadencia III-VI-V7. En la Tierra Caliente de Michoacán, la armonía aparece sólo con variaciones en el tono principal, en modo menor, y su relativo mayor.

Cuadro. Armonía en las <i>malagueñas</i>
<i>Huasteca</i> : B7-e-D7-G-C-B7
<i>Balsas</i> : introd. e-B7 / coplas e-D7-G-D7-G-C-B7
<i>Terracalenteña</i> : introd. a-E7 / coplas C-G7-C-G7-C-a-E7-a

Destaca, asimismo, la singularidad en la forma de enunciación de las coplas, que suelen ser entonadas por una sola voz; en el caso de “La malagueña”, se encuentra la repetición del primer verso de la estrofa inmediatamente después de haberlo cantado; para la enunciación de las cuartetos, se repiten los dos primeros versos al final de la copla, mientras que en las sextillas, se enuncian los versos del 2 al 6 sin repeticiones, con lo que la

enunciación suma siete versos. Frecuentemente se añade, al final de la copla, la expresión *¡ay, ay, ay!*. A continuación muestro las formas de enunciación de las coplas de “La malagueña”, tanto de las cuartetos como de las sextillas:

Despedida no les doy,
Despedida no les doy,
porque a mí no me conviene;
que en este conjunto de arpa
lo que uno granjea, eso tiene.
Despedida no les doy,
porque a mí no me conviene,
¡ay, ay, ay!

Yo vide pelear un oso
Yo vide pelear un oso
con una garza morena,
no hay bocado tan sabroso
como el que hay en casa ajena;
dicen que el hombre es goloso
y aunque la de él esté buena,
¡ay, ay, ay!

En “La malagueña curreña” se encuentran sólo sextillas, y la enunciación de los versos es del 1 al 6, sin repeticiones ni añadidos, lo cual es verdaderamente excepcional en las canciones del corpus, pues, como lo he descrito, amén de presentar repeticiones de versos, estas suelen tener ocho versos como prototipo para la enunciación.

El gusto. Se trata de un género que, al igual que la malagueña, se presenta en otras regiones del país, ya como el título de un son, en la Huasteca y en el sur de Jalisco (*CFM*: vol. 5, pp. 187-188), o como todo un género, en la región del Balsas. En la Tierra Caliente de Michoacán, se encuentran en la actualidad al menos cinco gustos (todos registrados en el corpus): “El gusto derecho”, “El gusto apatzinganeño” (también conocido como “apatzingueño” o “planeco”), “El gusto pasajero”, “El gusto amartelado” e, incluso, “El gusto federal” (o “San Juan Huetamo”) que, proveniente de la región del río Balsas, ha sido asimilado en el repertorio terracalienteño. En un afán de caracterizar a este género —que, por cierto, no es reconocido por los músicos actuales como tal—, hay que señalar que se

canta, principalmente, con cuartetos de octosílabos (aunque hay sextillas en “El gusto apatzinganeño” y en “El gusto federal”), con la copla a una sola voz. Los primeros tres títulos mencionados arriba presentan *jananeo completo*, en tanto que los dos últimos no presentan jananeo ni estribillo.

El gusto se caracteriza por la armonización en tónica y dominante (es frecuente que se empiece el canto, justamente, en la dominante), y porque en “El gusto planeco”, en “El gusto pasajero” y en “El gusto amartelado” se termina la pieza con una cadencia en compás de 3/4, ejecutada por el violín.

"El gusto pasajero"
cadencia final

La enunciación va de los seis versos (“El gusto amartelado”, “El gusto derecho”) a los siete (“El gusto planeco”, “El gusto pasajero”); en el caso de “El gusto federal” se encuentra una de las formas de enunciación más comunes, cuadrada a ocho versos, como en la mayoría de los sones de la región. Esto, en conjunto con la ausencia de jananeo, pone en evidencia que “El gusto federal” no pertenece a lo que podríamos llamar el género de los *gustos terracalenteños*, y aun cuando lleva el mismo mote, se trata de otro tipo de *gusto*.³⁷ Las coplas lo hacen ver de igual manera, pues todas ellas son de tema histórico:

Bonito San Juan Huetamo
cuando la luna salió,
se oyeron los cañonazos

³⁷ Efectivamente, el género conocido como *gusto* en la región del Balsas es identificado así por los músicos y bailadores y cuenta con sus propias características musicales, poéticas y coreográficas, que contrastan con las del *son*, el otro gran género de la música bailable de aquella región (*cf. Disco Guerrero*).

cuando Arteaga se avispó.

Todos dicen “viva, viva”,
yo no sé quién vivirá,
unos “Que viva el gobierno”,
otros, que la libertad.

El resto de las coplas de los gustos son de tema amoroso; una de ellas se refiere a lo que parece ser un tópico no sólo de este género, sino que se extiende a otras coplas y, en general, al cancionero de la región: la fugacidad del *gusto* —acaso, el placer— que brinda el amor, y la vida en general:

Date gusto, vida mía,
que yo me daré otro tanto;
no vaya a ser que algún día
el gusto se vuelva llanto.³⁸
 (“El gusto amartelado”)

Esta relación del gusto con la fugacidad (el gusto que *se vuelve llanto*) aparece ya en el propio título de “El gusto pasajero”. El término *gusto* se encuentra en diversas coplas del corpus, y parece ser sinónimo de *predilección*, *preferencia*, *placer*, o *regocijo*.³⁹ Así, por ejemplo, en este par de coplas de estructura paralelística y tono humorístico de “La zamba rumbera”,⁴⁰ en las cuales el término *gusto* definitivamente está ligado con la idea de placer, acaso, de juego:

Mi marido se fue a viaje
y me trajo una batea;
del *gusto* que me la trajo,
ya se sube, ya se apea.

³⁸ Una copla muy popular en el occidente del país, que pertenece también al repertorio huasteco; véase *CFM* 2-5326.

³⁹ De ahí las expresiones *dar gusto al cuerpo*, “satisfacer un deseo” o *tener gusto de zopilote*, “tener mal gusto” (Santamaría, s.v.).

⁴⁰ Además de estos dos ejemplos presentes en el repertorio de la Tierra Caliente de Michoacán, como lo he señalado, existe toda una serie de coplas con la fórmula inicial “Mi marido se fue...” (capítulo 3, nota 17).

Mi marido se fue a viaje
y me trajo un molcajete;
del *gusto* que me lo trajo,
ya lo saca, ya lo mete.

Curiosamente, se trata de coplas de voz femenina, muy escasas en el cancionero terracalenteño; en ellas, la mujer —como un personaje que se expresa en voz del cantor varón—, con picardía, da cuenta del gusto de su marido, del que ella es, definitivamente, partícipe, manifestando así su propia satisfacción sexual. Otros ejemplos de coplas referidas al gusto los encontramos ligados a los toros y becerros: estrofas de voz masculina en las cuales el varón asume el papel del bovino cuyo placer se encuentra cuando está rodeado de vacas (se infiere que estas serían las mujeres), o bien, cuando brinca las trancas —para estar con ellas, podemos suponer:

Tengo el gusto del becerro
para subir a la loma,
porque estando entre las vacas,
aunque no beba ni coma.
("El becerro")

Tengo el gusto del toro,
me gusta lo colorado,
para andar en el potrero
y brincarme al otro lado.
("El toro viejo")

El varón parece proyectar su propio deseo en la conducta y el *gusto* de toros y becerros, algo que no aparece exclusivamente en este par de coplas: según lo he referido en el capítulo 3, el recurso de hacer las veces del animal en la expresión erótica es típico del cancionero mexicano, tal como puede verse en toda la serie de textos en los cuales el hombre se compara con el animal, o bien, prácticamente se transforma en él (*CFM*: 1-1114a-1116; 2541ab, 2549, 2550, 2561, 2562; 2690-2703b; etcétera).

Finalmente, hay que decir que el gusto se entiende en el habla de los músicos de la región como un ingrediente subjetivo y necesario para hacer la música, para encontrar el placer en ella y para emprender el trabajo cotidiano en esta actividad. El *gusto* es el motor, el detonante del trabajo del músico, el *destino* es su vocación —determinada y asumida— y

la *sal* es el ingrediente estilístico, la gracia que le permite la ejecución efectiva de la música y los textos poéticos de su repertorio.⁴¹

La zamba. Como lo señala Isabel Aretz (1985: 183-184), el término designa a una danza de parejas de origen peruano-chileno, conocida también como *cueca* o *chilena*. Tanto por estar documentada en Sudamérica desde hace prácticamente doscientos años, como porque los músicos terracalenteños dicen consideran que el son “La zamba” (llamado “El guayme” en una versión) proviene de la costa (de la costa del Pacífico de los estados de Michoacán y Guerrero, en este caso), se puede decir que se trata de una variedad de la *chilena*, género cuya influencia es notable en la costa del Pacífico mexicano, y particularmente en la Costa Chica de los estados de Guerrero y Oaxaca (Guerrero, s.f.).

Me he referido ya en otro trabajo a la influencia de la cueca o chilena en la lírica tradicional de nuestro país; esta es identificable particularmente por la combinación de cuartetos de octosílabos con seguidillas, la cual se encuentra en algunas chilenas tradicionales de la Costa Chica (González, 2003a: 236-237). En “La zamba”, son tradicional muy extendido por el occidente de México, aparece la seguidilla (forma estrófica marginal en el cancionero de la región, como lo es, prácticamente en todo el país). Asimismo, se encuentra en el canto la inclusión de añadidos estereotipados al final de los versos pares, como puede verse en las siguientes estrofas, ambas muy extendidas por otras regiones de México, que corresponden, respectivamente, a sendas versiones terracalenteña y jalisciense de “La zamba”:

Para subir al cielo
se necesita — *y esa es la verdad*
una escalera grande
y otra chiquita. — *zamba, ¡ay,!, que le da*

¿Para qué quiero cuentas
en mi rosario? — *zamba que le da*
Yo con mi zamba tengo,
que reza diario. — *y esa es la verdad*⁴²

⁴¹ Sobre el término *gusto* (así como *sal* y *destino*) y su uso coloquial entre los músicos terracalenteños, puede verse mi artículo “¿Qué destino tan cabrón...! Fortuna y avatares de los músicos del Plan”.

⁴² La primera es característica del son jarocho “La bamba” (CFM: 3-8452, donde también aparece una versión terracalenteña); la segunda fue registrada en Tomatlán, población de la costa de Jalisco, en los años setenta, y se encuentra muy difundida particularmente en Guerrero y Oaxaca; cf. CFM: 2-5156.

Junto con la presencia de “La zamba” en el cancionero de la Tierra Caliente, se detecta la influencia sudamericana por el baile con pañuelos en las manos que son agitados hábil y grácilmente por los bailadores. Sobre el origen de la influencia sudamericana en la música del Pacífico mexicano, Vicente T. Mendoza recogió el testimonio de la profesora Elena Landázuri, cuyo bisabuelo,

el señor Santiago Landázuri, capitán de la Armada Real española, tuvo como misión, a fines del siglo XVIII, cuidar las costas del Pacífico, desde San Francisco, California, hasta Valparaíso, Chile, evitando las irrupciones de piratas ingleses. En su recorrido tenía como puntos obligados los puertos de Panamá y Acapulco. Los marinos de la armada española en los viajes regulares que constantemente hacían desde Valparaíso trajeron sin duda las canciones chilenas (Mendoza, 1949: 208).

Acaso este tránsito naval explique el siguiente estribillo de “La chica”⁴³ (ave de la familia del carpintero), *cantadilla* de la región de la Costa Grande:

No llores, mi alma, — *mi vida*
no llores ya;
bonitas embarcaciones
que vienen de Panamá.

La india. Este género no es reconocido como tal en la Tierra Caliente; sin embargo, hay al menos un par de ejemplos, “Las indias” y “La india” (del cual sólo tengo testimonios y no, por desgracia, una versión en el corpus), que forman parte, de hecho, de una serie de canciones que aparecen por diversas regiones de México. Es muy probable que se trate de formas folclóricas descendientes de un *soncito del país* (género de canción lírico-coreográfica de origen dramático, de finales del siglo XVIII y la primera mitad del XIX), pues a decir de Vicente T. Mendoza, la expresión musical mexicana se fue moldeando a través de los siglos XIX y XX a partir de las diversas influencias étnicas presentes en la sociedad. Los primeros sones nacionales, dice, son descendientes de la *tonadilla escénica*, género en el que a finales del siglo XVIII se hicieron “actuar en el escenario a indios, negros y mestizos” (1984: 64). La trascendencia de este tipo de representaciones se trasluce

sin duda en la supervivencia de *indias* e *inditas* como, por ejemplo, el son jarocho “La indita”, el gusto conocido como “La india” en la región del Balsas, y las canciones del occidente “La indita”, son jalisciense, y “La india”, de la Costa Grande.⁴⁴

En realidad se trata de formas musicales y poéticas diferentes: mientras las *indias* del Balsas y la Costa Grande son cantadas con sextillas de octosílabos, sin estribillo, siguiendo la armonía I-IV-V7-I (misma que se encuentra en “La india” de la Tierra Caliente de Michoacán, pero esta cantada con cuartetas y jananeo), “La india” y “La indita”, de la Tierra Caliente y el sur de Jalisco, respectivamente, se conforman por cuartetas y estribillo con *medio jananeo*.

En cuanto a la lírica, las estrofas de Michoacán y Jalisco presentan la palabra clave *india*. “Las indias”, por ejemplo, presenta coplas que se desprenden de un verso común:

Qué bonitas son las indias,
las de Tuxpan, sin igual,
parecen lechugas verdes
acabadas de cortar.

Qué bonitas son las indias,
con su blanco corazón,
con su sabanita negra
y sus faldas de color.

En la Costa Grande, las estrofas —sextillas, en este caso— no contienen, en cambio, una palabra clave; a manera de añadido se canta al principio de la copla la expresión *India del alma*; los textos son de tema amoroso, pero no necesariamente aluden a la *india del alma*:

India del alma
En la esquina de un convento
un canario se paseaba;
como era tan divertido,
de esta manera cantaba:
“Adiós, amor consentido,
me voy en la madrugada”.

India del alma
Ya Cupido se murió,
pero me dejó una herencia:
que cantara en los fandangos,
que no me diera vergüenza,
que echara versos de amores,
también de correspondencia.

⁴³ Don Ricardo Gutiérrez, violinista radicado en Apatzingán, me ha referido una variante de este estribillo, de “La corralera”, otra zamba de la costa.

⁴⁴ Sobre la variedad de canciones de este género, *cf. CFM: 5*, pp. 194-197.

“La india” del Balsas presenta, además de coplas de tema amoroso y tono serio, otras de contenido picaresco. Como en el caso anterior, los versos son cantados del 1 al 6 sin repeticiones, e igualmente van antecidos por una expresión estereotipada, “una especie de estribillo o ribete” (Serrano Martínez, 1972: 53), como *India del alma*, *¡Ay!, sí, indita del alma*, o *Chinita del alma*, como en el ejemplo siguiente:

Chinita del alma
Señora, quiérame a mí,
yo no tengo ningún vicio;
nomás chupo y bebo y juego
y enamoro, que es ser juicio, [sic]
y a todo mundo le debo
para no perder mi oficio.

Según el decir de don Francisco Martínez, violinista de 89 años hoy retirado de la música, radicado en El Aguaje, municipio de Apatzingán, “La india” de la Tierra Caliente servía como marco musical para controversias (*justas*) poéticas y para la improvisación, como sucede en el Balsas, según lo indica Celedonio Serrano (1972: 29). Así lo recuerda don Francisco Martínez:

Y lo mismo había otro son que... que se cantaba, que... que... que era “La India” ... también le... le... le echaba [coplas] uno, uno y otro, otro, y así estaba tiroteándose ahí, en... en ... la música acompañándoles, para esos tiroteos [controversias] en la... en la cantada.⁴⁵

Esto indica que, tal como sucede en las regiones vecinas, en la Tierra Caliente de Michoacán la india era un género en el cual el componente poético tenía un peso específico fundamental.

⁴⁵ Entrevistado en su casa el 27 de junio de 2003. Sobre los términos *tirotear* y *tiroteo*, en el sentido de ‘controversia poética’, véase el testimonio de don Martín Villano en el capítulo 3 (y la nota 10 en el mismo capítulo).

Consideraciones finales

El trabajo de investigación sobre el cancionero tradicional mexicano está en curso, y en algunos aspectos está por empezarse. La necesidad de tomar en cuenta el contenido musical y los contextos de ejecución me parece tan imperiosa como poco atendida en la mayoría de las investigaciones hasta ahora. En buena medida, emprendí mi trabajo con el ánimo de subsanar dicha carencia, al menos en el ámbito más inmediato de mis investigaciones, y me propuse repasar una buena muestra del repertorio líricoailable de la Tierra Caliente, atendiendo a la vigencia actual de dichas canciones, al contexto geográfico y cultural en que se reproducen en la actualidad, y a las concepciones que de ellas posee la comunidad de los músicos y cantores que las ejecutan.

Para ello, he trabajado fundamentalmente con entrevistas realizadas en el campo a distintos músicos y compositores de la región, a partir de las cuales he podido acercarme y tratar de hacer explícitos algunos conceptos sobre su trabajo y sobre los géneros y textos tradicionales que conocen y acerca de los cuales —aun cuando no reflexionan y en muchos casos no poseen una terminología que los designen *científicamente*— poseen un conocimiento empírico profundo, un acercamiento vivencial que, desde mi punto de vista, torna indispensable la consideración de los conceptos y percepciones propios de los músicos, cantores y compositores populares para el acercamiento al cancionero tradicional.

Por otro lado, he procurado resaltar en el estudio tanto los componentes que hacen de alguna manera singular al cancionero terracalienteño, como aquellos que lo emparentan con los de otras regiones: he considerado las zonas limítrofes (que se integrarían con la Tierra Caliente en el cancionero del occidente de México), así en el aspecto poético como en el musical, y he tratado de destacar, de igual manera, los vínculos del cancionero regional con la lírica hispánica antigua y con el folclor actual de otras regiones de nuestro país y con el de otras regiones de Hispanoamérica y Portugal.

Encuentro en el punto anterior una aportación de mi trabajo, tanto como me parece que lo es el constante abordaje de los componentes musical y coreográfico en las canciones líricasailables; en diversos aspectos, he tratado de revisar la relación que se da, principalmente, entre poesía y música en términos de la canción, y para ello he debido aventurar más de una vez formas de análisis poco desarrolladas. Considero un aporte en este sentido el modelo que he propuesto para comparar las rítmicas musical y poética

(supeditada esta a la anterior en el caso de las canciones que estudio), que aunada a elementos como la forma de enunciación de los versos en el canto y el estudio de la rítmica musical pueden establecer formas más completas de concebir y estudiar la canción tradicional, en aspectos tales como la interrelación de ambas artes, la función del estribillo, la recurrencia a formas de canto determinadas para las diversas partes de la canción y, algo muy importante, la conformación que adquiere el discurso poético no como un texto escrito (cuando lo transcribimos), sino como texto entonado, necesariamente cantado. Espero poder seguir realizando este tipo de análisis con otros repertorios de canciones tradicionales.

En el aspecto poético, propiamente, he documentado la preeminencia de la cuarteta romanceada de octosílabos como forma estrófica en la región, así como la presencia de la copla de carácter lírico en otros géneros cantados, tanto como en el habla. He llamado la atención sobre la necesidad de entender las coplas a partir de un estilo que, desprendido de lo oral —medio fundamental de producción de esta poesía—, muestra en su constitución elementos de *escrituralidad*, es decir, se acerca conceptualmente al modo de ser de los textos escritos, en la medida que presenta una formalización, un *congelamiento*, que no poseen otros discursos orales. He estudiado, así, los elementos del estilo que desde mi punto de vista refuerzan dicha conformación: el lenguaje y la presencia de modelos argumentativos y formas estereotipadas que permiten la creación de textos a partir del acervo existente.

Creo que, en lo que se refiere los modelos argumentativos, en particular, hay aún mucho que estudiar y proponer, en tanto que constituyen patrones de análisis que conciben a la copla a partir de unidades que acaso no resultan tan significativas en los términos de quienes las escuchan en su ámbito cultural inmediato; esto es, parten de la disposición de las coplas como textos *escritos*, aun cuando, por todo lo establecido en mi trabajo, hay que entender que son, más bien textos *transcritos*. Desde mi punto de vista, no sólo hay que desarrollar más estos patrones de argumentación, sino considerar, además, las posibles lecturas que el público y los cantores hacen de ellas, tomando en cuenta la manera como las coplas son enunciadas en el canto.

Me parece, pues, que habrá que ahondar en el futuro en la poética y la recepción de los textos por parte de la comunidad en que estos son recreados, para considerar el valor de

los símbolos y, en general, de las comparaciones y referencias a la naturaleza en el discurso del cancionero tradicional. He demostrado aquí que el estudio puede, con base en el trabajo de campo, considerar los preceptos propios de la comunidad. En algunos casos, cuando no he encontrado una concepción para el efecto en el conocimiento tradicional de los músicos, he propuesto clasificaciones y terminología, mismas que espero poder discutir directamente con ellos, pues, con las adaptaciones que requieran, seguramente podrán servirles en su trabajo cotidiano tanto como —así lo espero— en la transmisión de su oficio a las nuevas generaciones.

Sobre la organización del corpus, por canciones y no por coplas, debo decir que se sustenta en el hecho de que a lo largo del estudio (en particular, en la parte destinada a “los géneros”) he hecho hincapié en aquellos rasgos que vinculan una copla con una determinada melodía; estas canciones se conforman, así, por la liga entre ambos elementos: salvo por algunas excepciones, el título (que con frecuencia aparece como *palabra clave* desde el primer verso del son) suele marcar textual o temáticamente a las coplas que se cantan en él. Aun a pesar de la superabundancia de la cuarteta de octosílabos en el corpus —como lo he señalado—, que haría suponer la facilidad de que las estrofas pudieran ir libremente de una canción a otra, la migración de coplas en este sentido es bajísima (y se da, en todo caso, con más frecuencia en las sextillas que en las cuartetas): me parece que las marcas de pertenencia que la canción establece para las estrofas son determinantes en este sentido.

El son y el jarabe terracalenteños quedan, así, caracterizados como melodías que (aun con ciertas variantes) se encuentran asociadas a un repertorio de coplas (asimismo, variables) que, en principio, pueden cantarse en orden aleatorio. Así, creo que la organización del corpus, con la melodía seguida de las coplas relativas a cada canción, aun cuando se aparta de los criterios establecidos en colecciones clásicas, resulta de lo más conveniente para los géneros que estudio.

Finalmente, debo señalar que he estudiado y clasificado aquí la canción líricaailable a partir de su capacidad de organizar el material poético en un marco melódico, armónico,ailable y festivo, y desde la potencialidad de un repertorio más o menos limitado de coplas, del que, en términos generales, cada cantor echa mano para realizar la canción en una ejecución particular que de alguna manera es irrepetible, si bien la canción

no deja de ser la misma, más allá de todas las versiones que de ella se pueden realizar. Por ello, he organizado el corpus y el estudio no tanto a partir de *versiones completas*, sino de la potencialidad mencionada; para el conocimiento de dichas versiones, se encuentran tanto los fonogramas que han servido como fuentes para mi trabajo, como el fonograma que incluyo anexo al mismo, en particular.

Corpus de canciones estudiadas

He conformado el corpus de canciones a partir de veinte fuentes sonoras (tanto impresas como inéditas) y una colección impresa. Presento las coplas agrupadas bajo el título de la canción o canciones con los que se cantan, pues, por el carácter de mi estudio, he decidido que era importante mantener juntas las coplas y las melodías (de cualquier manera, incluyo un índice con los primeros versos de las coplas y las canciones a las que corresponden, para el que quiera acercarse a las estrofas de manera aislada). Al final de cada copla consigno entre paréntesis, de forma abreviada, la fuente de la cual proviene; cuando he encontrado variantes mínimas del mismo texto en otra fuente, las he anotado al margen del verso correspondiente, separadas de este por una barra vertical: | . Entre paréntesis enlisto, en tal caso, las fuentes correspondientes a cada versión, empezando por la que aparece como texto base. Además de los documentos referidos, han sido fundamentales las comunicaciones directas de los músicos Ricardo Gutiérrez, Manuel Pérez Morfín, Francisco Solórzano, Rubén Cuevas, Martín Villano, Carlos Ríos y Taurino Duarte, que aparecen con la referencia general de *trad. oral*. Luego de la o las fuentes, indico entre corchetes, en su caso, el o los títulos de las otras canciones en las que la copla aparece.

Las estrofas van anteceditas por la línea melódica del son en que se cantan; una melodía que, como los textos poéticos, vive en variantes, de manera que se trata de una entre muchas versiones posibles.¹ Presento la melodía de la primera voz en la parte de la copla, generalmente, la que corresponde a la versión de la primera copla transcrita. En algunos casos, como “La malagueña curreña” y “El duende”, que pertenecen al singular estilo de ejecución de Zicuirán y Churumuco, he recurrido a versiones escritas de las coplas (Villanueva, 1998); las melodías las he obtenido de fonogramas caseros de poca fidelidad, lo que, aunado al estilo agudo de canto y de ejecución del violín, dificulta tanto la comprensión de la letra como la de la melodía misma; en esos casos en particular hay que considerar la

¹ Las melodías aparecen fundamentalmente en Sol mayor (82.1%) y Re mayor (11.3%), las tonalidades más empleadas en la región. Hay que considerar, sin embargo, que los músicos suelen afinar sus instrumentos medio tono o hasta un tono debajo del La 440. En cuanto al *tempo* de los sones *derechos* y *atravesados* (véase el capítulo 5), se distinguen fundamentalmente uno más pausado (*ca.* $\theta=110$), que corresponde sobre todo a los asentamientos rurales de la región y otro más acelerado (*ca.* $\theta=120$), que es característico del estilo más urbano, propio de la ciudad de Apatzingán y sus alrededores. Como lo he señalado, al estilo enérgico de ejecución y a algunos sones que se tocan con vigor y acelerados se les llama *arrebelados*, en el sentido de *calientes* o *arrechos* (capítulo 4, nota 23, y capítulo 5).

línea melódica que presento como una mera aproximación.² Por otro lado, como el lector podrá notarlo, hay sones que tienen más versiones (y más coplas) que otros; esto se debe, más que nada a la popularidad de que gozan.

He organizado las canciones y sus coplas por géneros: primero, las coplas del jarabe ranchero; luego, las de los sones; en el caso de estos, que representan la gran mayoría de los títulos, he seguido una clasificación que se desprende de las formas de canto y el contenido poético que presentan: en primer lugar, los sones sin estribillo, después, los sones con estribillo³ y, finalmente, los que presentan *jananeo* (forma de estribillo silabeado característico de la región).

Entre corchetes anoto después del título y en la misma línea, el o los otros títulos con que el son es conocido. En la línea siguiente, anoto, también entre corchetes, la rítmica musical, cuando no es *derecha*, dado que esta (en compás de sesquiáltera, a tiempo) es la más común; así, pues, indico cuando se trata de rítmica *atravesada* (en compás de sesquiáltera, a contratiempo), *cruzada* (en compás de 3/4) o *mixta* (una combinación de dos de las anteriores).⁴ En los sones con estribillo de dos partes, indico, también entre corchetes, el tipo de estribillos que presentan, en el orden en que son cantados: *estribillo-repetición* (conformado por la mera repetición de la estrofa), *estribillo-copla* (integrado por una copla distinta a las que hacen las veces de estrofa en el son) o *jananeo*. He seguido un criterio alfabético para la organización de cada apartado en particular, por el nombre y prescindiendo del artículo, que aparece prácticamente en todos los títulos.

Cuando un son se canta con una forma estrófica distinta a la de la partitura, presento luego de la copla, entre corchetes, el esquema numérico con la forma de enunciación de los versos; las repeticiones van entre paréntesis (véase capítulo 5). Cuando la copla aparece en otro son, remito a él luego de la copla. Finalmente, luego de los textos poéticos, anoto el significado de algunos términos pertenecientes al habla regional que aparecen en ellos.

² Las melodías de “El ratón” y “Las abejas”, que he transcrito a partir de fragmentarias comunicaciones directas, deben considerarse también como aproximaciones.

³ Como lo indico en el capítulo 5, hay dos tipos básicos de estribillo: el *estribillo-repetición*, en el que se repiten los versos de la copla, y el *estribillo-copla*, integrado por una estrofa distinta a la de la copla.

⁴ En el caso de sones de reciente creación de los cuales conozco el nombre del autor, lo anoto bajo el título, entre paréntesis.

[1.] El jarabe ranchero

A. Cuartetos de octosílabos

(Recitando libremente)

Qué bo - ni - toes el ja - ra - be pa - sean - do yo mi ca - ba - llo:
Es - ta ar - pa es de A - pat - zin - gán, mi som - bre - ro es de Sa - hua - yo.

Qué bonito es el jarabe
paseando yo mi caballo:
esta arpa es de Apatzingán,
mi sombrero es de Sahuayo.
(Cinta Rico)

Arbolito del camino,
qué buena sombra tenéis.
Al pasar por el río Balsas
me quise desvanecer.
(Disco INAH 07)

Ellas son las que no quieren
y yo la lucha les hago;
ésas de la frente china
son las del ganado bravo.
(Disco Pentagrama)

“Ellas son las que no quieren,
que yo la lucha les hago”.
Un soldado, en cada esquina, [sic]
triste le hablaba a su cabo.
(Cinta REG-2)

No sólo en las muy bonitas
se inclina mi voluntad;
porque hay unas trigueñitas
que hasta calentura dan.
(Cinta REG-3)

Un viejito por sopear
se cayó de la chimenea,
¡ah!, qué viejito tan tonto,
si no se ha caído, se apea.
(trad. oral)

Una tarde en un verano
corté una calabacita;
¡ay!, de verla tan tiernita
la tuve un rato en la mano.
(Cinta REG-3)

Estaba un sapo sentado
arriba de un aparejo,
y la rana le decía:
“¡Ay, qué nalgas de mi viejo!”
(Cinta Velázquez)

Otro versito nomás
y luego me voy saliendo;
no vaya a venir tu dueño
y dirá que qué ando haciendo.
(Disco Cenidim)

Anda al agua y no te tardes,
yo te espero por ahí;
te quiero más que a mi madre
con ser que de ella nació.
(Disco Yurchenco 1)

¡Qué bonita cinturita,
anoche se la medí:
con una cinta de seda
cincuenta vueltas le di!
(trad. oral)

aparejo: ‘montura’.

B. Cuartetos de hexasílabos

(Recitando libremente)



Co-rrien-do, co-rrien-do, me di un tro-pe - zón; por dar- te la ma-no, te di el co-ra - zón.

Corriendo, corriendo,
me di un tropezón;
por darte la mano,
te di el corazón.
(trad. oral)

Déjala que vaya,
ya volverá,
y cuando ella vuelva
me las pagará.
(Cinta Rico)

Mañana me voy
a Guadalajara;
si algo se te ofrece,
no te traigo nada.
(Cinta REG-3)

Déjala que vaya,
que ya volverá;
si amores la llevan,
celos la traerán.
(trad. oral)

Me fui pa la plaza, | Hoy en la mañana
me encontré un amigo;
le pedí su hermana,
se enojó conmigo.
(Cinta Rico, trad. oral)

Ya con eso tienen, | Áhi con
¿pa qué quieren más?
Dejen un poquito | un cachito
para los demás.
(trad. oral)

Sones

A. Sones sin estribillo

2. "Las arenitas"

Las arenitas

The musical score for 'Las arenitas' is written on two staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 6/8 time signature. A tempo marking of quarter note = 120 is placed above the first measure. The melody consists of eighth and sixteenth notes. The lyrics are written below the notes: 'E - res a - re - ni - ta de o - ro que lle - vael a - gua, que lle - vael ri - o,'. The second staff continues the melody with similar rhythmic patterns and lyrics: 'a - sí nos i - rá lle - van - do mia - mor al tu - yo y el tu - yo al mi - o.'

Eres arenita de oro
que lleva el agua, que lleva el río,
así nos irá llevando
mi amor al tuyo y el tuyo al mío.
(Disco INAH 07)

Yo quisiera ser toquilla
de tu sombrero,
sólo por verte a ver
porque te quiero.
(Disco INAH 07) [12(2)34(4)]

toquilla: 'adorno puesto en el ala del sombrero'.

3. "El arriero"
 [son mixto: cruzado/derecho]

El arriero

Ya no quie-ro ser a- rrie- ro de
 las mu- las de Chi- hua- hua, Ya no quie-
 ro ser a- rrie- ro, ¡ay, ay, ay!, de las mu- las de Chi-
 hua- hua, quie- ro ser a- ta- ja- dor, ¡ay, ay,
 ay, ay, ay, ay, ay, ay!, quie- ro ser
 a- ta- ja- dor, ¡ay, ay, ay!, de las que ba- jan al a- gua.

Ya no quiero ser arriero
 de las mulas de Chihuahua,
 quiero ser hatajador
 de las que bajan al agua.
 (Cinta Alborada)

Ya me voy porque amanece,
 ya se oye cantar el gallo;
 parece que ando en Jalisco
 paseándome en mi caballo.
 (Cinta Alborada)

hatajador o *atajador*: 'peón de arriería'.

4. “La banda”

La banda

¡Qué bo - ni - taes u - na ban - da ti - ra - da en un cam - po
ver - de! ¡Qué bo - ver - de! El que tie - ne a - mor de le - jos se a - cues -
ta pe - ro no duer - me. El que duer - me. ¡Qué bo - ni - taes u - na ban - da...!

¡Qué bonita es una banda
tirada en un campo verde!
El que tiene amor de lejos
se acuesta pero no duerme.
(trad. oral)

¡Ay, qué bonito es tener
amor en la vecindad!,
todos los días que amanece,
mirar y mirar allá.
(trad. oral)

banda: “faja o ceñidor, generalmente de algodón o de lana, tejido en varios colores vivos, usado por los hombres de clase popular a modo de cinturón” (Santamaría, s.v.).

5. “El becerrero”

El becerrero

Be - ce - rre - ro, be - ce - rre - ro, se fue pa - ra La Hua -
ca - na, Be - ce - ca - na; a - llá me di - cen que es - tá en los
bra - zos de Ma - ria - na. A - llá ria - na. Be - ce - rre - ro, be - ce - rre - ro.

Becerrero, becerrero,
se fue para La Huacana;
allá me dicen que está
en los brazos de Mariana.
(Disco Cenidim)

Becerrero, becerrero,
los becerros bajan al río;
allá me dicen que está
en ese Tumbiscatío.
(Disco Cenidim)

—Becerrero, becerrero,
¿dónde dejaste los piales?
—En la puerta del chiquero
ahí quedaron todos cabales.
(Disco Cenidim)

pial: “variante común de *peal* ... sogá [o] reata” (Santamaría, s.v.) ‘con que se laza a la res por las patas o *pies*’.

6. "El borracho"

El borracho

The musical score is written on a single treble clef staff in G major (one sharp) and 6/8 time. The tempo is marked as quarter note = 110. The piece consists of three lines of music. The first line starts with a quarter rest followed by a quarter note G, then a quarter note A, and a quarter note B. The second line begins with a quarter note G, followed by quarter notes A, B, A, G, and a quarter note F. The third line starts with a quarter note G, followed by quarter notes A, B, A, G, and a quarter note F. The lyrics are written below the notes, with some words hyphenated across lines. There are first and second endings marked with '1' and '2' above the notes.

Ya no quie-ro ser bo - rra - cho, ya voy a cam-biar de vi - da, Ya no
vi - da, ya no to - mo en chi - qui - hui - te por - que to - do se me ti -
ra. ya no to - ra. Ya no quie - ro ser bo - rra - cho

Ya no quiero ser borracho,
ya voy a cambiar de vida,
ya no tomo en chiquihuite
porque todo se me tira.
(trad. oral)

En un viernes de Dolores
voy a curarme una cruda,
ya me voy a confesar,
a ver qué me dice el cura.
(trad. oral)

La vida de los borrachos
es una vida tranquila,
comienza por la cerveza
y acaba por la tequila.
(trad. oral)

chiquihuite: "cesto o canasta de mimbres, sin asa" (Santamaría, s.v.).

7. "El camino real de Colima"

El camino real de Colima

Ca-mi-no real de Co-li-ma, tie-ne mil al-tos y ba-jos;
 ba-jos; en com-pa-ñia de mi cha-ta an-do pa-san-do tra-
 ba-jos. en ba-jos. Ca-mi-no real de Co-li-ma.

Camino real de Colima,
 tiene mil altos y bajos;
 en compañía de mi chata
 ando pasando trabajos.
 (Cinta Pireni)

Camino real de Colima,
 dicen que yo no lo sé;
 ¡en compañía de mi chata
 de rodillas lo largué!
 (Cinta REG-3)

Camino real de Colima,
 dicen que yo no lo sé;
 ¡cómo no lo he de saber,
 si en el camino me crié!
 (trad. oral)

Camino real de Colima,
 no me quisiera acordar
 los trabajos que pasé
 en ese camino real.
 (Cinta Pireni)

8. “La chachalaca” [o “La chichalaca”]

La chachalaca

An - da - ba la chi - cha - la - ca por las o - ri - llas del mon - te; An - da -
 mon - te; an - da - ba de e - na - mo - ra - da del pa - ja - ri - llo cen - zontle.
 an - da - tle. An - da - ba la chi - cha - la - ca

Andaba la chichalaca
 por las orillas del monte;
 andaba de enamorada
 del pajarillo cen-zontle.
 (Disco Déese)

Andaba la chachalaca
 por las orillas del río;
 andaba de enamorada
 del pajarillo tildío.
 (trad. oral)

chachalaca: ‘ave silvestre, vocinglera, del tamaño de una gallina’ (cf. Santamaría, s.v.).

9. "La chaparrita"

La chaparrita



Cha-pa - rri-ta de mi vi - da, ya no tean-des des-ve-lan - do, Cha-pa-
do, por-que a mi no me pa-re - ce, cha-pa - rri - ta de mi vi - da por-que a
mi no me pa-re - ce la vi - da que tean-das dan - do. por-que a dan-do.

Chaparrita de mi vida,
ya no te andes desvelando,
porque a mí no me parece
la vida que te andas dando.
(Cinta ENAH)

Chaparrita, ya no crezcas,
así chaparra te quiero;
pareces amapolita
cortada en el mes de enero.
(Cinta ENAH)

Chaparrita de mi vida,
dile a tu mamá que qué hace,
que si no tiene qué hacer,
que me bese, que me abrace.
(Cinta ENAH)

10. "El chile mirasol"

El chile mirasol

Se - ño - ra, su mi - ra - sol, - se - ño - ra, su mi - ra - sol,
 ya le es - tá co - lo - ra - dean - do, se - é - che - le l' a - gua en el pie - é -
 che - le l' a - gua en el pie pa que si - ga re - to - ñan - do. é - ñan - do.

Señora, su mirasol
 ya le está coloradeando,
 échele l' agua en el pie
 pa que siga retoñando. | pa que le
 (trad. oral) siga floreando

Señora, su mirasol
 [.....]
 échele tierra a la mata,
 porque así no se ladea.
 (trad. oral)

11. "El coyote viejo"

El coyote viejo

The image shows a musical score for the song "El coyote viejo". It consists of two staves of music in G major and 6/8 time. The tempo is marked as quarter note = 110. The lyrics are written below the notes. The first staff contains the lyrics: "Es-ta - bael co-yo- te vie- jo a-rri- ba deu-naen-ra-ma - da, y la". The second staff contains the lyrics: "ga - lli-naen el sue - lo no - más los o-jos pe - la - ba. Es - ta - la - ba." There are first and second endings marked with "1" and "2" above the notes.

Estaba el coyote viejo
arriba de una enramada,
y la gallina en el suelo
nomás los ojos pelaba.
(trad. oral)

Lloraba el coyote viejo,
lloraba decepcionado
diciendo que el perro viejo
era su cuñado.
(trad. oral)

Estaba el coyote viejo
arriba de una pader,
con su gallina en el suelo
diciendo que iba a comer.
(trad. oral)

Ya con esta me despido
pasando los arrabales,
ya les canté a mis amigos
lo que son los animales.
(trad. oral)

Estaba el coyote viejo
arriba de la cocina,
se comió la cocinera
pensando que era gallina.
(trad. oral)

12. “El cuinique”

El cuinique

Se - ño - ra, su cui - ni qui - to me quie - re lle - var al
ri - o, y yo le dí - go que no por - que me mue - ro de fri - o. Se - fri - o.

Señora, su cuiniquito
me quiere llevar al río,
y yo le digo que no
porque me muero de frío.
(Cinta Fonca)

Señora, su cuiniquito
me quiere llevar al mar,
y yo le digo que no
porque yo no sé nadar.
(Cinta Fonca)

—Señora, su cuiniquito
ya se acabó mi ecarito.
—Déjelo que se lo acabe,
yo se lo pago al ratito.
(Cinta Fonca, trad. oral)

cuinique: ‘ardilla pequeña típica de Tierra Caliente’.

ecuario: ‘parcela para siembra, huerta pequeña’ (cf. Santamaría, s.v.).

13. "El dos"

El dos

Es - te es el men - ta - do dos, el com - pa - ñe - ro del cua - tro; Es -
cua - tro; chi - ni - ta, si no me quie - res, re - ga - la - me tu re - tra - to. chi - tra - to.

Este es el mentado dos,
el compañero del cuatro;
chinita, si no me quieres,
regálame tu retrato.
(Cinta REG-3)

Este es el mentado dos,
el compañero del tres;
chinita, si no me quieres,
ya no volveré otra vez.
(Cinta REG-3)

Este es el mentado dos,
el compañero del as;
chinita, si no me quieres,
ya ni tanto lo sabrás.
(Cinta REG-3)

14. “El gusto derecho”

El gusto derecho

The musical score is written on a single treble clef staff in G major (one sharp) and 8/4 time. The tempo is marked as quarter note = 120. The melody consists of eighth and quarter notes. There are two first endings: the first ending leads to the second ending, and the second ending concludes the piece. The lyrics are written below the notes.

Da-te gus - to, vi - da mi - a, Da - te gus - to, vi - da mi - a, que yo
no va - ya a ser que al - gún dí - a el gus - to se vuel - va

me da - ré o - tro tan - to; llan - to. Da - te gus - to, vi - da mi - a.

Date gusto, vida mía,
que yo me daré otro tanto;
no vaya a ser que algún día
el gusto se vuelva llanto.
(Disco *Cenidim*)

Eres chiquita y bonita,
por eso es que yo te quiero; |
pareces una rosita |
cortada en el mes de enero.
(Disco *Cenidim*) [cf. “El cariño”, “La
primavera”]

15. “El gusto federal” [o “San Juan Huetamo”]

El gusto federal

Bo - ni - to San Juan Hue - ta - mo cuan - do la lu - na sa -
 lió, Bo - ni - to San Juan Hue - ta - mo cuan - do la lu - na sa -
 lió, se o - ye - ron los ca - ño - na - zos cuan - do Ar - tea - ga se a - vis - pó. se o - ye -
 ron los ca - ño - na - zos cuan - do Ar - tea - ga se a - vis - pó.

Bonito San Juan Huetamo
 cuando la luna salió,
 se oyeron los cañonazos
 cuando Arteaga se avispó.
 (*Cinta Rico*)

Todos dicen “viva, viva”,
 yo no sé quién vivirá,
 unos “Que viva el gobierno”,
 otros, que la libertad.
 (*Cinta Rico*)

Rémale, chatita, rema,
 rémale para La Unión,
 soy soldado de Guerrero
 que le sirvo a la Nación,
 por eso cantando digo
 “Viva la Federación”.
 (*Cinta Rico*) [12(12)34]

16. “El jabalí” [o “El jabalín”]

El jabalí

An - dán-do-me yo pa- sean - do por las o - ri - llas del
ce - rro se me fue mi ja - ba - lí, por - que me hi-zo fal-tael pe - rro. An - pe - rro.

Andándome yo paseando
por las orillas del cerro,
se me fue mi jabalí
porque me hizo falta el perro.
(*Cinta Alborada*)

Andándome yo trabajando
por las tierras del jazmín,
que por estar almorzando
se me fue mi jabalín.
(*Cinta REG-3*)

Estando yo transitando
por aquella serranía,
buscando mi jabalí,
que allá habita todavía.
(*Cinta Alborada*)

Qué bonito jabalín,
yo lo traje de La Aurora,
se los traje a regalar
a este pueblo de Zamora.
(*Cinta Pireni*)

Andando yo trabajando
por aquella serranía,
buscando mi jabalí,
que allá habita todo el día.
(*Cinta REG-1*)

Qué bonito jabalín,
yo lo traje de Tepic,
se los traje a regalar
a las muchachas de aquí.
(*Cinta Pireni*)

Andando yo trabajando
por las orillas del cerro
buscando mi jabalí,
porque me hizo falta el perro.
(*Cinta REG-1*)

Señora, sus jabalines | su jabalí
mire cómo van corriendo, | va corriendo
por miedo de los balines | del miedo
la colita va moviendo. | va bullendo
(*Cinta REG-1*, trad. oral)

Andándome yo paseando
en las tierras del jazmín,
y por estar almorzando
se me fue mi jabalín.
(*Cinta Pireni*)

—Señora, su jabalí,
dígame ¿quién se lo dio?
—A mí nadie me da nada,
mi dinero me costó.
(*Cinta Alborada*) [*cf.* “El ratón”]

17. “La lagartija”

La lagartija



a - rri - ba de un pa - de - rón; el la - gar - ti - jo le lle - ga, le da el
pri - mer a - ga - rrón. Es - ta - ba la la - gar - ti - ja a - rri - rrón.

Estaba la lagartija
arriba de un paderón;
el lagartijo le llega,
le da el primer agarrón.
(*Cinta Fonca*)

Estaba la lagartija
arriba de un paderón;
el lagartijo le llega,
luego le trata de amor.
(*Cinta Rico*)

Estaba la lagartija
arriba de un corongoro;
el lagartijo le dice:
“Yo te enseñaré a mi modo”.
(*Cinta Rico, Cinta Fonca*)

Estaba la lagartija
en una tierra de bueyes;
el lagartijo le dice:
“Yo te enseñaré mis leyes”.
(*Cinta Rico, Cinta Fonca*)

corongoro: “Árbol frondoso de hojas pequeñas, redondas, que produce un fruto como el arrayán” (Santamaría, s.v.).

18. "El listoncillo"
[son atravesado]

El listoncillo

♩ = 120

Lis-ton-ci-llo me pe-dis-te, lis-ton-ci-llo te da-ré, -
da nue-va, a-hi te lo com-pra-ré, -

va-mos a la tien-pa que sal-gas a bai-lar - el son de "El ma-ra-cum-bé". -

Lis-ton-ci-llo me pe-dis-te, lis-ton-ci-llo te da-ré -

Listoncillo me pediste,
listoncillo te daré,
vamos a la tienda nueva,
ahí te lo compraré,
pa que salgas a bailar
el son de "El maracumbé".
(Disco Alborada 2)

Mi niña me dio un listón
que era de muchos colores,
cada vez que me lo pongo
me acuerdo de sus amores.
(Disco Alborada 3) [12(12)34(12)]

El limón debe ser verde
para que tiña morado;
ándale, chiquita, dale,
para que tiña morado,
el amor para que dure
debe ser disimulado.
(Disco Alborada 3) [12(12)3456]

19. "El llanto"
[son atravesado]

El llanto

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 8/4. The tempo is marked as quarter note = 120. The first staff contains the melody for the first line of lyrics: "Cie-lo, cie-lo, cie-lo san-to, cie-li-to de mi pe-nar,". The second staff contains the melody for the second line of lyrics: "¡ah, qué bo-ni-to es 'El llan-to' sa-bién-do-lo za-pa-tear!".

Cielo, cielo, cielo santo,
cielito de mi penar,
¡ah, qué bonito es "El llanto"
sabiéndolo zapatear!
(trad. oral)

Pajarillo colorado,
de las alas amarillas,
si te duele la cabeza,
y amárrate las costillas.
(trad. oral)

Pajarillo colorado,
colorado de una vez,
como la sangre que queda
donde matan una res.
(trad. oral)

20. “La malagueña”

La malagueña

Ma-la-gue-ña de mi vi-da, ma-la-gue-ña de mi vi-da, dí-
 di-me quién te bau-ti-zó; ¿quién te pu-so Ma-la-gue-ña pa-ra que te can-te
 yo? Ma-la-gue-ña de mi vi-da, dí-me quién te bau-ti-zó, ¡ay, ay, ay!

Malagueña de mi vida,
 dime quién te bautizó,
 ¿quién te puso Malagueña
 para que te cante yo?
 (*Disco Cenidim*)

En una cuna de alambre
 se mecía un animalito.
 Ándale, no seas cobarde,
 que mi amor no tiene grito | ese amor
 ni persona que lo mande, | ni tampoco quien
 vida mía, yo soy solito.
 (*Disco Cenidim*, trad. oral) [*cf.* “El brinco”]

Yo le pregunté a Cupido
 qué es bueno para olvidar,
 y me respondió afligido:
 “Las hojas de cuirindal
 puestas en la cabecera
 donde se van a acostar.”
 (*Disco Cenidim*)

De Colima para abajo
 toda la gente es muy rica:
 la que no tiene dinero
 tiene manchas de jiricua.
 (trad. oral)

cuirindal: ‘especie de árbol’.

Yo vide una chuparrosa
 cuando estaba haciendo el nido;
 en el centro de una rosa
 vide un clavel encendido.
 Adiós, trigueñita hermosa,
 me voy pero no te olvido.
 (*Disco Cenidim*) [1(1)23456N]

Despedida no les doy,
 porque a mí no me conviene;
 que en este conjunto de arpa
 lo que uno granjea, eso tiene.
 (*Disco Cenidim*)

Yo vide pelear un oso
 con una garza morena,
 no hay bocado tan sabroso
 como el que hay en casa ajena;
 dicen que el hombre es goloso
 y aunque la de él esté buena.
 (trad. oral)

21. “La malagueña curreña”

La malagueña curreña

(¡Ay!) Al pie de un ver - de li - món me dio sue - ño y me dor -
mi; des - per - t é llo - ran - do san - gre y a - cor - dán - do - me de
ti. Her - mo - si - si - ma pa - lo - ma, haz un re - cuer - do de mí.

(¡Ay!) Al pie de un verde limón
me dio sueño y me dormí;
[desperté] llorando sangre
y acordándome de ti.
Hermosísima paloma,
haz un recuerdo de mí.
(Villanueva, 1998: 50)

(¡Ay!) Vida mía, de no ser tuyo,
no me hagas por eso hallar,
porque solamente así
se inclina mi voluntad.
Adiós, trigueñita hermosa,
¡sabrás Dios quién te verá!
(Villanueva, 1998: 51)

(¡Ay!) Si supieras cuánto te quiero,
te acordaras de mí;
dale un abrazo a tu almohada
y haz de cuenta que yo fui,
que vine a la madrugada
y a verte y dejarte aquí.
(Villanueva, 1998: 50)

(¡Ay!) Me despido, me despido,
pero dejo la amistad;
dale un abrazo a tu almohada,
porque dice que se va
de mañana en ocho días,
¡sabe Dios dónde estará!
(Villanueva, 1998: 51)

(¡Ay!) “¡Qué bonita señorita!”
Dijo un pájaro volando.
“¡Ay!, le respondió Isabel,
[.....]
por eso la vida mía
cuando se está azucarando.” *[sic]*
(Villanueva, 1998: 50-51)

(¡Ay!) A orillas de una laguna
vi las águilas marchar;
por si no ha de ser tuya,
¡ay!, me dicen que se va,
hecha para ser de altura,
y a nadie se lo he de dar. *[sic]*
(Villanueva, 1998: 51)

22. "La negra"

La negra

Ne - gri - ta de mis pe - sa - res, o - jos de pa - pel vo - lan - do, Ne - gri -
lan - do, a to - dos di - les que sí, pe - ro no les di - gas cuán - do; tú a - sí
me di - jis - te a mí, por e - so vi - vo pe - nan - do.
¿Cuán - do me traes a mi ne - gra, que la quie - ro ver a - qui con su
re - bo - zo de se - da que le tra - je de Te - pic? ¿Cuán - pic?

Negrita de mis pesares,
ojos de papel volando,
a todos diles que sí,
pero no les digas cuándo;
tú así me dijiste a mí,
por eso vivo penando.
(Cinta Velázquez)

¿Cuándo me traes a mi negra,
que la quiero ver aquí
con su rebozo de seda
que le traje de Tepic?
(Cinta Velázquez)

23. “La negra planeca”

La negra planeca



Pes - ta - ñas de mi a - le - gri - a, yo no te pue - dool - vi - dar ya ni de
no - che ni de dí - a; yo no te pue - dool - vi - dar ya ni de no - che ni de
dí - a; só - lo que me tra - tes mal yo bus - ca - ré o - tra com - pa - ñi - a.

Pestañas de mi alegría,
yo no te puedo olvidar
ya ni de noche ni de día;
sólo que me trates mal
yo buscaré otra compañía.
(trad. oral)

De los tres colores que hay
el moreno es el mejor;
lo blanco se lleva el agua
y lo colorado, el sol.
(trad. oral)
[2341(234)]

Voy a echar mi despedida
porque me voy y me iré;
si no quieres que me vaya,
contigo me quedaré.
¿En dónde estaré mañana?
Acordándome de usted.
(trad. oral) [2341(2)56] [cf. “El cariño”,
“La alegría”]

24. “La negrita”

La negrita

U - na ne - gri - ta se e - na - mo - ró: un ves - ti - do de se -
 da, mi vi - da, ¿quien le com - pró? U - na ne - gri - ta.

Una negrita
 se enamoró:
 un vestido de seda, — *mi vida*
 ¿quien le compró?
 (Disco INAH 07)

¡Ay!, si te dicen
 “Cierra la puerta”,
 hazle ruido a la llave — *mi vida*
 y déjala abierta.
 (Disco INAH 07)

De la Sierra Morena
 vienen bajando
 un par de ojitos negros — *mi vida*
 de contrabando.
 (Cinta Pireni) [cf. “La zamba”]

No llores, negra,
 no llores, no;
 si se murió tu amante, — *mi vida*
 y aquí estoy yo.
 (Disco INAH 07, Cinta Pireni)

25. "Noches de luna"
[son mixto: cruzado/derecho]

Noches de luna

The musical score is written on two staves in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The tempo is marked as quarter note = 196. The first staff contains the first line of music with lyrics: "U - na no - che con la lu - na, ¡ay!, la lu - na" and "¡la lu - na no en - ga - ña a na - die,". The second staff contains the second line of music with lyrics: "meen - ga - ñó; - el en - ga - ña - do soy yo!". There are first and second endings marked with '1' and '2' respectively.

Una noche con la luna,
¡ay!, la luna me engañó;
¡la luna no engaña a nadie,
el engañado soy yo!
(trad. oral)

Bonita noche de luna,
bonita su claridad,
por eso te está cantando
el Alma de Apatzingán.
(trad. oral)

26. “Los ojitos” [o “Tus ojitos”]

Los ojitos

$\text{♩} = 120$

¡Qué bo - ni - to par de o - ji - tos!, ¿de quién
son, de quién se - rán? - Me gus - ta lo ne - gro
de e - llos y lo se - rio que se es - tán.

¡Qué bonito par de ojitos!, |
bonitos ojos tienes
¿de quién son, de quién serán?
Me gusta lo negro de ellos
y lo serio que se están.
(trad. oral, *Disco Alborada 2*)

¡Qué bonitos ojos tienes!,
ven a dármelos a mí,
no le hace que tengan dueño,
que me los regale a mí.
(*Disco Alborada 2*)

¡Qué bonitos ojos tienes
debajo de esas dos cejas!,
ellos me quieren mirar,
¡pero si tú no los dejas
ni siquiera parpadear!
(trad. oral) [1234(4)5]

¡Qué bonitos ojos tienes!,
¿de quién son, de quién serán?
no le hace que tengan dueño,
yo me los voy a llevar.
(*Disco Alborada 2*)

¡Qué bonito par de ojitos!,
¡qué cejas tan enarcadas!,
¡qué bonitos cachetitos!,
¡qué boca tan colorada!
(trad. oral)

27. "El pajarerito"

El pajarerito

The musical score is written on two staves in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. A tempo marking of quarter note = 120 is present. The melody consists of eighth and sixteenth notes. The lyrics are written below the notes.

Ya se va el pa-ja-re-ri-to va-gan-do por mar y ce-rros,
bus-can-do los pa-ja-ri-tos, los go-rrio-nes y sil-gue-ros.

Ya se va el pajarerito
vagando por mar y cerros,
buscando los pajaritos,
los gorriones y silgueros.
(trad. oral)

El jilguero es muy ladino,
luce su canto en la sierra,
comiendo capulincitos
canta mejor en su tierra.
(trad. oral)

El mulato en la barranca
canta, canta con esmero,
pero cuando menos piensa
se lo pesca el pajarero.
(trad. oral)

28. "Los panaderos"

Los panaderos

Qué bo - ni - to pa - na - de - ro me ha sa - li - doa - quí a bai -
 lar; Qué bo - lar; que me lo de - jen so - li - to, que lo
 quie - ro ver bai - lar. que me - lar.

Qué bonito panadero | panadera
 me ha salido aquí a bailar;
 que me lo dejen solito, | la
 que lo quiero ver bailar. | la
 (Disco *Cenidim*, trad. oral)

Qué bonito panadero | panadera
 me ha salido aquí a bailar;
 que busque a su compañera, | compañero
 que le ayude a amasar pan.
 (Disco *Cenidim*, trad. oral)

Qué bonitos panaderos
 me han salido aquí a bailar;
 que me bailen un jarabe,
 que los quiero ver bailar.
 (trad. oral)

29. "El perico loro"

El perico loro

The musical score is written on a single treble clef staff in G major (one sharp) and 6/8 time. The tempo is marked as quarter note = 110. The melody consists of two lines. The first line contains the lyrics: "Yo te-nia un pe-ri- co lo-ro que can-ta-ba en el ver-gel, mi güe-". The second line contains: "ri-ta en la ma-ñã-na le lle-va-ba de co-mer. Yo te-mer." The second line ends with a double bar line and two first/second endings. The first ending leads back to the beginning of the second line, and the second ending leads to a final cadence.

Yo tenía un perico loro
que cantaba en el vergel,
mi güerita en la mañana
le llevaba de comer.
(trad. oral)

Mi Juanita se embarcó
para el puerto de San Blas;
adiós, mi Juanita chula,
y hasta cuándo volverás.
(trad. oral)

Mi perico se murió,
mi Juanita lo ha llorado,
porque tenía el pico de oro
y el copete colorado.
(trad. oral)

30. "El perro"

El perro

Ay, ay, ay, ay. Es - te pe - rro trae el mal,
 Ay, ay, ay, ay, si no lo trae, le quie - re dar.
 dar. Por ahí di - cen que mor - dió - Por ahí di - cen que mor -
 dió - Por ahí di - cen que mor - dió a la hi - ja del ca - po -
 ral. Por ral. Ay, ay, ay, ay

Este perro trae el mal,
 si no lo trae, le quiere dar.
 Por ahí dicen que mordió
 a la hija del caporal.
 (Disco INAH 07)

Parece que voy llegando
 al valle de Apatzingán,
 a ver si me sale el perro
 que dicen que trae el mal.
 (Cinta REG-1)

Parece que voy llegando
 al barrio de El Arenal,
 a ver si me muerde el perro
 que dicen que trae el mal.
 (Disco INAH 07)

Parece que voy llegando
 al barrio donde quería,
 a ver si me muerde el perro
 que me mordió el otro día.
 (trad. oral)

el mal: 'la rabia'.

31. “La puerca”

La puerca

The musical score is written on two staves in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The tempo is marked as quarter note = 120. The lyrics are written below the notes.

La puer - ca no quie-re maíz y los puer - qui - tos la le - che
no quie- ren ma-mar pa - ra - dos, *mi vi - da*, só - lo que la puer-ca se e - che.

La puerca no quiere maíz
y los puerquitos la leche
no quieren mamar parados, — *mi vida*
sólo que la puerca se eche.
(trad. oral, *Cinta Pireni*)

La puerca no quiere maíz
ni los puerquitos la harina;
la puerca no quiere el maíz, — *mi vida*
y hasta a pizarlo se anima.
(trad. oral, *Cinta Rico*)

La puerca no quiere maíz
ni los puerquitos la harina; | nomás los mira y se arrima
no quiere mamar parada, — *mi vida*
hasta pizcado se anima.
(*Cinta Velázquez, Cinta REG-1*)

32. “El riflero”

El riflero

The musical score is written on two staves in G major and 6/8 time. The tempo is marked as quarter note = 110. The melody consists of eighth and sixteenth notes. The lyrics are written below the notes.

Se-ñor-a, soy un ri - fle-ro, mi vi - da, que ho-raa-ca-bo de lle - gar,
con mi ma-le - ta en el hom-bro, mi vi - da, can - sa - do de ca - mi - nar.

Señora, soy un riflero, — *mi vida*,
que hora acabo de llegar,
con mi maleta en el hombro, — *mi vida*,
| componiendo mis huaraches
cansado de caminar. | para poder caminar
(Disco Alborada 2, trad. oral)

Señora, soy un riflero, — *mi vida*,
que me la vengo a llevar,
avísale a su marido, — *mi vida*,
que me la salga a quitar.
(Disco Alborada 2)

Señora, soy un riflero, — *mi vida*,
que horita vengo llegando, | apenas vengo
componiendo mis huaraches, — *mi vida*,
para seguir caminando.
(trad. oral)

33. "La rumbera"
[son atravesado]

La rumbera



Mi ma-ri-do se fue a via-je y me tra-joun mol-ca-je-te;
del gus-to que me lo tra-jo, ya lo sa-ca, ya lo me-te.

Mi marido se fue a viaje
y me trajo un molcajete;
del gusto que me lo trajo,
ya lo saca, ya lo mete.
(Disco Cenidim)

Mi marido se fue a viaje
y me trajo una batea;
del gusto que me la trajo,
ya se sube, ya se apea.
(Disco Cenidim)

Qué bonita zamba rumbera,
que le daba y que le daba;
uno que le daba el niño
y otro se los agarraba.
(Disco Cenidim)

molcajete: 'mortero de piedra empleado en la cocina, principalmente para elaborar salsas picantes'.

34. “El tamarindo”

El tamarindo

¿Quién le cor-ta ría las ho-jas, mi vi-da, al ta-ma-rin-do? U-na mu-cha-cha tra-
vie-sa, mi vi-da, el día do-min-go. ¿Quién le cor-ta ría las ho-jas...?

¿Quién le cortaría las hojas — *mi vida*
al tamarindo?
Una muchacha traviesa — *mi vida*
el día domingo.
(Disco INAH 07, Cinta REG-3)

“Ave María Purísima
—me dijo Luisa—;
tápate ese tamarindo
con la camisa”.
(Cinta ColMich)

Ya me voy a Apatzingán — *señora*
a hacer mis cargas,
a ver si puedo vender — *señora*
mis vainas agrias.
(Disco INAH 07)

“Ave María Purísima
—decía una beata—,
qué bonitos son los hombres — *mi vida*
gastando plata”.
(trad. oral)

35. "El tirador"

El tirador

Musical score for "El tirador" in G major and 6/8 time. The tempo is marked as quarter note = 110. The score consists of two staves of music with lyrics underneath. The first staff contains the lyrics: "Soy ti - ra - dor que a las a - ves les ti - ro en la lo - ma;". The second staff contains the lyrics: "cha - pa - rri - ta de mi vi - da, pa - re - ces u - na pa - lo - ma." The music is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#).

Soy tirador
que a las aves les tiro en la loma;
chaparrita de mi vida,
pareces una paloma.
(Cinta REG-4)

Soy tirador
que a las aves les tiro al volar;
chaparrita de mi vida,
yo te quisiera llevar.
(Cinta REG-4)

36. “La venadita”

La venadita

Ve - na-di-ta, ve-na-di - ta, no ba - jes a co-mer flo - res; no
 te va-yan a ma - tar los ti - ra - do-res dea - mo - res. Ve - -mo - res.

Venadita, venadita,
 no bajas a comer flores,
 no te vayan a matar
 los tiradores de amores.
 (trad. oral)

Si la venada supiera
 que había lazos en la vereda,
 no pasara por ahí
 ni aunque el perro la mordiera.
 (Cinta REG-4)

Venadita, venadita,
 no bajas a Jilotlán, | no vayas
 no te vayan a matar
 los tiradores de Autlán. | del plan
 (Cinta Velázquez, Cinta Pireni)

Si la venada supiera
 lo que iba a sobrevenir:
 que allí la estaban espiando | que allá la
 estaba esperando
 un hombre con el fusil. | con un
 (Cinta Pireni, trad. oral)

B. Con estribillo

a) Estribillo de una parte

- Estribillo-repetición

37. “El Acapulco hermoso”

El Acapulco hermoso

A - diós, A-ca-pul-coher-mo- so, mi vi-da, pue - blo lu -

ci - do, A - ci - do, voy pa-ra Gua-na - jua - to, mi vi-da, pe -

ro no te ol - vi - do. - ¡Ay!, sí, sí, sí, ¡ay!, no, no,

no, A - diós, A-ca-pul-coher-mo- so, mi vi-da, pue - blo lu - ci - do, -
voy pa-ra Gua-na - jua - to, mi vi-da, pe - ro no te ol - vi - do. -

Adiós, Acapulco hermoso, — *mi vida*,
pueblo lucido,
voy para Guanajuato — *mi vida*, | me voy
pero no te olvido.
(trad. oral)

Cuando bajo a la playa — *mi vida*,
voy por la arena,
voy siguiendo los pasos — *mi vida*, | me voy
a mi morena.
(trad. oral)

[Estribillo:]

¡Ay!, sí, sí, sí,
¡ay!, no, no, no,
Adiós, Acapulco hermoso, — *mi vida*,
pueblo lucido,
¡ay, sí, sí, sí!,
¡ay, no, no, no!,
voy para Guanajuato — *mi vida*, | me voy
pero no te olvido.
(trad. oral)

38. “Al valle de Apatzingán”

Al valle de Apatzingán

$\text{♩} = 110$

Des- de Tie-rra Ca - lien te, *cha-ti - ta lin - da*, trai-goes-te son;
son pa - ra sa - lu - dar - te con to- da el al - ma y el co - ra - zón.
¡Ay!, sí, sí, sí, ¡ay!, sí, sí, sí,
son pa - ra sa - lu - dar - te con to- da el al - ma y el co - ra - zón.

Desde Tierra Caliente — *chatita linda*
traigo este son;
son para saludarte — con toda el alma
y el corazón.
(Cinta Velázquez)

Estos recuerdos traigo — *chatita linda*
de Apatzingán
donde se toca el arpa — y se tamborea
con mucho afán.
(Cinta Velázquez)

Ya me voy, me despido — *chatita linda*
de mi región;
por eso, si ando ausente — siempre te llevo
en el corazón.
(Cinta Velázquez)

[Estrillo:]

¡Ay!, sí, sí, sí,
¡ay!, sí, sí, sí,
son para saludarte — con toda el alma
y el corazón.

39. “El astillero”

El astillero



Ya la as-ti-lli-ta vo-ló de la as-ti-lla al as-ti-lle-ro;
 é-cha-me tus bra-zos, mi al-ma, que me mue-ro, que me mue-ro.
 ¡Ay, ay, ay, ay! Ya la as-ti-lli-ta vo-ló
 é-cha-me tus bra-zos, mi al-ma,
 ¡Ay, ay, ay, ay! de la as-ti-lla al as-ti-lle-ro;
 que me mue-ro, que me mue-ro.

Ya la astillita voló
 de la astilla al astillero;
 échame tus brazos, mi alma,
 que me muero, que me muero.
 (trad. oral, *Cinta Pireni*)

Ya la astillita voló
 a las cumbres de una higuera;
 ¿qué culpa tiene mi amor
 que mi corazón las quiera?
 (trad. oral, *Cinta Pireni*)

Ya la astillita voló
 de la astilla al estillar;
 ¡ay, qué bonita morena,
 yo me la voy a llevar!
 (*Cinta Pireni*)

Ya la astillita voló
 a las cumbres de un pirul;
 esta noche me la llevo
 a esa del vestido azul.
 (trad. oral)

[Estrillo:]

¡Ay, ay, ay, ay!,
 Ya la astillita voló
 ¡ay, ay, ay, ay!,
 de la astilla al astillero;
 ¡ay, ay, ay, ay!,
 échame tus brazos, mi alma,
 ¡ay, ay, ay, ay!,
 que me muero, que me muero.

astillero: “lugar del monte en que se hace corte de leña” (Santamaría, s.v.).

40. “El cihualteco”

El cihualteco

A - rri - ba de Ci - hua - tlán le nom - bran l' A - gua Es - con - di - da, don - de
te vas a ba - ñar, ci - hual - te - co de mi vi - da. A - vi - da -
(por otras dos voces)
¡Ay, sí, sí, ay, no, no!, no! A - rri -
(por el cantor de la copla y otro)
ba de Ci - hua - tlán le nom - bran l' A - gua Es - con - di - da, don - de
te vas a ba - ñar, ci - hual - te - co de mi vi - da -

Arriba de Cihuatlán
le nombran l' Agua Escondida,
donde te vas a bañar, | se van
cihualteco de mi vida. | cihualteca
(Cinta Pireni, Cinta REG-1)

—Cihualteca, de ónde vienes, | Cihualteco
dime para dónde vas.
—Tengo tres días caminando
para el puerto de San Blas.
(Cinta Pireni, Cinta REG-1)

[Estrillo:]

¡Ay, sí, sí, ay, no, no!
¡Ay, sí, sí, ay, no, no!
Arriba de Cihuatlán
le nombran l' Agua Escondida,
donde te vas a bañar,
cihualteco de mi vida.

41. “El distinguido”

El distinguido

Es-ta no-che con la lu-na te vas a pa-sear con - mi - go, aun-que
le pa-rez - ca mal al chi - vo de tu ma - ri - do. Es - ta ri - do. Es - ta
no - che con la lu - na te vas a pa-sear con - mi - go, aun-que
le pa-rez - ca mal al chi - vo de tu ma - ri - do. Es - ta ri - do.

Esta noche con la luna
te vas a pasear conmigo,
aunque le parezca mal
al chivo de tu marido.
(trad. oral)

Esta noche saco gallo
y lo alumbro con linterna,
y me paseo por tu barrio
a ver qué chivo me cuerna.
(trad. oral)

Muchachita del barrio alto,
¿por qué me has aborrecido,
porque te vine a cantar
este son de “El distinguido”?
(trad. oral)

gallo: ‘Serenata’, “bullanga o alharaca estudiantil callejera, que se hace por la noche, en son de alegría, festejando, aplaudiendo o celebrando algún fausto suceso u honrando a alguien, generalmente con música y canto” (Santamaría, s.v.).

chivo: ‘cornudo’.

42. "La Mariquita"

La Mariquita

♩ = 120

Ma - ri - qui - ta se lla - ma - ba la que vi - ve jun - to al

ri - o. Tá - pa - me con tu re - bo - zo, que ya me mue - ro de

fri - o. Ma - fri - o. Ma - ri - qui - ta se lla - ma - ba la

que vi - ve jun - to al ri - o. Tá - pa - me con tu re - bo - zo, que ya

me mue - ro de fri - o. Ma - ri - qui - ta se lla - ma - ba

Mariquita se llamaba
la que vive junto al río.
Tápame con tu rebozo,
que ya me muero de frío.
(Cinta Alborada)

Qué bonita Mariquita,
yo me la voy a llevar
para pasearme con ella
al otro lado del mar.
(Cinta Alborada)

Si porque me la llevé
su mamá se me enojó,
hora que me lleve a mí
a ver si me enoja yo.
(Cinta Alborada)

43. “El mulato alegre”

El mulato alegre

Yo vi can- tar un cen- zon- tle al pie de un ár- bol flo- rean- do;
 al- ma mía de mis a- mo- res, ¿con quién te an- da- rás pa- sean- do?
 (Violines)
 Yo vi can- tar un cen- zon- tle al pie de un ár- bol flo- rean- do;
 al- ma mía de mis a- mo- res, ¿con quién te an- da- rás pa- sean- do?

Yo vi cantar un cenzontle
 al pie de un árbol floreado;
 alma mía de mis amores,
 ¿con quién te andarás paseando?
 (Cinta Velázquez)

¡Ay!, qué rechulo mulato,
 qué bonitos ojos tienes;
 dime con qué te mantienes
 para seguirte a los campos.
 (Cinta Velázquez)

Yo soy el mulato alegre
 que habito por las montañas,
 en compañía del jilguero | cenzontle
 canto todas las mañanas.
 (trad. oral, Cinta Velázquez)

mulato: “pajarillo de los mímidos, parecido al ruiseñor y al cenzontle” (Santamaría, s.v.).

44. "El saucito"

El saucito

di - ces que me quie - res mu - cho no me su - bas tan a -

rri - ba que las ho - jas en el ár - bol no du - ran to - da la

vi - da ¡Ay!, la, lai, ti - ra - lá, ¡ay!, la, lai, ti - ra - lá, di - que

ces que me quie - res mu - cho no me su - bas tan a - rri - ba
 que las ho - jas en el ár - bol no du - ran to - da la vi - da

Dices que me quieres mucho,
 no me subas tan arriba,
 que las hojas en el árbol
 no duran toda la vida.
(Disco INAH 07)

Saucitos de la alameda,
 ¿por qué no han reverdecido?
 Por eso, calandrias, cantan
 o les apachurro el nido.
(Disco INAH 07)

[Estrillo:]

¡Ay!, la, lai, tiralá,
 ¡ay!, la, lai, tiralá,
 Dices que me quieres mucho,
 no me subas tan arriba,
 ay, la, lai, tiralá,
 ay, la, lai, tiralá,
 que las hojas en el árbol
 no duran toda la vida.

45. “La zamba” [o “El guayme”]

La zamba

♩ = 110

Pa-ra su-bir al cie-lo se ne-ce-si-ta ye-sa es la ver-dad

u-naes-ca-le-ra gran-de yo-tra chi-qui-ta. zam-ba, ¡ay!, que le da

Zam-ba, ¡ay!, que le da, zam-ba, ¡ay!, que le da,

Pa-ra su-bir al cie-lo se ne-ce-si-ta ye-sa es la ver-dad

u-naes-ca-le-ra gran-de yo-tra chi-qui-ta. zam-ba, ¡ay!, que le da

Para subir al cielo
se necesita — *y esa es la verdad*
una escalera grande
y otra chiquita. — *zamba, ¡ay!, que le da*
(trad. oral, *Disco Alborada 2*)

De la Sierra Morena, — *mi vida,*
vienen bajando
unos ojitos negros
de contrabando.
(trad. oral) [cf. “La negrita”]

—Dime cómo te llamas,
para decirte. — *zamba, ¡ay!, que le da* | servirte
—Mariquita me llamo
para servirle. — *y esa es la verdad*
(*Disco Alborada 2*, trad. oral)

[Estrillo:]

Zamba, ¡ay!, que le da,
zamba, ¡ay!, que le da,
Para subir al cielo
se necesita — *y esa es la verdad*
zamba, ¡ay!, que le da,
zamba, ¡ay!, que le da,
una escalera grande
y otra chiquita. — *zamba, ¡ay!, que le da*
(trad. oral)

guayme: acaso, de *guaymense*, ‘natural de Guaymas, Sonora’.

• *Estrillo-copla*

46. “Las abejas”

Las abejas

The musical score is written in 6/8 time with a tempo marking of quarter note = 120. It consists of four staves of music with lyrics underneath. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The lyrics are: Yo de chi - qui - to llo - ra - ba co - mo llo - ran las a -

The second staff has two first endings marked '1' and '2'. The lyrics are: be - jas, Yo be - jas, y ho - ra de gran - de llo - ro por -

The third staff has two first endings marked '1' and '2'. The lyrics are: que te vas y me de - jas. y de - jas. ¡Ay!, sí, có - mo

The fourth staff has two first endings marked '1' and '2'. The lyrics are: no, lo que te di - je se te ol - vi - dó. ¡Ay!, dó.

Yo de chiquito lloraba
como lloran las abejas,
y hora de grande lloro
porque te vas y me dejás.
(trad. oral)

Volaron las abejitas,
ya dejaron el panal;
unas se fueron al agua,
y otras, al viento volar.
(trad. oral)

Estrillo:

¡Ay!, sí, cómo no,
lo que te dije se te olvidó.

47. “El becerro”

El becerro

El be - ce - rro no ha ma - ma - do El be - ma - do por - que
 la va - ca no vie - ne; por - que vie - ne mi güe - ri - ta lo man tie -
 ne mi güe - ne con lo po - qui - to que tie - ne. con lo
 ne. Lá - za - lo, lá - za - lo, lá - za - lo que ya se
 va; é - cha - me tus bra - zos, mi al - ma, güe - ri - ta si me tie - nes vo - lun -
 tad. Lá - za - tad. El be - ce - rro no ha ma - ma - do

El becerro no ha mamado
 porque la vaca no viene;
 mi güerita lo mantiene
 con lo poquito que tiene.
 (Cinta Pireni)

El becerro no ha mamado
 porque la vaca no vino;
 mi chinita lo mantiene
 con lo verde del camino.
 (trad. oral)

Tengo el gusto del becerro
 para subir a la loma,
 porque estando entre las vacas,

—¿Becerrito, qué haces áhi,
 en las llaves de ese buey?
 —Aquí me tienen mis padres | mi madre
 para que me haga a su ley. | la ley
 (trad. oral, Cinta Pireni)

—¿Becerrito, qué haces áhi,
 en las llaves de ese toro?
 —Aquí me tienen mis padres
 para que me haga a su modo.
 (trad. oral)

aunque no beba ni coma.
(trad. oral)

Estrillo:

Lázalo, lázalo,
lázalo que ya se va;
échame tus brazos, mi alma, — *güerita*
si me tienes voluntad.
(trad. oral)

voluntad: ‘aprecio, cariño’

48. "Los caballitos"
[son cruzado]

Los caballitos

The musical score is written on a single treble clef staff in G major (one sharp) and 6/8 time. The tempo is marked as quarter note = 156. The lyrics are written below the notes. The score consists of four lines of music. The first line starts with a key signature change from G major to D major (two sharps) and a time signature change to 3/4. The second line has a first ending bracket. The third line has a second ending bracket. The fourth line ends with a double bar line and repeat dots.

De los ca- ba- lli- tos que ba- jan al
rí- o, nin- gu- no me gus- ta co- mo el de mi tí- o. De
tí- o. Da- le pa a- llá, a da- le pa a- cá, que
mi ca- ba- lli- to de pa- so se va.

De los caballitos
que bajan al río,
ninguno me gusta
como el de mi tío.
(Cinta Pireni)

De los caballitos
que bajan al plan,
ninguno me gusta
como el alazán. | el de don Juan
(Cinta Pireni, trad. oral)

Estrillos:

Dale pa allá, | A dale
a dale pa acá,
que mi caballito
de paso se va. | de lado
(Cinta Pireni, trad. oral)

Dale pa allá, | A dale
a dale pa acá,
que mi caballito
te atropellará.
(Cinta Pireni, trad. oral)

49. "El calero"

El calero

—¿Qué es a-que-llo que de-vi-so por a-quel her-mo-so plan?
 —Son las lu-ces del pa-la-cio del pue-blo de A-pat-zin-gán.
 —¿Qué es gán. A-si que se-a y a-si se-rá, que
 pa-ra pa-sar tra-ba-jos lo mis-moes a-quí que a-llá. A-si que llá.

—¿Qué es aquello que deviso
 por aquel hermoso plan?
 —Son las luces del palacio
 del pueblo de Apatzingán.
 (Cinta Velázquez)

—¿Qué es aquello que deviso
 por aquella nopalera?
 —Son las hijas del calero
 que vienen a la carrera.
 (Cinta Velázquez)

—¿Qué es aquello que deviso
 por aquel camino real?
 —Son las hijas del calero
 que me vienen a encontrar.
 (trad. oral)

Estando amarrando un gallo
 se me cayó la botana;
 si tú eres amarrador,
 amárrame con tu hermana.
 (Disco Secum)

Estribillo:

Así que sea y así será,
 que para pasar trabajos
 lo mismo es aquí que allá.
 (Cinta Velázquez)

50. "Los capires"

Los capires



Ya me voy a los ca-pi-res, pues su sa-bor me pro-vo-ca, no
me im-por-ta que me mi-ren o se me pe-guen la bo-ca. Yo soy de Tie-rra Ca-lien-
te, del me-ri-to A-pat-zin-gán, tie-rra fér-til y son-rien-te, los ca-
pi-res áhi se dan. - An-da-le, cha-ta, pon tu re-bo-zo, pa lle-nar-lo de ca-
pi-res, no seas in-gra-ta, son muy sa-bro-sos, has-ta te ha-rán que sus-pi-res.

Ya me voy a los capires,
pues su sabor me provoca,
no me importa que me miren
o se me pegue en la boca.

Yo soy de Tierra Caliente,
del merito Apatzingán,
tierra fértil y sonriente,
los capires ahí se dan.

Quien en mi tierra ha vivido
y los capires probado,
por muy lejos que se ha ido,
siempre, siempre ha regresado.

Los capires pegajosos
y la morisqueta dan
deseos muy poderosos
de estar en Apatzingán.

Ay, Apatzingán querido,
es tu fruta sin igual,
cuántas veces la he comido
en tu hermoso capiral.

Ya me despido, paisanos,
por favor, tengan cuidado,
no se les peguen las manos
con los capires mentados. (trad. oral)

Estrillo:

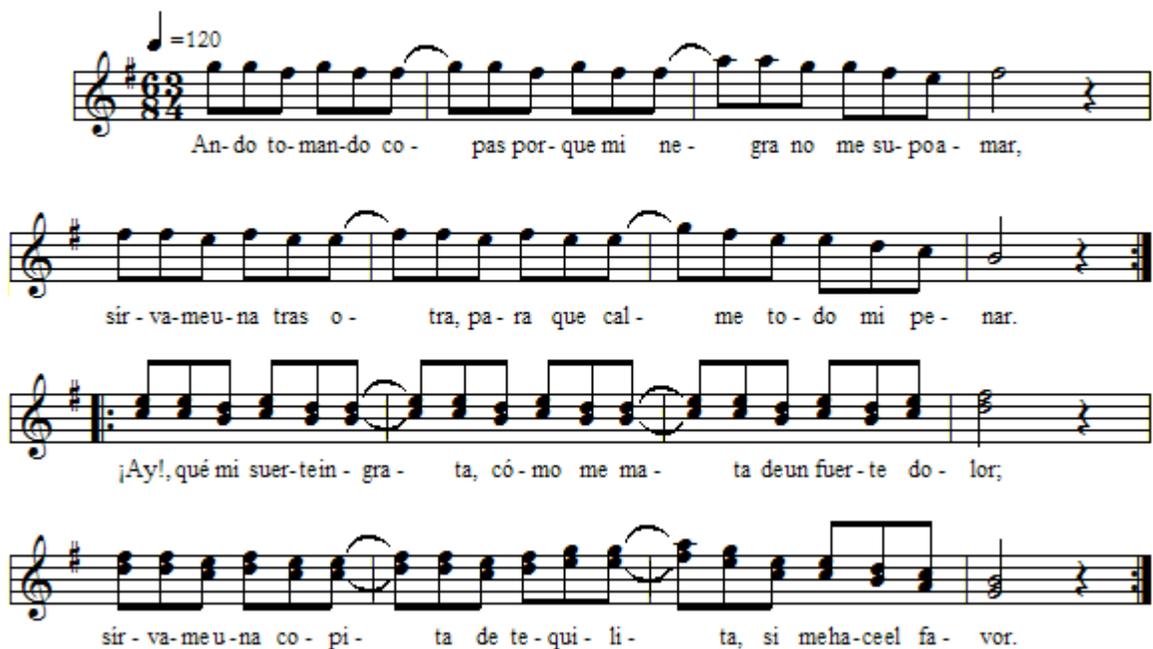
Ándale, chata, pon tu rebozo,
pa llenarlo de capires,
no seas ingrata, son muy sabrosos,
hasta te harán que suspires. (trad. oral)

capire: 'fruto del árbol del mismo nombre', "Lucuma capiri, planta zapotécea"
(Santamaría, s.v.)

morisqueta: 'guisado de arroz blanco con frijoles, típico de la Tierra Caliente'.

51. "Coplas a mi morena"

Coplas a mi morena



An-do to-man-do co - pas por- que mi ne - gra no me su- poa - mar,
 sir- va-meu- na tras o - tra, pa- ra que cal- me to- do mi pe- nar.
 ¡Ay!, qué mi suer- tein - gra - ta, có- mo me ma - ta deun fuer- te do - lor;
 sir- va-meu- na co - pi - ta de te- qui - li - ta, si meha- ceel fa - vor.

Ando tomando copas
 porque mi negra no me supo amar,
 sírvame una tras otra,
 para que calme todo mi penar.
 (Disco Alborada 1 I)

Cuando siento la cruda,
 No cabe duda, me siento morir;
 por eso, sírvame otra, mi cantinero,
 que quiero vivir.
 (Disco Alborada 1)

Si la cruda me lleva,
 nada me importa, yo lo quiero así;
 no tengo quien me quiera,
 mejor la muerte que venga por mí.
 (Disco Alborada 1)

Estrillos:

¡Ay!, qué mi suerte ingrata,
 cómo me mata de un fuerte dolor;
 sírvame una copita
 de tequilita, si me hace el favor.
 (Disco Alborada 1)

¡Ay!, qué mi suerte ingrata,
 como me mata de un fuerte dolor;
 sírvame un habanero,
 mi cantinero, si me hace el favor.
 (Disco Alborada 1)

cruda: 'resaca'.

52. “El cuero”

El cuero

$\text{♩} = 110$

Pa sa-car-le l'a-guaal co-co, se le ha-ceun a-gu-je-ri-to, si no
le quie-re sa-lir, se le da o-tro pi-que-ti-to. ti-to. Co-mo que te
vas, co-mo que te vas, co-mo que te vie-nes, co-mo que te vas, co-mo que te vas, y no te vas
ho-ra, no te a-rru-gues, cue-ro vie-jo, que te quie-ro pa tam-bo-ra.

Pa sacarle l'agua al coco,
se le hace un agujerito,
si no le quiere salir,
se le da otro piquetito.
(trad. oral)

Pa sacarle l'agua al coco,
se le hace un agujerito,
el que tiene chiche, mama,
y el que no, se cría chirguito.
(trad. oral)

Estrillo:

Como que te vas, como que te vas,
como que te vienes,
como que te vas, como que te vas,
y no te vas hora,
no te arrugas, cuero viejo,
que te quiero pa tambora.
(trad. oral)

chirguito: de *chirgo*, “vulgarismo ... por enclenque, débil, raquítico” (Santamaría, s.v.).

53. “El huerfanito”

El huerfanito

$\text{♩} = 120$

Soy huer-fa-ni-to, ¿pues qué ha-ré yo? No ten-go pa-dre ni ma-dre, e-sa suer-te me to-có.

¡Ay, ay, ay, ay!, huer-fa-ni-to, qué ha-ré yo? ¡ay, ay, ay, ay!, e-sa suer-te me to-có. Soy huer-fa-ni-to,

Soy huerfanito,
¿pues qué haré yo?
No tengo padre ni madre,
esa suerte me tocó.
(Disco INAH 07, Cinta Caporales)

¡Ay!, corazón,
corazón abre tus alas,
para quedarme dormido
arrollándome en tus faldas. | y arrolladito
(Disco INAH 07, Cinta Caporales)

EstrIBILLOS:

¡Ay, ay, ay, ay!,
huerfanito, ¿qué haré yo?
¡ay, ay, ay, ay!,
esa suerte me tocó.
(Disco INAH 07)

¡Ay, ay, ay, ay!,
tú eras la que me decías,
¡ay, ay, ay, ay!,
a todas horas del día,
¡ay, ay, ay, ay!,
tú eras la que me adorabas,
¡ay, ay, ay, ay!,
cuando no me vías, llorabas. [1234]
(Cinta Caporales)

arrollándome: sic, por arrullado y, acaso, por enrollado.

54. “La iguana”

La iguana

Uy, uy, uy, qué i-gua-na tan fe-a, mi-ra có-mo se me-

ne-a. Uy, uy, ne-a. ¡Ay!, si quie-res co-mer i-gua-na, vá-mo-

nos pa-ra A-pat-zin-gán, a-llá las a-rre-glan bien, las a-

rre-glan en pi-pián. ¡Ay!, si pián. Uy, uy, uy, qué i-gua-na tan fe-a

Uy, uy, uy, qué iguana tan fea,
mira cómo se menea.
(Cinta Pireni)

Uy, uy, uy, qué iguana tan prieta,
mira cómo hace la jeta.
(Cinta Pireni)

Estrillo:

¡Ay!, si quieres comer iguana,
vámonos para Apatzingán,
allá las arreglan bien,
las arreglan en pipián.
(Cinta Pireni)

pipián: ‘mole verde hecho con pasta de semilla de calabaza’.

55. "La Isabel"

La Isabel

O - yes, I - sa - bel, dón - de teen - con - tré, - en la pla - za de ar -
 mas to - man - do ca - fé. fé. ¡Ay!, me
 lle - van, me lle - van, me lle - van, no sé a - dón - de me lle - va - rán. ¡Ay!, me lle - van
 pre - so a la fe - ria de San Juan. ¡Ay!, me Juan.

Oyes, Isabel,
 dónde te encontré,
 en la plaza de armas
 tomando café.
 (Cinta Pireni)

Oyes, Isabel,
 qué haces ahí dormida,
 vámonos conmigo
 para la Florida.
 (Cinta Pireni)

Estrillo:

¡Ay!, me llevan, me llevan, me llevan, | ¡Ay!,
 mi vida, me llevan, me llevan,
 no sé adónde me llevarán. | yo no sé 'ónde
 ¡Ay!, me llevan preso | llevaban
 a la feria de San Juan.
 (Cinta Pireni, Cinta REG-1)

56. "Juan Colorado"
 (canción de Alfonso Esparza Oteo y Felipe Bermejo)

Juan Colorado

♩ = 120

Juan Co-lo-ra-do me lla-mo, soy, se- ño-res, de Mi-choa-cán,
 Trai- goen mi cua-cou-na si- llaques de cue-ro, pla-tay mar- fil,
 y has- ta los más sa- li- do- res al mi- rar- me mus-tios se van.
 y dos pis- to- las al cin- to pa- raa- quel que leen-treal re-
 dil. ¡Qué vi- va mi tie- rra, Mi- choa- cán!, y den-me cha- ran- da pa- ra brin-
 dar, que Juan Co- lo- ra- do ya es- tá, ya, mon-ta- doen su cua- coel Hu- ra- cán.

Juan Colorado me llamo,
 soy, señores, de Michoacán,
 y hasta los más salidores
 al mirarme mustios se van.

Traigo en mi cuaco una silla
 que es de cuero, plata y marfil,
 y dos pistolas al cinto
 para aquel que le entre al redil.

En las montañas y valles
 con mi cuaco cruzo veloz,
 y en cada pueblo que paso
 dejo siempre vivo un amor.

Cuando me encuentro un valiente
 que de frente quiera pelear,
 con mi pistola y machete
 por mi suerte yo he de ganar.

Siempre buscando aventura
 voy deseoso y con ciego afán
 por esos campos floridos
 de mi tierra que es Michoacán.

Ya se va Juan Colorado,
 ya los vino aquí a saludar,
 y el que lo busca lo encuentra
 por el rumbo de Apatzingán.

Estrillos:

¡Qué viva mi tierra, Michoacán!,
 y denme charanda para brindar,
 que Juan Colorado ya está, ya, | aquí
 está ya
 montado en su cuaco el Huracán.

¡Qué viva mi tierra, Michoacán!,
 y traigan charanda para brindar,
 que Juan Colorado ya se va
 montado en su cuaco el Huracán.
 [después de la última estrofa]
 (trad. oral)

57. "La mantilla blanca"

La mantilla blanca

♩ = 110

Bo-ni-ta man-ti-lla blan-ca jun-to con la co-lo-ra-da.

Pa-re-ce que voy lle-gan-do al ba-rrio de LaEs-ta-ca-da.

ca-da. Co-mo que te vas, co-mo que te vie-nes; co-mo que te vas, quea mí no me

quie-res. Co-mo que te quie-res. Bo-ni-ta man-ti-lla blan-ca

Bonita mantilla blanca
junto con la colorada.
Parece que voy llegando
al barrio de La Estacada. [?]
(Disco Cenidim)

Esta es la mantilla blanca
junto con la colorada.
Parece que están bailando
allá por la madrugada.
(Cinta Velázquez)

Bonita mantilla blanca
junto con la carmesí.
Parece que voy llegando
a los llanos de Tepic.
(Disco Cenidim)

Esta es la mantilla blanca
que se canta por el plan,
cuando bailan los caballos
allá por Apatzingán.
(Cinta Velázquez)

Baila, baila, bailadora,
baila, baila, sin cesar.
En mi tierra y en la ajena,
onde quiera soy igual.
(Disco Cenidim)

Estrillos:

Como que te vas,
como que te vienes;
como que te vas,
que a mí no me quieres.
(Disco Cenidim)

Como que te vas,
como que te vienes;
como que te vas,
y rendido me tienes.
(Cinta Velázquez)

58. "El maracumbé"

El maracumbé

Es - te es "El ma - ra - cum - bé", el rey de to - dos los
so - nes, Es - so - nes, que - ri - do de las mu - je - res y a - pre -
cia - do de los hom - bres. que - hom - bres. ¡Ay, no - más y ay no -
más! to - da la vi - da se - rá. ¡Ay, no - rá. A -
cá - ba - me de que - rer, si me tie - nes vo - lun - tad. A - tad -

Este es "El maracumbé",
el rey de todos los sonos,
querido de las mujeres
y apreciado de los hombres.
(Cinta REG-3)

Este es "El maracumbé"
que se canta por el plan
de las muchachas bonitas
de Aguililla y Coacomán. | y Apatzingán
(Disco Secum)

"El maracumbé" se va,
el que lo canta, también;
muchachas enamoradas, | muchachitas de
este barrio [al repetir]
cómo no se van con él.
(Cinta REG-3)

Estrillos:

¡Ay, nomás y ay, nomás!
toda la vida será.
Acábame de querer,
si me tienes voluntad.
(Cinta REG-3)

¡Yupa, yupa, yupa yupa!
Dicen las de Cuernavaca:
"¡El animal que es del agua,
nomás la pechuga saca!"
(Cinta REG-3)

¡Ay, nomás y ay, nomás!
toda la vida penando;
acábame de querer,
que ya estoy agonizando.
(*Disco Secum*)

¡Ay, nomás y ay, nomás!
toda la vida será;
arroyo de Buenavista,
que pasa por La Piedad.
(*Disco Secum*)

59. "La mirla"

La mirla

♩ = 100

¿Có-mo te lla-mas, mir - la? *mi vi - da* ¿Te lla-ma-rás Jo - se - fi - na?

Die-ras u - na jui - di - ta, *mi vi - da* vi - nie-ras a la co - ci - na.

Cuan-do te quie-ro, te vas; *cuán-do tea - bo-rrez-co, vie-nes.* 2
 Mí - ra có - mo no te es - tás on-de más a - mo-res

tie - nes. Te vas, te vas, te vas, me voy, me voy, me voy.

¿Cómo te llamas, mirla? —*mi vida*
 ¿Te llamarás Josefina?
 Dieras una juidita, —*mi vida*
 vinieras a la cocina.
 (Cinta Velázquez)

¿Cómo te llamas, mirla? —*mi vida*
 ¿Te llamarás Isabel?
 Dieras una juidita, —*mi vida*
 vinieras a ver. [*sic*]
 (Cinta Velázquez)

Estrillo:

Cuando te quiero, te vas;
 cuando te aborrezco, vienes.
 Mira cómo no te estás
 ‘onde más amores tienes.
 Te vas, te vas, te vas,
 me voy, me voy, me voy.
 (Cinta Velázquez)

juidita: ‘huida’, de *juirse*, ‘escaparse’.

60. "La morena"

La morena

¡Ay!, mo-re-ni-ta, mo-re-ni-ta la del en-vi-o,
vi-o, to-dos tie-nen sus a-mo-res, só-lo yo no ten-go el
mi-o. to-dos mi-o. Mo-re-na, mo-re-na, mo-re-na del mar, prés-ta-me tus
o-jos pa-rae-na-mo-rar. Mo-re-na, mo-rar. ¡Ay!, mo-re-ni-ta

¡Ay!, morenita,
morenita la del envío, | del río
todos tienen sus amores,
sólo yo no tengo el mío.
(Disco Déese)

¡Ay!, morenita,
morenita la de allá arriba,
a esta joven yo la quiero
aunque me cueste la vida.
(Disco Déese)

¡Ay!, morenita,
morenita la de allá abajo,
a este pobre tú lo quieres
aunque te cueste trabajo.
(Disco Déese)

¡Ay!, si te vas
para México lucido,
no lloro porque te vas,
lloro porque no te has ido.
(trad. oral)

Estribillo:

Morena, morena,
morena del mar,
préstame tus ojos
para enamorar.
(Disco Déese)

61. “La peineta”

La peineta

Mi-ra lo que te tra- je de mar a - den - tro: de mar a - den - tro:
 u - na pei - ne - ta de o - ro ya tu con - ten - to ya tu con - ten - to.
 O - yes, Ma - ri - a, tu ma - má vie - ne;
 cuén - ta - leu - na men - ti - ra si te con - vie - ne si te con - vie - ne.

Mira lo que te traje
 del mar adentro:
 una peineta de oro
 y a tu contento.
 (“La peineta”, *Cinta REG-1*)

Mira lo que te traje
 de La Huacana:
 una peineta de oro
 para tu hermana.
 (trad. oral)

Mira lo que te traje
 desde Colima:
 una peineta de oro
 y una chalina. | desde Colima. [*sic*]
 (*Disco Alborada 1, Disco INAH 07*)

Mira lo que te traje
 de La Huacana:
 una peineta de oro, — una pa ti
 y otra pa tu hermana.
 (*Cinta Pireni*)

Mira lo que te traje
 desde Colima:
 una peineta de oro
 para tu prima.
 (trad. oral)

Mira lo que te traje
 de Manzanillo:
 una peineta de oro
 con un anillo.
 (*Disco Alborada 1*)

Oyes, María del Carmen,
 María del Carmen,
 préstame tu peineta
 para peinarme.
 (*Cinta Pireni*)

Mira lo que te traje
 del mar oscuro:
 una peineta de oro
 y un peso duro.
 (*Disco Secum*)

Estrillos:

Oyes, María,
tu mamá viene;
cuéntale una mentira
mientras que viene.
(Disco INAH 07)

Oyes, María,
tu mamá viene;
cuéntale una mentira
si te conviene.
(Cinta Pireni)

Pa aguacates, Uruapan,
para naranjas, allá en el Plan;
pa muchachas bonitas,
allá en el valle de Apatzingán.
(trad. oral)

Oyes, María,
yo soy tu dueño,
por eso vengo a cantarte — *mi vida*
el son terracalenteño.
(Cinta Pireni)

Oyes, María,
ya me despido
cantándote “La peineta”, — *mi vida*
no me echas en el olvido.
(Cinta REG-3)

62. "El pollo"

El pollo

¡Po-bre-ci-to de mi po- llo, se lo lle- vó laa-gui- li- lla!
 Ya se va, ya se lo lle- va de la pu- ra ra- ba- di- lla.
 Pi- o, pi- o, pi- o, e- se po- lli- toe- ra mi- o, a- rró- pa- lo con tus
 a- las, por- que se mue- re de fri- o. Pi- o, pi- o, pi- o,

¡Pobrecito de mi pollo,
 se lo llevó la aguililla!
 Ya se va, ya se lo lleva
 de la pura rabadilla.
 (Cinta Pireni)

¡Pobrecito de mi pollo,
 se lo llevó el gavián!
 Se lo lleva, se lo lleva
 a la feria de San Juan.
 (Villanueva, 1998: 45)

¡Pobrecito de mi pollo,
 se lo llevó el tequereque!
 Ya se va, ya se lo lleva
 del puritito copete.
 (Cinta Pireni)

¡Pobrecito de mi pollo,
 se lo llevó la culebra!
 Se lo lle va, se lo lleva,
 puede ser que ya no vuelva.
 (Villanueva, 1998: 46)

¡Pobrecito de mi pollo,
 se lo llevó el gavián!
 Ya se va, ya se lo lleva
 del otro lado del mar.
 (trad. oral)

¡Pobrecito de mi pollo,
 se lo llevó el tecolote!
 Mariana tuvo la culpa
 por andar con su borlote.
 (trad. oral)

EstrIBILLOS:

Pío, pío, pío,
 ese pollito era mío,
 cobíjalo con tus alas,
 que ya se muere de frío.
 (Cinta Pireni)

Pío, pío, pío,
 ese pollito era mío,
 cobíjame con tus alas,
 que ya me muero de frío.
 (Cinta REG-1)

Pío, pío, pío,
ese pollito era mío,
arrópalo con tus alas,
porque se muere de frío.
(Villanueva, 1998: 45-46)

Pío, pío, pío,
ese pollito era mío.
La culpa la tiene Juana
por vivir junto del río.
(Villanueva, 1998: 46)

tequereque: “cierto animal [acaso fantástico], que ignoro cuál sea” (Santamaría, *s.v.*).
borlote: ‘escándalo, desorden’.

63. “La primavera”

La primavera

The musical score is written on a single treble clef staff in G major (one sharp) and 6/8 time. The tempo is marked as quarter note = 120. The lyrics are written below the notes. The score consists of four lines of music. The first line starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 6/8 time signature. The tempo marking is quarter note = 120. The lyrics are: Qué bo-ni-ta cha-pa- rri- ta a- que-lla quees-toy mi- ran- do, pa- re- ce u- na pri- ma- ve- ra cuan- do seen- cuen- tra flo- rean- do. The second line continues the melody. The third line features a change in accompaniment with chords. The lyrics are: Si tú e- res la pri- ma- ve- ra, yo soy pá- ja- ro bu- rrión, ¡quié- n en tus bra- zos ‘tu- vie- ra pa- ra en- tre- gar- te mia- mor!

Qué bonita chaparrita
aquella que estoy mirando,
parece una primavera
cuando se encuentra floreando.
(trad. oral)

Eres chiquita y bonita,
y por eso te venero;
no encuentro cómo decirte
lo mucho que yo te quiero.
(trad. oral) [cf. “El cariño”, “El gusto
derecho”]

Estrillo:

Si tú eres la primavera,
yo soy pájaro burrión,
¡quién en tus brazos ‘tuviera
para entregarte mi amor!
(trad. oral)

primavera: aquí, aparece tanto en el sentido de “árbol de la familia de las bignonináceas” como en el de ave “de la familia de los túrdidos ... llamada también a veces *calandria*” (Santamaría, s.v.).

burrión: sic por *gorrión*.

64. "El revientaesquinas"
[son mixto: atravesado/derecho]

El revientaesquinas



Qui-sie-ra ser ba - rre - te - ro y ad-mi-nis-tra-dor de mi - nas,
pa man-dar en - cas - qui - llar el son de "El re - vien - taes - qui - nas".
Ve - te por áhi, yo por a - qui, ven - te, güe - ri - ta, va - mos a - hi.

Quisiera ser barretero
y administrador de minas,
pa mandar encasquillar | pa que
quede encasquillado
el son de "El revientaesquinas".
(trad. oral)

Yo vide salir un bulto
de las raíces de una higuera;
ese bulto no era nada,
era culebra pollera.
(trad. oral)

Estrillo:

Vete por áhi,
yo por aquí,
vente, güerita,
vamos ahí.
(trad. oral)

revientaesquinas: acaso 'cartucho de dinamita o bala' [?].

b) Estribillo de dos partes

65. “El carretero”

[de tres partes: estribillo-copla + copla + copla]

El carretero

Ya el ca-rre-te-ro se va, ya se va pa-ra Sa-yu-la; el ca-rre-te-ro no
va por-que le fal-tau-na mu-la. mu-la. Se-ñor ca-rre-te-ro. Le ven-goaa-vi-
sar. Que sus a-ni-ma-les se lei-banaa-ho-gar u-nos en laa-re-na o-tros en la mar. Se-ñor ca-rre-
tero, le ven-goaa-vi-sar. Se-ñor ca-rre-sar. Por ahí va la rue-da, dé-jen-la ro-dar, por-que la ca-
rre-ta no pue-de lle-gar. Por ahí va la rre-ta no pue-de lle-gar. Oi-ga,a-mi-go, su ca-
rre-ta no se le va-ya a que-dar; a-vi-se-lea los yun-te-ros que lo
ven-gan a sa-car. Oi-ga,a-car. Ya el ca-rre-te-ro se va,

Ya el carretero se va,
ya se va para Sayula;
el carretero no va
porque le falta una mula.
(Cinta REG-1)

Estribillo:

- Señor carretero.
- Le vengo a avisar.
- Que sus animales
- se le iban a ahogar

—unos en la arena
—otros en la mar.
Señor carretero,
le vengo a avisar.

Por ahí va la rueda,
déjenla rodar,
porque la carreta
no puede llegar.

Oiga, amigo, su carreta
no se le vaya a quedar;
avísele a los yunteros
que lo vengán a sacar.
(*Cinta REG-1*)

66. "El cura de Apatzingán"
[estribillo-copla + estribillo-copla]

El cura de Apatzingán

Uy, uy, uy, uy, El cu-ra de A-pat-zin-gán - de mie-do de la qui-ri- cua, Uy, uy, uy, uy, ya no quie-re con-fe-sar, - no se le va-yaa pe-gar. - Por a-qui pa- só pe-ro no lo vi- de; ¡ay!, mal-ha-ya el sue- ño, güe-ri-ta, cuan- do me dor-mi- - mí. A mí me pi-có un mos-qui- to muy chi- qui- ti- to, muy que- ren- dón, A dón, me da- ba los pi- que- ti- tos que me lle- ga- ban al co- ra- zón. me zón.

Uy, uy, uy, uy,
El cura de Apatzingán
Uy, uy, uy, uy,
ya no quiere confesar,
Uy, uy, uy, uy,
de miedo de la jiricua,
Uy, uy, uy, uy,
no se le vaya a pegar.
(trad. oral)

La mancha de la jiricua
es una mancha muy fea:
parece ganado prieto,
a lo lejos azulea.
(trad. oral)

Estribillos:

Por aquí pasó
pero no lo vide;
¡ay!, malhaya el sueño, — *güerita*,
cuando me dormí. [sic]
[Estribillo-copla 1]

A mí me picó un mosquito
muy chiquitito, muy querendón,
me daba los piquetitos
que me llegaban al corazón.
[Estribillo-copla 2]

jiricua: 'mal de pinto o tiña'.

67. "La loba"
[estribillo-copla + estribillo-copla]

La loba



♩ = 120

“Por ahí va la lo-ba del mal”, me di- cen los que la
vie- ron; pe- roa mí nomeha-ce fuer-za, ya mis bu- rros se mu- rie- ron. “Por
rie-ron. ¿Qué dí- ces, mi al- ma?, te lo de- cí- a: si no fue-ra por la lo-
ba, a- sí nos a- ma- ne- cí- a. ¿Qué dí- ces, mi al- cí- a. Pa-
re- ce que sí, que sí; pa- re- ce que no y que no; pa -
re- ce que tu ma- ri- do no te quie- re co- mo yo. pa - yo.

“Por ahí va la loba del mal”,
me dicen los que la vieron;
pero a mí no me hace fuerza,
ya mis burros se murieron.
(Cinta REG-3)

Estribillo-copla 1:

¿Qué dices, mi alma?,
te lo decía:
si no fuera por la loba,
así nos amanecía.

Estribillo-copla 2:

Parece que sí, que sí;
parece que no y que no;
parece que tu marido
no te quiere como yo.

68. “El pitorreal”
[estribillo-copla + jananeo]

El pitorreal

Es-te pi-to-rreal yo me lo ja-llé
en un cui-rin-dal co-jean-do deun pie. ¿Quién me da-ra-un me-
dio, quién me da-ra-un real, quién me da-ra-un pe-so
por mi pi-to-rreal? La, la, la, lá, ¡ay! - la, la,
lá, ¡ay! la, la, lá, ¡ay! la, lá, ¡ay! la, la, lá.

Este pitorreal
yo me lo jallé
en un cuirindal
cojeando de un pie.
(Disco Pentagrama)

Esta cotorrита
yo me la jallé;
si quiere, señora,
se la venderé.
(Disco Pentagrama)

Estribillos:

¿Quién me dará un medio,
quién me dará un real,
quién me dará un peso
por mi pitorreal?
(Disco Pentagrama)

¿Quién me dará un medio,
quién me dará un real,
¡ay!, quién me comprará
este pitorreal?
(Disco Pentagrama)

pitorreal: “nombre que ... se da a las aves de la familia de los trogónidos, todas ellas de bellísimos colores” (Santamaría, *s.v.*).

69. "El rancho"
[estribillo-copla + repetición]

El rancho

Sí, se - ño - ra, soy ran - che - ro y ho - ra a - ca - bo de lle -
 gar; ven - go de tie - rras muy le - jos, can - sa - do de ca - mi -
 nar. Sí, se - ña - ra. ¡Ay!, sí, sí, sí, yo me la voy a lle -
 var. ¡Ay!, no, no, no, yo no la voy a de - jar. -
 Sí, se - ño - ra, soy ran - che - ro y ho - ra a - ca - bo de lle -
 gar; ven - go de tie - rras muy le - jos, can - sa - do de ca - mi - nar.

Sí, señora, soy rancho
 y hora acabo de llegar;
 vengo de tierras muy lejos
 cansado de caminar.
 (Cinta Alborada)

Mañana me voy, mañana,
 güerita, lo vas a ver:
 en las barbas del rebozo
 me llevarás de comer.
 (Cinta Alborada)

Mañana me voy, mañana,
 ya me voy a caminar.
 Güerita de mis amores,
 donde estés me he de acordar.
 (Cinta Alborada)

Estribillo:

¡Ay!, sí, sí, sí,
 yo me la voy a llevar.
 ¡Ay!, no, no, no,
 yo no la voy a dejar.

70. "El súchil"
[estribillo-copla + repetición]

El súchil

Us - ted que co - no - ce el sú - chil y las ho - jas de lau -
rel, us - ted que mi - ra más le - jos, ve - rá mi a - mor - ci - to a - quel. Us -
quel. Di - les que sí, di - les que no, lo que te di - je se te ol - vi -
dó. Di - les que dó. ¡Ay!, sí, sí, sí, ¡ay!, no, no,
no, Us - ted que co - no - ce el sú - chil y las ho - jas de lau -
rel, Di - les que sí, di - les que no, lo que te di - je se te ol - vi - dó.

Usted que conoce el súchil
y las hojas de laurel,
usted que mira más lejos,
verá mi amorcito aquel.
(Cinta Pireni)

Ya la luna va saliendo
rodeada de campanitas,
para coronar las madres
que tengan hijas bonitas.
(Cinta Pireni)

Estribillos-copla:

Diles que sí, diles que no,
lo que te dije se te olvidó.

Diles que sí, diles que no,
cuando ellas quieren, no quiero yo.

Estribillo- repetición:

¡Ay!, sí, sí, sí,
¡ay!, no, no, no,
Usted que conoce el súchil
y las hojas de laurel,
diles que sí, diles que no,
lo que te dije se te olvidó.

súchil: 'término empleado para nombrar diversos tipos de flores' (cf. Santamaría, s.v.).

71. “El toro viejo”
[estribillo-copla + estribillo-copla]

El toro viejo

Por ahí viene el caporal cayéndose de borracho, Por
rra-cho, diciéndole a los vaque-ros: “Lá-cen-mee-se to-ro ga-cho”. di-ga-cho ¡A-pa,
to-ro, que a-llá va! Lá-za-lo. Lo la-za-ré. Piá-la-lo, hom-bre. Lo pia-la-ré.
Lo en-ce-rra-ré.
Cié-rra- Lla-ma ca-bres-to. Lo lla-ma-ré. Al u-so vie- Si tú no sa-
jo. E-so no sé.
bes, te en-se-ña-ré: To..., to..., to... to... Mu-cha-chos, a-llá va el to-ro, no se lo
de-jen lle-gar, por-que e-se to-ro es muy bra-vo, no los va-ya a re-vol-
car, ahí les man-da-ré el ca-po-te pa que lo pue-dan to-rear.-

Por ahí viene el caporal
cayéndose de borracho,
diciéndole a los vaqueros:
“Lácenme ese toro gacho”. | quítenme
(Cinta Pireni, trad. oral)

Tengo el gusto del toro,
me gusta lo colorado,
para andar en el potrero
y brincarme al otro lado.
(Cinta Pireni)

Estribillo-copla 1:

¡Apa, toro, que allá va!
—Lázalo.
—Lo lazaré.
—Piálalo, hombre.
—Lo pialaré.

—Ciérralo, hombre.
—Lo encerraré.
—Llama cabresto.
—Lo llamaré.
—Al uso viejo.
—Eso no sé.
—Si tú no sabes, te enseñaré:
To..., to..., to..., to...
(*Cinta Pireni*)

EstrIBILLOS-COPLA 2:

Muchachos, allá va el toro,
no se lo dejen llegar,
porque ese toro es muy bravo,
no los vaya a revolcar;
áhi les mandaré el capote
pa que lo puedan torear.
(*Cinta Pireni*)

Toma, torito, toma,
torito de la barranca,
si quieres comer salitre,
torito brinca las trancas.
Upa, toro, que allá viene,
apa, toro, que allá va;
mi pensamiento va y viene,
mi pecho con gusto se halla,
yo vengo de un jacalito
por fuera de la muralla.
(*Cinta Pireni*)

cabresto: sic por *cabestro*, “buey manso que sirve de guía en una torada” (Seco *et al.*, s.v.).
salitre: ‘piedra de sal que sirve como complemento alimenticio para el ganado’.
jacalito: ‘choza humilde’.

72. "La vaquilla"
[estribillo-repetición + copla]

La vaquilla

Le di - rás a la va - qui - lla que no sean - de la - de - rean - do,
que un be - ce - rro trae al pie y o - tro que se le an - da ahi - jan - do.
¡Ay!, la, la, la, la, lai, la, la, la, la, la, lai, la, la, lai, la, la, lá
Le di - rás a la va - qui - lla que no se an - de la - de - rean - do,
que un be - ce - rro trae al pie y o - tro que se le an - da ahi -
jan - do. La va - qui - lla tu - vo cua - tes el día pri - me - ro del
mes; u - no le ma - maal de - re - cho y o - tro le ma - maal re - vés. -

Le dirás a la vaquilla
que no se ande ladereando,
que un becerro trae al pie
y otro que se le anda ahijando.
(Cinta Velázquez)

Vaqueros y caporales,
vámonos poniendo alerta:
arriba del ojo de agua
está la vaquilla muerta.
(trad. oral)

Le dirás a la vaquilla
que se baje para el plan,
que ya se le muere de hambre
el becerro gavilán.
(Cinta Velázquez)

Le dirás al caporal
que se vaya al puertecito
que allá estaba la vaquilla
con un becerro chiquito.
(trad. oral)

Le dirás a la vaquilla
que se baje del mogote,
que ya se le muere de hambre
el becerro capirote.
(Disco Secum)

Le dirás al caporal
que remedie su vaquero,
pa que me vayan a tr'er
la vaquilla 'el Tesorero.'
(Villanueva, 1998: 57)

Estribillos:

La vaquilla tuvo cuates
el día primero del mes;
uno le mama al derecho
y otro le mama al revés.
(Cinta Velázquez)

A toditos mis amigos
yo se las voy a encargar,
la vaquilla que les dije
no se les vaya a olvidar.
Es una vaquilla josca,
compañera de la prieta,
tiene fierro, tiene horqueta,
tiene el fierro de doña Petra.
(trad. oral)

Le dirás al caporal
que el vaquero se mató,
que en la puerta del corral
nomás la reata dejó.
(trad. oral)

Le dirás al caporal
que se venga por la orilla,
que en la puerta del corral
tengo vista la vaquilla.
(Cinta Velázquez)

Muy buena está la vaquilla,
muy buena para matar,
amuélense los cuchillos,
porque vamos a carnear
Una vaquilla manchada,
compañera de la prieta,
tiene tajo, tiene horqueta,
tiene piel, es muy... [sic]
(Villanueva, 1998: 58)

mogote: ‘montículo con vegetación’.

c) Con *jananeo*

• *Jananeo completo*

73. “La alegría”

La alegría

♩ = 120

“Con es-tay no di-go más”, se lo di-je a mi Ma-ri-a; “Con ri-a; con gus-to ven-go a can-tar-les es-te son de “La a-le-gri-a”. con gri-a”. ¡Ay!, la, la, lá, ¡ay!, la, la, lá, ¡ay!, ti-ra-lá, ¡ay!, lai, la, la, lá.

“Con esta y no digo más”,
se lo dije a mi María;
con gusto vengo a cantarles
este son de “La alegría”.
(Cinta REG-3)

Ya con esta me despido
porque me voy y me iré;
si no quieres que me vaya,
contigo me quedaré.
(Cinta REG-3) [cf. “El cariño”]

74. “El amapoleón”

El amapoleón

♩ = 120

Cor - ta - ba al a - ma - po - león u - na ro - si - ta mo -
ra - da pa - ra ha - cer - le un pren - de - dor a la jo - ven que yo a -
ma - ba. Cor - ma - ba. ¡Ay!, la, la, lá,
¡ay!, la, la, lá, ¡ay!, la, la, lá, ti - ra - la, lai, la, la, la,
lá, ¡ay!, la, la, lá, ti - ra - la, lai, la, la, la, lá

Cortaba al amapoleón | corté del
una rosita morada
para hacerle un prendedor
a la joven que yo amaba.
(Disco Alborada 2)

Chinita de mis amores,
ya se me acabó el querer,
chinita de mis amores,
¡cuándo te volveré a ver! | hoy te voy a
(Disco Alborada 2, trad. oral) aborrecer

75. “El brinco”
[son atravesado]

El brinco

♩ = 120

Cuan-do pa-ses por el puen-te no be-bas a-gua del ri-o

Cuan-do pa-ses por el puen-te no be-bas a-gua del ri-o

ni ten-gas a-mor pen-dien-te co-mo de-jas-tes el mi-o

ni ten-gas a-mor pen-dien-te co-mo de-jas-tes el mi-o.

Ti-ra-la-la-lai, la, la, la, lá, ti-ra-la-la-lai, la, la, la, lá,

Ti-ra-la-la-lai, la, la, lá, ti-ra-la-la-lai, la, la, la, lá

Quando pases por el puente
no bebas agua del río
ni dejes amor pendiente
como dejastes el mío.
(Cinta ColMich)

Ya con esta me despido,
nos veremos el domingo;
no te vayas a enojar,
que te voy a echar un brinco.
(trad. oral)

Para cantar este son,
te lo dije, Mariquita,
que la mancha del amor
con otro nuevo se quita.
(trad. oral)

En una cuna de alambre
se mecía un animalito.
Ándale, no seas cobarde,
que este amor no tiene grito
ni tampoco quién lo mande,
vida mía, yo soy solito. [12(12)3456]
(Cinta ColMich) [cf. “La malagueña”]

76. "La caballada"

La caballada

De to-da la ca-ba-lla - da, só - lo mi cua - co a - la -
zán; De zán; pa - ra mu - cha - chas bo - ni - tas, el pue - blo de A - pat - zin -
gán. pa - gán. De to - da la ca - ba - lla - da, só - lo mi cua - co a - la -
zán. ¡Ay!, la, la, la, la, lá Ti - ra - la - lai, la, la, la, lá.
Ti - ra - la - la - lá, ti - ra - la - lá, ¡ay!, la, la, lá.
De to - da la ca - ba - lla - da, só - lo mi cua - co a - la - zán.

De toda la caballada,
sólo mi cuaco alazán;
para muchachas bonitas,
el pueblo de Apatzingán.
(trad. oral)

De toda la caballada,
sólo mi caballo potro
que para mover un pie
le pide permiso al otro.
(trad. oral)

De toda mi caballada,
sólo mi yegua rosilla
para salirme a pasear
hasta el pueblo de Aguililla.
(*Cinta Rico*)

De toda la caballada,
sólo mi cuaco alazán,
en donde llevo a pasear
a mi prieta a Michoacán.
(*Cinta ColMich*)

De toda la caballada,
sólo mi yegüita mora,
que tiene una matadita
de la crin hasta la cola.
(trad. oral)

De toda mi caballada,
sólo mi cuaco alazán
para salirme a pasear
al pueblo de Apatzingán.
(*Cinta REG-3*)

Arriba, caballo prieto,
sácame de esta arenal,
que me vienen alcanzando
las tropas del general.
(*Cinta Rico*)

Mi caballo se cansó,
¿dónde cortaré una vara?
Como anoche no cenó,
dondequiera se me para.
(*Cinta REG-3*)

se me para: aquí, en el doble sentido de ‘el caballo se echa’ y ‘tengo una erección’,
expresión vulgar.

77. “El cariño”

El cariño

♩ = 120

Si ca - ri - ño me tu - vie - ras, me man - da - ras tu re - tra - to; quié - re -
me, no seas in - gra - ta, prés - ta - me tu a - mor un ra - to.
¡Ay!, la, lai, la, lá, ¡ay!, la, la, la, lá,
¡ay!, la, la, lá, ¡ay!, la, la, lá.

Si cariño me tuvieras,
me mandarás tu retrato;
quiéreme, no seas ingrata,
préstame tu amor un rato.
(Cinta Rico)

Ya con esta me despido
porque me voy y me iré;
si no quieres que me vaya,
contigo me quedaré.
(Cinta Rico) [cf. “La alegría”]

Si cariño me tuvieras,
me mandarás tu retrato;
quiéreme como te quiero,
corazón, no seas ingrato.
(Cinta Rico)

Ya te he dicho que a la cárcel
no me vengas a llorar;
ya que no me quitas penas,
no me las vengas a dar.
(Cinta ColMich) [cf. “La mañanita alegre”]

Eres chiquita y bonita,
así como eres te quiero; || por eso es que yo
pareces amapolita || una rosita
cortada en el mes de enero.
(Disco Cenidim) [cf. “El gusto derecho”,
“La primavera”]

78. "La chuparrosa"

La chuparrosa

$\text{♩} = 120$

Me di-jou-na chu-pa - rro - sa que no fue - ra ban - do -
 le - ro, que no me ca - sa - ra chi - co, que vie - ra el mun - do pri -
 me - ro. Me me - ro. Ti - ra - lá, ti - ra - lá, ti - ra - lá, ti - ra -
 lá, ti - ra - lá, ti - ra - lá, ¡ay!, la, la, la, la, lá

Me dijo una chuparrosa
 que no fuera bandolero,
 que no me casara chico,
 que viera el mundo primero.
 (Cinta Rico)

Dichosa la chuparrosa
 que goza la flor del campo,
 pero más dichoso yo
 que hasta la matita arranco.
 (Cinta Rico)

chuparrosa: 'colibrí o chupamirto'.

79. "El duende"

El duende

A - rri - ba del o - jo de a - gua sí, es -
 ta ma - ña - na la vi; me di - jo que la guar - da - ra,
 sí ¡ay!, no vi - no, pe - ro sí. A - sí ¡Ay!, la,
 lá, ¡ay!, la, lá, - la, la, la, lá,
 ¡ay!, la, la, lá - ¡Ay!, la, - lá

Arriba del ojo de agua — *sí*
 esta mañana la vi;
 me dijo que la guardara, — *sí*
 ¡ay!, no vino, pero sí.
 (Villanueva, 1998: 43)

El paño que tú me diste — *sí*
 de una esquina lo rompí;
 si quieres que te lo vuelva, — *sí*
 dame el amor que te di.
 (Villanueva, 1998: 43)

Arriba de más arriba — *sí*
 le dijo una a su marido:
 "No lloro porque te vas, — *sí*
 lloro porque no te has ido".
 (Villanueva, 1998: 44)

pañó: 'pañuelo'.

80. "La gallina"

La gallina

♩ = 120

Voy a ca-sar mi ga-lli-na con el ga-llo co-pe-tón pa-ra que
sal-gan los po-lli-tos a-le-gres del co-ra-zón.
zón. —¡Ay!, la, lai, la, la, la, lá —¡Ay!, la, lá, ¡ay!, la, la, lá, ti-ra-la-
lá, ¡ay!, la, la, lá, ti-ra-la-lai, la, la, la, lá —¡Ay!, la, lá

Voy a casar mi gallina
con el gallo copetón
para que salgan los pollitos
alegres del corazón.
(Disco INAH 07)

Voy a cruzar mi gallina
con el gallo cotorrino
para que salgan los pollos
borrachos de puro vino.
(Disco Alborada 1)

Quiero casar mi gallina
con un gallo copetón
para que salgan los pollos
con chaqueta y pantalón.
(Disco Pentagrama)

Quisiera que la gallina
hiciera un trato conmigo:
que ella pusiera los huevos
y yo me echara en el nido.
(Disco Pentagrama, Cinta ENAH)

Voy a agenciar mi gallina
con un gallo copetón
para que salgan los pollos
de chaqueta y pantalón.
(Cinta ENAH)

Quisiera que la gallina
hiciera un trato conmigo:
que ella pusiera los huevos
y yo le calentara el nido.
(Cinta REG-1)

Voy a casar mi gallina
con el gallo colorado
para que salgan los pollitos
bonitos y enamorados.
(Disco INAH 07)

Cobíjame con tus alas
como la gallina al huevo,
recuerda de lo pasado
y vuélveme a querer de nuevo.
(Cinta ColMich)

Cobíjame con tus alas
como la gallina al huevo,

vida mía, si te olvidaste,
vuélveme a querer de nuevo.
(*Cinta ColMich*)

copetón: “úsase ... familiarmente como sustantivo, aplicado siempre con cierta intención de censurarlas por orgullosas, a las personas distinguidas y de viso, o que se dan aires de tales” (Santamaría, s.v.).

cotorrino: ‘con pico como de cotorro’, acaso también en alusión a *cotorrón*, “hombre o mujer entrados ya en años, particularmente si permanecen célibes” (Santamaría, s.v.).

81. “El gusto amartelado”

El gusto amartelado

$\text{♩} = 120$
 y del a - gua, los pes - ca - dos; De las pi - las na - ce el a - gua y del
 a - gua, los pes - ca - dos; de las mu - je - res bo - ni - tas na - cen los e - na - mo -
 ra - dos. de las mu - je - res bo - ni - tas ¡Ay!, ti - ra - la, la, lá ti - ra - la, la, la, lá
 ti - ra - la, lá, ¡ay!, la, la, lá, lá, la, la, la, lá, ¡ay!, la, la
 lá, ti - ra - la, lá, ¡ay!, la, la, lá, ti - ra - la, lai, la, la, la, lá

De las pilas nace el agua
y del agua, los pescados;
de las mujeres bonitas
nacen los enamorados.
(Cinta Fonca)

De las pilas nace el agua,
del agua, los gorgoritos;
de las muchachas bonitas
nacen los guacaleritos.
(Cinta Fonca)

Ya con esta me despido
con mi sombrero de lado,
ya les canté a mis amigos
versos de “El amartelado”.
(Cinta Fonca)

guacalerito: aquí, ‘indígena que carga el guacal’.

82. “El gusto apatzinganeño” [o “El gusto apatzingueño” o “El gusto planeco”]

El gusto apatzinganeño

$\text{♩} = 120$

¡Ay!, la, la, lá, Si es - te gus - to que yo trai - go ti - ra - la, lai,
 la, la, la, lá, no fue - ra pe - na des - pués, yo le die - ra gus - to al gus -
 to al de - re - cho y al re - vés. Si es - te gus - to que yo trai - go no fue -
 ra pe - na des pués. —¡Ay!, ti - ra - la, la, lá —Ti - ra - la, la, lá,
 ti - ra - la, lai, la, la, la, lá, lá, ¡ay!, la, la, la, la, lá,
 lá, ti - ra - la, lai, la, la, la, lá, ti - ra - la, lai, la, la, la, lá

Si este gusto que yo traigo
 no fuera pena después,
 yo le diera gusto al gusto | vuelta
 al mundo
 al derecho y al revés.
 (Cinta Rico, Disco Corason I)

Me subí a la quinta escala
 a ver si ya amanecía;
 acaríame, tirana,
 y abrázame, vida mía,
 por ser la última mañana
 que estoy en tu compañía.
 (Cinta Rico) [123456]

¡Qué bonita es la mañana
 cuando el hombre siente empeño,
 pero más bonito sea
 cuando yo seré tu dueño,
 por eso vine a cantarte
 este “Gusto apatzinganeño”.
 (Cinta Rico) [123456]

83. “El gusto pasajero” [o “El pasajero viejo” o “El pasajero”]

El gusto pasajero

Pa - sa - je - ro de mi vi - da, es - ta no - che no te vas; Pa - sa -
 je - ro de mi vi - da, es - ta no - che no te vas; qué - da - tea dor - mir con -
 mi - go, ma - ña - na ma - dru - ga - rás. Pa - sa - je - ro de mi vi - da
 ¡Ay!, ti - ra - la, la, lá, la - ra - la, la, lai, la, la, la, lá, ¡ay!, la, la, lá,
 lá, ti - ra - la, lai, la, la, la, lá, ti - ra - la,
 lai, la, la, la, lá, ti - ra - la, lai, la, la, la, lá

Pasajero de mi vida,
 esta noche no te vas;
 quédate a dormir conmigo,
 mañana madrugarás.
(Disco INAH 07)

Te lo he dicho que no siembres
 las uvas en la lomita,
 porque pasa el pasajero,
 se corta la más bonita.
(Disco INAH 07)

Si buscas al pasajero,
 no lo busques por acá,
 un arriero lo encontró
 ya llegando a Apatzingán.
(Cinta Alborada)

Te lo he dicho que no siembres
 las uvas en la vereda,
 porque pasa el pasajero
 y hasta la mata se lleva.
(trad. oral)

Te lo he dicho que no siembres
 las uvas en la barranca,
 porque pasa el pasajero
 y hasta la matita arranca.
(Disco INAH 07)

Ya te he dicho que no siembres
 las uvas en las alturas,
 porque pasa el pasajero
 y se lleva las más maduras.
(trad. oral)

84. "El marinero"

El marinero

♩ = 120

Si bus-cas al ma-ri-ne-ro, ya se lo lle-van al
 ri-o me di-cen que vaa sa-lir al pa-so Ma-ra-va-
 ti-o. Si ti-o. ¡Ay!, la, la, lá, ti-ra-la-lai, la, la,
 lá, ¡ay!, la, la, lá, ti-ra-la-lai, la, la, lá

Si buscas al marinero,
 ya se lo llevan al río | se lo llevaron
 me dicen que va a salir | diciendo
 al paso Maravatío. | a San Juan Maravatío
 (*Disco Corason 1*, trad. oral)

Si buscas al marinero,
 en el mar lo encontrarás, | la mar
 con los remos por delante | las velas en las
 manos
 y los buques por detrás.
 (*Cinta Velázquez, Disco Corason 1*)

85. “La media calandria”

La media calandria

Por a-quí pa-só vo-lan-do u-na ca-lan-driaa-ma-ri-lla,
y en el pi-qui-to lle-va-ba u-na ro-sa de cas-ti-lla.
—¡Ay!, lai, la, lá —¡Ay!, la, lai, la, la, lá ¡Ay!, lai, la,
lá, ti-ra-la-lá, ¡ay!, la, la, lá ¡Ay!, lai, la, lá, ¡ay!, la, lá

Por aquí pasó volando
una calandria amarilla,
y en el piquito llevaba
una rosa de castilla.
(*Disco INAH 07*)

Una calandria al volar
se le quebraron las plumas;
las mujeres pagan mal,
no todas, una por una.
(trad. oral)

Una calandria al volar
se le desplumó el copete;
si no me quieres hablar,
no me hagas tanto ribete.
(trad. oral)

A una calandria amarilla
se le cayeron las plumas;
las mujeres pagan mal,
no todas, de una por una.
(*Cinta REG-4*)

A una calandria amarilla
se le desplumó el copete;
si no me quieres hablar,
te pago y te doy ribete.
(*Cinta REG-4*)

En el cerro ya no hay uvas,
se las comieron las aves.
¡Cómo han de cornear los chivos
si tienen pa atrás las llaves!
(*Cinta ColMich*)

no me hagas tanto ribete: ‘no me engañes, no le des vueltas al asunto’.

ribete: ‘pilón’, “compensación que en dinero o en especie se da para igualar el precio de ... dos cosas permutadas” (Santamaría, s.v.).

86. "Las naguas blancas"
[son atravesado]

Las naguas blancas

Al pa-sar por un con-ven-to al pa-sar por un con-ven-to
me ja-llé-u-nas na-guas blan-cas con u-nas pier-nas a-den-tro.
Tí-ra-la, la, lai, la, lai, lá, ¡ay!, la, la, la, lai, la, la, lá,
¡ay!, la, la, la, lai, la, la, lá, ¡ay!, la, la, la, lai, la, la, lá,
¡ay!, la, la, la, lai, la, la, lá, ¡ay!, la, la, la, lai, la, la, lá

Al pasar por un convento
me jallé unas naguas blancas
con unas piernas adentro.
(Disco Corason 1)

Debajo de una enramada
me jallé unas naguas blancas
con la manera bordada. || unas piernas
(Disco Yurchenco 1, Disco Corason 1)

Debajo de una arboleda
me jallé unas naguas blancas
con la manera por fuera.
(Disco Yurchenco 1)

Debajo de un casahuate
me jallé unas naguas blancas
amarradas con mecate.
(Disco Yurchenco 1)

Debajo de una enramada
me jallé unas naguas blancas
con una tira bordada;
¿para qué quiero las naguas,
si con ellas no hago nada?
(Cinta ENAH) [12(12)345]

manera: 'jareta o cinta para amarrar las naguas'.

casahuate: "árbol de varias especies de las convolvuláceas, de madera lisa, blanquizca y esponjosa" (Santamaría, s.v.).

87. “La perdiz”

La perdiz

U - na vez que yo me fui pa - sé por A - pat - zin -
gán, a - hien - con - tré la per - diz que se lle - vó el ga - vi -
lán. U - lán. ¡Ay!, la, lai, la, la, lá, ¡ay!, la, lai, la, la,
lá, ¡ay!, la, lai, la, la, lá, la, la, la, lá, lai, la, la, la, lá

Una vez que yo me fui | Ayer
que fui pa San Luis
pasé por Apatzingán,
ahí encontré la perdiz | a la
que se llevó el gavilán.
(trad. oral, *Disco Musart*)

¡Ay, qué bonita perdiz!,
¡ay, qué bonito animal!
¡Ay, qué bonito palenque
se hace en ese Apatzingán!
(*Disco Musart*)

Yo soy como la perdiz,
no tengo brizna de cola; | plata ni cola
señora, si usted me quiere,
aunque sea la pura bola.
(*Disco Musart*)

palenque: ‘corral pequeño que se dispone en las ferias pueblerinas para las peleas de gallos’.

88. "La perra"

La perra

Quando la perra está en brama
ninguno la quiere ver,
cuando ya tiene perritos
todos quieren escoger.
(Cinta Rico)

¿Dónde cortaré una vara
que tenga el corazón verde?
Porque esta perra es muy brava
y hasta a los de casa muerde.
(Cinta Rico)

Amarra tu perra, Juana,
que a la noche voy pa allá,
porque esta perra es muy brava,
que no me vaya a asustar.
(Cinta Rico)

perra: aquí, en los dos sentidos de 'hembra del can' y 'sexo femenino'.

89. "La potranca"
(canción de Manuel Pérez Morfín)

La potranca

E - sa po-tran-ca ma-tre - ra me gus - ta pa - ra mon - tar - la, pa -
re - ce que es muy lí - ge - ra, a ver si pue - do a - ga - rar - la. E -
rar - la. Tí - ra - la, la, lai, la, lá, tí - ra - la, la, lai, la, lá, tí - ra -
la, la, lai, la, lá, ¡ay!, la, lai, la, la, la, lá Tí - ra - lá

Esa potranca matrera
me gusta para montarla,
parece que es muy ligera,
a ver si puedo agarrarla.
(Disco Alborada 4)

Me gusta montar en pelo
y agarrarme de las crines,
a esa potranca matrera
muy pronto yo he de subirle.
(Disco Alborada 4)

Todos me dicen por áhi
que no han podido amansarla,
con mis espuelas de plata
les prometo jinetearla.
(Disco Alborada 4)

matrera: 'montaraz, cimarrona'.

90. “El ratón”

El ratón

Es - ta - bael ga - to sen - ta - do, es - ta - bael ga - to sen - ta - do, a -
 rri - ba de un e - qui - pal, a - rri - ba de un e - qui - pal, el
 ra - tón que co - rrey pa - sa, y el ga - to que lee - chaun pial. ¡Ay!, la, la, la, la,
 la, lá La, la, lai, la, la, lá La, la, lai, la, la, lá ¡ay!, la,
 lai, la, la, la, lá, ti, ra, la, lai, la, la, lá ¡ay!, la, lá

Estaba el gato sentado
 arriba de un equipal | Cerca del municipal,
 el ratón que corre y pasa, | que va pasando
 y el gato que le echa un pial.
 (trad. oral., Villanueva, 1998: 64)

[Estaba el gato sentado]
 arriba de la tarima,
 el ratón que corre y pasa,
 el gato se le echa encima.
 (Villanueva, 1998: 65)

Allá abajo en la cantina [*sic*]
 cerca de una cocina,
 el ratón que va pasando
 y el gato se le echa encima.
 (Villanueva, 1998: 64)

Estaba el gato sentado
 Arriba de la azotea,
 el ratón que corre y pasa,
 el gato que se lo apea.
 (trad. oral)

—¡Qué bonito ratoncito!,
 mi vida, ¿quién te lo dio?
 —A mí nadie me lo ha dado,
 mi dinero me costó.
 (Disco Corason I) [*cf.* “El jabalí”]

Estaba el gato sentado
 rezando sus oraciones,
 y el diablo, por perturbarlo,
 le soltó doce ratones.
 (trad. oral)

equipal: ‘sillón con estructura de carrizo y forro de cuero’.

91. "El relámpago"

El relámpago

Ya vie-ne re-lam-pa-guean-do y el lu-ce-ro no pa-re-ce; Ya re-ce; le-ván-ta-te, vi-da mía, por-que a-quí nos a-ma-ne-ce. le-ne-ce. Ti-ra-la, la, lá, ti-ra-la-lai la, la, la, lá lá Ti-ra-la, la, la, la, lá ti-ra-la-lai la, la, la, lá Ti-ra-la, lá

Ya viene relampagueando
y el lucero no parece;
levántate, vida mía,
porque aquí nos amanece.
(Cinta REG-3)

Un relámpago en el cielo
yo vide relampaguear,
dime si ya no me quieres
o me vas a abandonar.
(Cinta Rico)

Ya viene relampagueando,
ya viene alboreando el día,
¡acábame de querer
en tus brazos, vida mía!
(Disco Alborada 1)

Un relámpago en el viento
trae mucha electricidad;
acábame de querer
si me tienes voluntad.
(Disco Pentagrama)

Ya casi está amaneciendo
ya viene la luz del día;
acaríciame en tus brazos
y abrázame, vida mía.
(Cinta REG-3)

Un relámpago en el viento
trae mucha electricidad;
acaríciame en tus brazos
si me tienes voluntad.
(Cinta REG-1)

Apenas había llovido,
ya estaba relampagueando;
son los ojos de mi chata
los que me están alumbrando.
(Cinta REG-4)

Un relámpago en las nubes
trae mucha electricidad;
acaríciame, tirana,
si me tienes voluntad.
(Cinta Pireni)

Tancítaro queda en lo alto,
Acahuato, en la ladera;
Apatzingán, en lo plano,
por la misma cordillera.
(*Disco Pentagrama*)

Me subí al cerro más alto
a devisar para el Plan,
parece que estoy oyendo
las arpas de Apatzingán.
(*Cinta Rico*)

Ya me voy porque amanece,
ya viene rayando el día;
acaríciame, tirana,
y abrázame, vida mía.
(trad. oral)

Un relámpago en el día | Apenas amanecía
ya viene relampagueando, | venía
el sol que venía saliendo,
la luna que se iba entrando.
(*Cinta ColMich, Cinta Pireni*)

Ya casi está amaneciendo,
ya los gallos merodean; | menudean
no quiero que me conozcan
y contigo que me vean.
(*Cinta Rico*, trad. oral)

Boquita coloradita,
color de paño francés,
boquita coloradita,
¡quién te besara otra vez!
(trad. oral)

Boquita coloradita,
colorcito de un pirul,
no hay otra boca tan linda
como la que tienes tú.
(*Cinta REG-4*)

92. "La silla plateada"

La silla plateada

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. The tempo is marked as quarter note = 120. The melody is on a single staff with lyrics underneath. The lyrics are: "Ten-go mi si-lla pla-tea-da pa-raen-si-llar mi ca-ba-llo, pa-ra bus-car un no-vi-llo quean-da por la Flor de Ma-yo. ¡Ay!, la, la, la, la, la, lá, ¡ay!, la, la, la, la, la, lá, ¡ay!, la, la, la, la, la, lá, ¡ay!, la, la, la, la, la, lá." The score includes a repeat sign at the end of the second line of music.

Tengo mi silla plateada
para ensillar mi caballo,
para buscar un novillo
que anda por la Flor de Mayo.
(Cinta REG-1)

Se encuentran en el tablado
los grupos de arpa tocando
y el señor cura Morelos
desde el cielo está gozando.
(Cinta REG-1)

Lo traigo recién herrado
para subirlo al tablado;
ya traigo la cuera puesta,
que es pura piel de venado.
(Cinta REG-1)

93. “El toro antejuelo” [versión 1]

El toro antejuelo

[versión 1]

Co - rre, li - mon - ci - to ver - de, pen - dien - te deu - na ra - mi -
 ta, da - le un a - bra - zoa - pre - ta - do y un be - si - to con tu bo - qui -
 ta. Co - rre, qui - ta. ¡Ay!, ti - ra - la, la, lá
 Ti - ra - la, la, lá, ti - ra - la, lá, ¡ay!, la, la, lá ¡ay!, la,
 lai, la, la, la, lá, ti - ra - la, lá, ¡ay!, la, la, lá,
 ti - ra - la, la, lá, ti - ra - la, lá, ¡ay!, la, la, lá

Corre, limoncito verde,
 pendiente de una ramita,
 dale un abrazo apretado
 y un besito con tu boquita.
 (Cinta Rico)

Por áhi viene el caporal
 en su caballo canelo,
 diciéndole a los vaqueros:
 “Lácenme el toro antejuelo”.
 (trad. oral)

Este torito que brama
 no es pinto ni es alazán,
 es un torito barroso
 del fierro de Apatzingán.
 (Cinta Rico)

Por áhi viene el caporal
 en su caballo bailando,
 diciéndole a los vaqueros:
 “Lácenme el toro calandrio”.
 (trad. oral)

Por áhi viene el caporal
 borracho de puro vino,
 gritándole a los vaqueros:
 “Lácenme el toro barcino”.
 (trad. oral)

94. "El toro antejuelo" [versión 2]

El toro antejuelo

[versión 2]

E - chen-me e-se to - ro fue - ra, hi - jo de la va - ca
mo - ra, que lo ten - go que to - rear de - lan - te de e - sa se - ño - ra. E -
ño - ra. *Ti - ra - la - la - lá, ti - ra - la - lái, la, la, lá,*
ti - ra - la - la - lá, ti - ra - la - lái, la, la, lá

Échenme ese toro fuera,
hijo de la vaca mora,
que lo tengo que torear
delante de esa señora.
(Cinta REG-4)

Échenme ese toro fuera,
hijo de la güipinilla, [?]
que lo tengo que lazar
aunque me quebre la silla.
(Cinta REG-4)

95. "El veinte"

El veinte

♩ = 120

El vein-te que yo te di lo ti-ras-te en el ca-
 mi-no, lo ti-ras-teen el ca-mi-no el vein-te que yo te di, des-de en-
 ton-ces mal-de-ci, mal-ha-ya, tu mal des-ti-no. (Violín, cuatro compases)

Ti-ra-la, la, lá, ¡ay!, la, lá, la, la, lá, la, la,
 lá, la, la, lá, ¡ay!, la, lai, la, la, lá, ti-ra-la,
 lai, la, la, lá, ¡ay!, la, lai, la, la, lá.

El veinte que yo te di
 lo tiraste en el camino;
 desde entonces maldecí,
 malhaya, tu mal destino.
 (Cinta Alborada)

Que tú eres mujer bonita
 lo dice toda la gente,
 pero eres una maldita
 de esas que engañan a veinte.
 (Cinta Alborada)

Porque me voy a lo verde;
 para consolar un triste,
 canta pajarillo alegre.
 (Cinta ENAH) [123(23)]

Porque me voy al desierto;
 pa no haberte conocido,
 valía más que hubiera muerto.
 (Cinta ENAH)

veinte: 'moneda de veinte centavos'.

96. “La viborita”

La viborita

$\text{♩} = 110$

Có-rre-le, mu-cha-cha, có-rre-le, có-rre-le, có-rre-le, por la lo-mi-ta;
 an-daa cor-tar u-na va-ra pa-ra ma-tar la vi-bo-ri-ta.
 Ti-ra-la-la-lá, ti-ra-la-lai la, la, la, lá, la,
 ti-ra-la-la-lá, ti-ra-la-lai la, la, la, lá

Córrele, muchacha, córrele,
 córrele, córrele, por la lomita;
 anda a cortar una vara
 para matar la viborita.
 (trad. oral)

Córrele, muchacha, córrele,
 córrele, córrele, pa la vereda;
 corre a cortar una vara
 para matar la chirrionera.
 (trad. oral)

chirrionera: ‘especie de culebra’.

• *Medio jananeo*

97. "El ausente viejo"

El ausente viejo



♩ = 120

Ya se vael au - sen - te, ya se va llo - ran - do,
por - que de su tie - rra se va re - ti - ran - do.
¡Ay!, ti - ra - lá, ¡ay!, ti - ra - lá, ¡ay!, la, la, la, lai, ti - ra - lá.
¡ay!, la, la, la, lai, ti - ra - lá. Ya se vael au - sen - te, ya se va llo - ran -
do. por - que de su tie - rra se va re - ti - ran - do.

Ya se va el ausente,
ya se va llorando,
porque de su tierra
se va retirando.
(Cinta Fonca)

Ya se va el ausente,
ya se va de aquí,
porque su prietita
se fue pa Tepic.
(Cinta Fonca)

Ya se va el ausente,
ya se va y se va,
pobre del ausente
cuándo volverá.
(Cinta Fonca)

98. "El cuervito"

El cuervito

$\text{♩} = 120$

—Cuer - vi - to, cuer - vi - to, ¿qué ha - ces en la mar?
 —Bo - rra - cho, per - di - do, se - ño - ra, sin po - der vo - lar.
 ¡Ay!, la, lai, la, lá, ¡ay!, la, la, la, lá
 —Cuer - vi - to, cuer - vi - to, se - ño - ra, ¿qué ha - ces en la mar?
 —Bo - rra - cho, per - di - do, se - ño - ra, sin po - der vo - lar.

—Cuervito, cuervito,
 ¿qué haces en la mar?
 —Borracho, perdido, — *señora*
 sin poder volar.
 (Villanueva, 1998: 54)

—Cuervito, cuervito,
 ¿qué haces en la peña?
 —Borracho, perdido, — *señora*
 por una trigüeña.
 (Villanueva, 1998: 54)

Vámonos, cuervito,
 vamos a volar,
 porque tus amores — *cuervito*
 te han pagado mal.
 (Villanueva, 1998: 55)

99. "El frijolito"

El frijolito

Fri-jo-li-to, fri-jo-li-to, fri-jo-li-to en-re-da-
dor, no te va-yas a en-re-dar co-mo se en-re-dó mi a-mor. Fri-
mor. *Ti-ra-lá, la, lá, ti-ra-la, lá, ¡ay!, la, la, lá,* Fri-
jo-li-to, fri-jo-li-to, fri-jo-li-to en-re-da-dor,
te va-yas a en-re-dar co-mo se en-re-dó mi a-mor.

Frijolito, frijolito,
frijolito enredador,
no te vayas a enredar
como se enredó mi amor.
(Cinta Fonca)

Frijolito, frijolito,
frijolito arrabaleño,
qué bonitos ojos tienes,
lástima que tengan dueño.
(Cinta Fonca)

Frijolito, frijolito,
dime por qué te embarañas:
arriba, flores y guías,
y abajo, vainas y vainas.
(Cinta Fonca)

Qué bonito frijolito
hojitas de papel verde;
a ti te canto, frijol,
para que de mí te acuerdes.
(Cinta Velázquez)

embarañarse: 'enmarañarse'.

100. "El gavilancillo"

El gavilancillo

$\text{♩} = 120$

Yo soy el ga-vi-lan-ci-llo que an-do por a-quí vol-tean-do, Yo tean-do, la po-lla que no me lle-vo la de-jo ca-ca-ra-quean-do, la po-lla jo ca-ca-ra-quean-do.

¡Ay!, la, la, la, lá, ti-ra-la, lai, la, la, lá, ¡ay!, ti-ra-la, la, lá lá, Yo soy el ga-vi-lan-ci-llo quean-do que no me lle-vo la de-por a-quí vol-tean-do, la po-lla jo ca-ca-ra-quean-do.

Yo soy el gavilancillo
que ando por aquí volteando,
la polla que no me llevo
la dejo cacaraqueando.
(Cinta Alborada)

Yo soy el gavilancillo
que me la vengo a llevar,
avísele a su marido
que me la salga a quitar.
(Cinta Velázquez)

Yo soy el gavilancillo
que ando por la nopalera,
a ver si puedo agarrar
a una pollita matrera.
(Cinta Velázquez)

Yo soy el gavilancillo
que a mí no me entran las balas;
cuando miro a las pollitas
hasta me truenan las alas.
(Cinta Alborada)

Yo soy el gavilancillo
que ando por aquí perdido,
a ver si puedo agarrar
una pollita en el nido.
"El gavilancillo" (Disco Secum)

En las torres de Morelia
y un gavilán se mató;
no se le anden arrimando,
sin saber de qué murió.
"El gavilancillo" (Disco Secum)

nopalera: 'campo sembrado de nopales'.

101. “La hormiga”

La hormiga

Hor - mi - gui - ta co - lo - ra - da, hor - mi - ga del hor - mi - gue -
 ro, ya no me pi - ques a mi, pi - ca - le a mi com - pa - ñe - ro. Hor - mi -
 ñe - ro. ¡Ay!, la, lai, la, lai, la, lá, ¡ay!, ti - ra - lai, la, lá - á Hor -
 ya
 mi - gui - ta co - lo - ra da, hor - mi - ga del hor - mi - gue - ro, ¡Ay!, la,
 no me pi - ques a mi, pi - ca - le a mi com - pa - ñe - ro.

Hormiguita colorada,
 hormiga del hormiguero,
 ya no me piques a mí,
 pícale a mi compañero.
 (Disco Déese)

Hormiguita colorada,
 hormiga del colorín,
 ya no me piques a mí,
 pícale a ese del violín.
 (Disco Déese)

colorín: “*Erythrina americana* ... arbolito del grupo de las leguminosas” (Santamaría, s.v.).

102. "Las indias"

Las indias

Qué bo-ni-tas son las in - dias, las de Tux-pan, sin i -
 gual, pa - re - cen le - chu-gas ver - des a - ca - ba - das de cor - tar.
 tar. Qué tar. ¡Ay!, la, la, lai, la, la, la, la, lai, la,
 lá Qué bo-ni-tas son las in - dias, las de Tux-pan, sin i - gual,
 pa - re - cen le - chu-gas ver - des a - ca - ba - das de cor - tar.

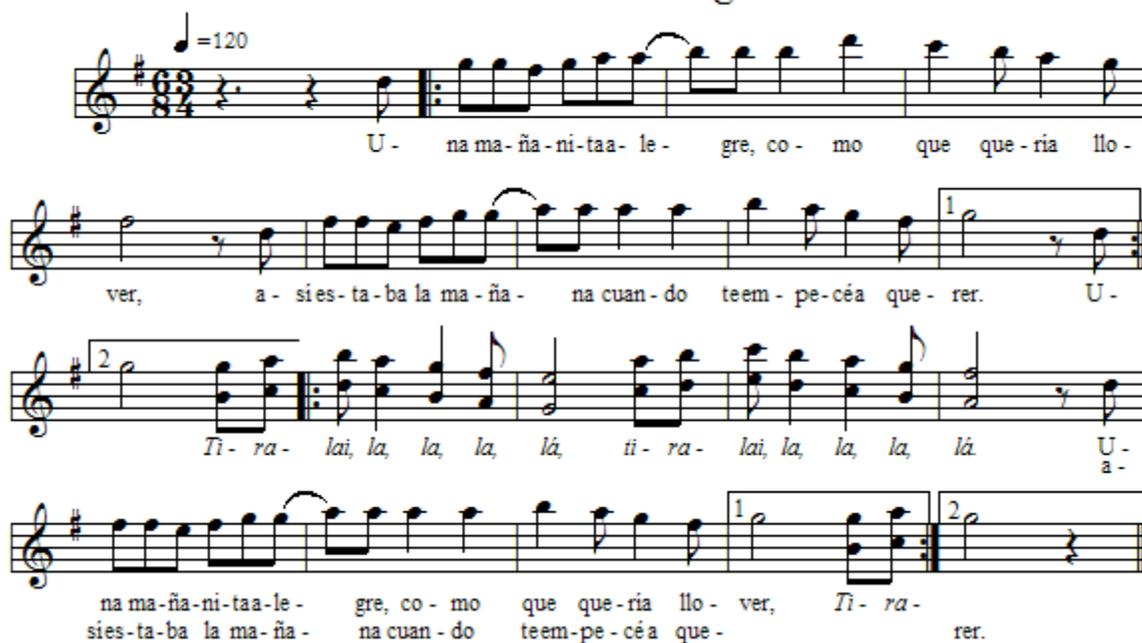
Qué bonitas son las indias,
 las de Tuxpan, sin igual,
 parecen lechugas verdes
 acabadas de cortar.
 (Disco Déese)

Qué bonitas son las indias,
 con su blanco corazón,
 con su sabanita negra
 y sus faldas de color.
 (Disco Déese)

Qué bonitas son las indias
 cuando salen a bailar
 el son de "El perico loro"
 que se toca por allá.
 (Disco Déese)

103. "La mañanita alegre"

La mañanita alegre



U - na ma - ña - ni - taa - le - gre, co - mo que que - ría llo -
 ver, a - sies - ta - ba la ma - ña - na cuan - do teem - pe - cía que - rer. U -
 Ti - ra - lai, la, la, la, lá, ti - ra - lai, la, la, la, lá U -
 a - na ma - ña - ni - taa - le - gre, co - mo que que - ría llo - ver, Ti - ra -
 sies - ta - ba la ma - ña - na cuan - do teem - pe - cía que - rer.

Una mañanita alegre,
 como que quería llover,
 así estaba la mañana
 cuando te empecé a querer.
 (trad. oral)

Una mañanita alegre,
 después de que había llovido,
 me salí con mi chinita
 y al campo más divertido.
 (Disco INAH 01)

Ya lo he dicho que a la cárcel
 no me vengas a llorar,
 que si no me quitas penas,
 no me las vengas a dar.
 (Disco INAH 01) [cf. "El cariño"]

104. "El pajarillo"

El pajarillo

Qui - sie - ra ser pa - ja - ri - llo de las a - li - tas a - zu -
les, Qui - zu - les, pa - ra pla - ti - car con - ti - go sá - ba -
do, do - min - goy lu - nes, pa - ra lu - nes. Si - ra - la, la, lá - á,
¡ay!, lai, la, lá, lá Qui - sie - ra ser pa - ja - ri - llo de las
pla - ti - car con - ti - go sá - ba -
a - li - tas a - zu - les, pa - ra do, do - min - goy lu - nes.

Quisiera ser pajarillo
de las alitas azules,
para platicar contigo
sábado, domingo y lunes.
(Disco Alborada I)

Quisiera ser pajarillo
de las alitas moradas,
para platicar contigo
toditas las madrugadas.
(Disco Alborada I)

Quisiera ser pajarillo
colorado, colorado,
como la sangre que corre
cuando matan un venado.
(Disco Secum)

Quisiera ser pajarillo
para volar por el viento;
chaparrita de mi vida,
te traigo en mi pensamiento.
(Disco Alborada I)

¿Qué pajarillo es aquel
que canta en aquella lima?
Anda, dile que no cante,
que a mi corazón lastima.
(Disco Secum)

Quisiera ser pajarillo
colorado de una vez,
como la sangre que corre
cuando matan una res.
(Disco Secum)

105. "El pañuelito"

El pañuelito

Qué bo-ni-to pa-ñue-li to, cuán-to me gus-ta el flo -
 re - o; qué bo-ni-to par de o-ji - tos, por nin - gu - no los cam - be - o. Qué
 be - o. *Ti - ra - lá, ¡ay!, la, lá, ¡ay!, la, la, la, lai, lá* Qué
 bo - ni - to pa - ñue - li - to, cuán - to me gus - ta el flo - re - o;
 bo - ni - to par de o - ji - tos, por nin - gu - no los cam - be - o.

Qué bonito pañuelito,
 cuánto me gusta el floreo;
 qué bonito par de ojitos,
 por ninguno los cambeo.
 (Cinta Velázquez)

Qué bonito par de ojitos
 de la mercería de España;
 no te vayas a volar,
 que también la vista engaña.
 (Cinta Velázquez)

no te vayas a volar: 'no te envanezcas'.

106. “La recién casada”

La recién casada

Es-taes la re-cién ca-sa-da que ho-raa-ca-ba de lle-gar,
 su ma-ri-do se fue a via-je y no la qui-so lle-var.
 var. Es-taes var. ¡Ay!, la, la, lá, la, la, la, la, la, lá.

Esta es la recién casada
 que hora acaba de llegar,
 su marido se fue a viaje
 y no la quiso llevar.
 (Disco INAH 07, Disco Alborada 1)

Decía la recién casada
 como queriendo llorar:
 “Mi marido se fue a viaje
 y no me quiso llevar”.
 (trad. oral)

Como te llamaras Juana | Si como te llamas
 te llamarás Isabel,
 te dieras una juidita
 y me vinieras a ver.
 (Disco INAH 07, trad. oral)

juidita: ‘huida’, de *juirse*, ‘escaparse’.

Bibliografía

- AGUIRRE, Clemente. *Colección de jarabes, sones y cantos populares tal como se usan en el estado de Jalisco, recopilados por ...* Manuscrito con partituras, s.l., s.f., Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional, México.
- ALÍN, José María (ed.), 1991. *Cancionero tradicional*. Madrid: Castalia.
- , 1992. “Nuevas supervivencias de la poesía tradicional” en Garza Cuarón-Jiménez de Báez, 1992: 403-465.
- ANGENOT, Marc (dir.) *et al.*, 2002. *Teoría literaria*. México: Siglo XXI.
- ARETZ, Isabel, 1985. *El folklore musical argentino [1952]*. Buenos Aires: Ricordi.
- ARREOLA CORTÉS, Raúl, 1979. *La poesía en Michoacán*. Morelia: Fímax.
- ATERO BURGOS, Virtudes (ed.), 1996. *El romancero y la copla: formas de oralidad entre dos mundos (España-Argentina)*. Sevilla: Universidad Internacional de Andalucía / Universidad de Cádiz / Universidad de Sevilla. (Nueva América, 2.)
- AZEVEDO, Milton M., 1992. *Introducción a la lingüística española*. Nueva Yersey: Prentice / Hall.
- BALAGUER, Joaquín, 1974. *Apuntes para una historia prosódica de la métrica castellana*. Santo Domingo, s.e.
- BARRAGÁN LÓPEZ, Esteban, 1990. *Más allá de los caminos. Los rancheros del Potrero de Herrera*. Zamora: El Colegio de Michoacán.
- , 1997. *Con un pie en el estribo. Formación y deslizamiento de las sociedades rancheras en la construcción del México moderno*. Zamora: El Colegio de Michoacán / Red Neruda.
- BARRET, Elinore M., 1975. *La cuenca del Tepalcatepec*. 2 vols. México: SEP. (SepSetentas, núms. 177 y 178.)
- BAUDOT, Georges y María Águeda MÉNDEZ, 1997. *Amores prohibidos. La palabra condenada en el México de los virreyes*. México: Siglo XXI.
- BERISTÁIN, Helena, 1997. *Análisis e interpretación del poema lírico*. México: UNAM.
- , 1998. *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa.
- BERRONES CASTILLO, Francisco, 1988. *Poesía campesina*. México: SEP.
- BLANCHE-BENVENISTE, Claire, 1998. *Estudios lingüísticos sobre la relación entre oralidad y escritura*. Barcelona: Gedisa. (Colección Lea, 12.)
- CÁCERES LORENZO, María Teresa, 1994. “Un recurso lingüístico en la décima popular de Canarias: el eufemismo” en Trapero, 1994: 187-199.
- CALDERÓN MÓLGORA, Marco A., 2001. “Lázaro Cárdenas del Río en la cuenca del Tepalcatepec-Balsas” en Zárate, 2001: 233-265.
- CAMACHO, Gonzalo, 1995. “El fandango: un espacio para las emociones”. *Educación Artística* 11 (México: INBA, oct.-dic.): 36-39.
- CAMINO SALGADO, Marcelino, 1974. *El cantar folklórico de Puerto Rico*. Río Piedras: Universidad de Puerto Rico.
- CAMPA, Arthur Leon, 1946. *Spanish Folk-Poetry in New Mexico*. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- CAMPOS, Rubén M., 1928. *El folklore y la música mexicana. Investigación acerca de la cultura musical en México (1525-1925)*. México: SEP / Talleres Gráficos de la Nación.
- , 1929. *El folklore literario de México. Investigación acerca de la producción literaria popular (1525-1925)*. México: SEP / Talleres Gráficos de la Nación.

- CAMPOS MORENO, Araceli, 2001. "El ritmo de las oraciones, ensalmos y conjuros mágicos novohispanos". *Revista de Literaturas Populares* I-1: 69-93.
- CARRIZO, Juan Alfonso, 1934. *Cancionero popular de Jujuy*. Tucumán: Miguel Violetto / Universidad Nacional de Tucumán.
- , 1937. *Cancionero popular de Tucumán* (2 vols.) Buenos Aires: A. Baiocco y Cía. / Universidad Nacional de Tucumán.
- , [1942]. *Cancionero popular de La Rioja* (3 vols.) Buenos Aires: Espasa-Calpe Argentina,.
- , 1951. *La poesía tradicional argentina. Introducción a su estudio*. La Plata: Ministerio de Educación de la Provincia de Buenos Aires. (Anales, I.)
- CASARES, Julio, 2004. *Diccionario ideológico de la lengua española*. Barcelona: Gustavo Gili.
- CERVANTES BASILIO, Juan, [s.f.]. *Cancionero popular guerrerense. El fandango en Tixtla*. México, s.e.
- CFM: Margit FRENK (coord.). *Cancionero folklórico de México*. 5 vols. México: El Colegio de México, 1975-1985. [1. *Coplas de amor feliz*, 1975; 2. *Coplas de amor desdichado y otras coplas de amor*, 1977; 3. *Coplas que no son de amor*, 1980; 4. *Coplas varias y varias canciones*, 1982; 5. *Antología, glosario, índices*, 1985.]
- CORTÁZAR, Augusto Raúl, 1971. *Folklore y literatura*. Buenos Aires: Editorial Universitaria. (Cuadernos de EUDEBA, 106.)
- CHENCINCINSKY, Jacobo, 1961. "El mundo metafórico de la lírica popular mexicana". *Anuario de Letras* I: 113-148.
- CRUZ, Sor Juana Inés de la, 1951. *Obras completas. Vol. I: Lírica personal* (ed., pról. y notas de Alfonso Méndez Plancarte). México: FCE.
- DANNEMANN, Manuel, 1998. *Enciclopedia del folclore de Chile*. Santiago: Editorial Universitaria.
- DE MARIA Y CAMPOS, Armando, 1939. *Los payasos, poetas del pueblo (Historia del circo en México)*. México: Botas.
- DÍAZ-PIMIENTA, Alexis, 1998. *Teoría de la improvisación. Primeras páginas para el estudio del repentismo*. Gipuzkoa: Senda Editorial.
- DÍAZ ROIG, Mercedes, 1976. "Algunas diferencias entre la lírica popular mexicana y la española". *Revista de la Universidad de México* XXX-10 (junio): 9-14.
- y Aurelio GONZÁLEZ (ed.), 1986. *Romancero tradicional de México*. México: UNAM.
- , 1989. "El lenguaje tradicional" en Pérez Martínez, 1989: 125-133.
- DÍAZ VIANA, Luis, 1997. *Literatura oral, popular y tradicional. Una revisión de términos, conceptos y métodos de recopilación*. Valladolid: Castilla Ediciones.
- , 1999. *Los guardianes de la tradición. Ensayos sobre la "invención" de la cultura popular*. Gipuzkoa: Senda Editorial. (Colección de Antropología y Literatura, 7.)
- y Miguel MANZANO ALONSO (coord.) et al., 1989. *Cancionero popular de Castilla y León. Romances, canciones y danzas de tradición oral* (2 vols.). Salamanca: Centro de Cultura Tradicional.
- Diccionario Harvard*: Don Michael Randel (ed.) *Diccionario Harvard de música*. México: Diana, 1984.
- DÍEZ DE REVENGA TORRES, María Josefa (ed.), 1984. *Cancionero popular murciano antiguo*. Murcia: Academia Alfonso X El Sabio / Caja de Ahorros Provincial de Murcia.

- DIMAS HUACUZ, Néstor, 1995. *Temas y textos del canto p'urhépecha*. Zamora: El Colegio de Michoacán / Instituto Michoacano de Cultura.
- DORRA, Raúl, 1981. *Los extremos del lenguaje en la poesía tradicional española*. México: UNAM. (Cuadernos del Seminario de Poética, 5.)
- , 1997. “Estructuras elementales de la poesía de tradición oral” en *Entre la voz y la letra*. Puebla: BUAP / Plaza y Valdés; 41-62.
- ESPEJO, Alberto *et al.* (ed.), 1981. *Cancionero veracruzano. Antología de la literatura popular y tradicional del Estado de Veracruz*. Jalapa: Fonapas / Universidad Veracruzana.
- ESTRADA, Julio, 1986. *La música en México*, vol. I, 2. México: UNAM.
- FERREIRO, Emilia (comp.), 2002. *Relaciones de (in)dependencia entre oralidad y escritura*. Barcelona: Gedisa. (Colección Lea, 21.)
- , 2002. “Escritura y oralidad: unidades, niveles de análisis y conciencia metalingüística” en Ferreiro, 2002: 151-171.
- FLEISHER FELDMAN, Carol, 1998. “Metalingüaje oral” en Olson-Torrance, 1998: 71-94.
- FLORES Y ESCALANTE, Jesús, 1994. *Morralla del caló mexicano*. México: Asociación Mexicana de Estudios Fonográficos / Dirección General de Culturas Populares.
- FINNEGAN, Ruth, 1992. *Oral Poetry. Its Nature, Significance and Social Context* [1977]. Bloomington-Indianápolis: Indiana University Press.
- FRENK, Margit, 1984. *Entre folklore y literatura (Lírica hispánica antigua)*. México: El Colegio de México.
- , 1994. *Charla de pájaros o las aves en la poesía folklórica mexicana* (Discurso de ingreso a la Academia Mexicana de la Lengua). México: UNAM.
- , 1997. *Entre la voz y el silencio. La lectura en tiempos de Cervantes*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos. (Biblioteca de Estudios Cervantinos, 4.)
- , 2002. “El lenguaje de las coplas folclóricas mexicanas” en William Mejías López (ed.) *Morada de la palabra. Homenaje a Luce y Mercedes López Barralt* (2 vols.). San Juan: Universidad de Puerto Rico; vol. I: 684-697.
- , 2003. *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica*. 2 vols. México: UNAM / El Colegio de México / Fondo de Cultura Económica.
- , 2006a. “De la seguidilla antigua a la moderna” [1965] en *Poesía popular hispánica: 44 estudios*. México: Fondo de Cultura Económica; 485-496.
- , 2006b. “Símbolos naturales en las viejas canciones populares hispánicas” [1998] en *Poesía popular hispánica: 44 estudios*. México: Fondo de Cultura Económica; 329-352.
- , 2006c. “El universo sonoro del cancionero popular antiguo” [2004] en *Poesía popular hispánica: 44 estudios*. México: Fondo de Cultura Económica; 516-524.
- , 2006d. “Constantes rítmicas en las canciones populares antiguas” [1996] en *Poesía popular hispánica: 44 estudios*. México: Fondo de Cultura Económica; 497-515.
- , *en prensa*. “Aproximaciones a los recursos poéticos de las coplas folclóricas mexicanas”, en Aurelio González (coord.), *La copla mexicana*. México: El Colegio de México.
- GARCÍA CUBAS, Antonio, 1945. *El libro de mis recuerdos*. México: Patria.
- GARCÍA DE LEÓN, Antonio, 1994. “Contrapunto barroco en el Veracruz colonial” en Bolívar Echeverría (comp.) *Modernidad, mestizaje cultural, ethos barroco*. México: UNAM / El Equilibrista; 111-130.

- , 1999. “La décima: territorio histórico y social de una glosa posible”. *Verdesierto. Revista del Instituto de Cultura de San Luis Potosí* I-1 (San Luis Potosí: Instituto de Cultura, enero): 26-33.
- , 2002. *El mar de los deseos. El caribe hispano musical. Historia y contrapunto*. México: Siglo XXI / Universidad de Quintana Roo / UNESCO.
- GARRIDO, Juan S., 1974. *Historia de la música popular en México (1896-1973)*. México: Extemporáneos.
- GARZA CUARÓN, Beatriz, 1992. “Los clichés iniciales en la lírica popular. México y otros países del mundo hispanico” en Garza Cuarón-Jiménez de Báez, 1992: 495-537.
- e Yvette JIMÉNEZ DE BÁEZ (ed.), 1992. *Estudios de folklore y literatura dedicados a Mercedes Díaz Roig*. México: El Colegio de México.
- GIL, Bonifacio (ed.), 1931. *Cancionero popular de Extremadura*. Badajoz: Centro de Estudios Extremeños.
- GÓMEZ DE SILVA, Guido, 2003. *Diccionario breve de mexicanismos*. México: Academia Mexicana / FCE.
- GÓMEZ MORENO, Ángel, 2000. “La perdiz en la literatura, el folklore y el arte: a propósito de una charla sobre Brunetto Latini”. *Cuadernos de Filología Italiana* 85-89: 85-98.
- GÓMEZ NAREDO, Jorge, 2004 “Actuaciones en la capital neogallega: el coliseo de comedias tapatío, las autoridades ilustradas y *La vida es sueño*”. *Ideosema. Revista de Literatura, Lingüística y Semiótica* III: 59-81.
- GONZÁLEZ, Aurelio (coord.) et al. (ed.), 1993. *Bibliografía descriptiva de la poesía tradicional y popular de México*. México: El Colegio de México.
- , 2001. “El caballo y la pistola: motivos en el corrido”. *Revista de Literaturas Populares*, I-1 (enero-junio): 94-115.
- , 2004. “Los términos del amor en coplas mexicanas” en Piñero, 2004: 409-418.
- , 2005. “El romance: transmisión oral y transmisión escrita”. *Acta Poetica* 26 (1-2, primavera-otoño): 219-237.
- GONZÁLEZ, Raúl Eduardo, 1999. “De la glosa a la valona” en Bárbara Skinfill y Alberto Carrillo (ed.) *Estudios michoacanos, vol. VIII*. Zamora: El Colegio de Michoacán / Instituto Michoacano de Cultura; 49-63.
- , 2000. *La valona de Apatzingán*. (Tesis de maestría.) Zamora: El Colegio de Michoacán.
- , 2001. “*Otro ratito nomás*. La creación de valonas en los concursos de música y danza tradicionales en Apatzingán, Michoacán”. *Revista de Literaturas Populares* II-1 (julio-diciembre): 135-146.
- , 2002. *El valonal de la Tierra Caliente*. Morelia: Jitanjáfora / Red Utopía, A.C. (Serie Piréri, núm. 1.)
- , 2003(a). “Y arriba iré. Acerca de la seguidilla folclórica de México”. *Anuario de Letras* XXXIX, 2001: 229-245.
- y Ma. Guadalupe RIVERA ACOSTA (ed.), 2003(b). *Archivo de cantadas populares de Genaro Aceves Pinito*. Morelia: Jitanjáfora / Red Utopía, A.C. (Serie Piréri, 2.)
- , 2004. “Y la Reynalda trae aún puesta su minifalda”. *Ideosema. Revista de Literatura, Lingüística y Semiótica* III: 113-126.
- , 2005(a). “A mí se me revela muy fácil: coplas y canciones de Martín Villano”. *Revista de Literaturas Populares* V-2 (julio-diciembre): 216-241.
- , 2005(b). “Escritura y escritos en el *Cancionero folklórico de México*”. *Acta Poetica* 26 (1-2, primavera-otoño): 351-372.

- , 2003(c). “Tres compositores de la Tierra Caliente”. *Ideosema. Revista de Literatura, Lingüística y Semiótica* II: 63-81.
- , 2006. *La seguidilla folclórica de México*. Morelia: UMSNH / Morevallado.
- GONZÁLEZ CASANOVA, Pablo, 1958. *La literatura perseguida en la crisis de la Colonia*. México: El Colegio de México.
- GONZÁLEZ DE GAMBIER, Emma, 2002. *Diccionario de terminología literaria*. Madrid: Síntesis.
- GONZÁLEZ Y GONZÁLEZ, Luis, 1982. *La querencia*. Morelia: SEP Michoacán.
- GUERRERO, José E. , s.f. *La chilena. Estudio geomusical*. México: Fonadan / SEP.
- GUTIÉRREZ, Gilberto y Juan PASCOE (ed.), 1985. *La versada de Arcadio Hidalgo*. México: FCE. (Cuadernos de La Gaceta, 16.)
- GUZMÁN, Gordiano, 1961. “Los cuerudos Tierra-Calenteños”. *El Legionario, Órgano de la Legión de Honor Mexicana* XIII-128 (México, 30 de octubre): 63-65.
- HANSEN, Federico, 1909. “La seguidilla”. *Anales de la Universidad*. Santiago de Chile: Imprenta Cervantes; 697-796. (Memorias Científicas y Literarias, tomo CXXV.)
- HÉAU, Catherine, 1995. “Identidad y cancionero popular” en Andrew Roth y José Lameiras (ed.) *El verbo popular: discurso e identidad en la cultura mexicana*. Zamora: El Colegio de Michoacán / Iteso; 127-143.
- HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro (comp.), 1933. *La versificación irregular en la poesía castellana*. Madrid: Publicaciones de la Revista de Filología Española.
- , 1999. *Antología de la versificación rítmica*. México: FCE. (Popular, 526.)
- HERNÁNDEZ AZUARA, César, 2003. *Huapango. El son huasteco y sus instrumentos en los siglos XIX y XX*. México: Ciesas / El Colegio de San Luis / Programa de Desarrollo Cultural de la Huasteca.
- HIDALGO, Laura, 1990. *Décimas esmeraldeñas* [1982]. Madrid: Visor. (Biblioteca Filológica Hispana, 3.)
- HIDALGO MONTROYA, Juan (ed.), 1974. *Folklore musical español*. Madrid: A. Carmona.
- HINOJOSA, Carlos, 2003. “Supervivencia de tonadas y formas musicales barrocas en la música tradicional actual de México”. Artículo mecanografiado, cortesía del autor.
- IGLESIAS RECUERO, Silvia, 2002. *Oralidad, diálogo y contexto en la lírica tradicional*. Madrid: Visor / Instituto Menéndez Pidal.
- JANNER, Hans, 1943. “La glosa española. Estudio histórico de su métrica y de sus temas”. *Revista de Filología Española* XXVII, Madrid: 181-232.
- JÁUREGUI, Jesús (comp.), 1999. *Los mariachis de mi tierra... Noticias, cuentos, testimonios y conjeturas: 1925-1994*. México: Conaculta.
- , 2001. “Una subtradición mariachera nayarita: la de Xalisco” en Álvaro Ochoa Serrano (comp.) *De occidente es el mariachi y de México*. Zamora: El Colegio de Michoacán; 33-57.
- JIMÉNEZ DE BÁEZ, Yvette, 1964. *La décima popular en Puerto Rico*. Xalapa: Universidad Veracruzana. (Cuadernos de la Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias, 21.)
- , 1969. *Lírica cortesana y lírica popular actual*. México: El Colegio de México.
- , 1992. “Décimas y decimales en México y Puerto Rico. Variedad y tradición” en Garza Cuarón-Jiménez de Báez, 1992: 467-493.
- , 1994. “Décimas y glosas mexicanas: entre lo oral y lo escrito” en Trapero, 1994: 88-109.
- (ed.), 1998. *Voces y cantos de la tradición*. México: El Colegio de México.

- (ed.), 2002. *Lenguajes de la tradición popular. Fiesta, canto, música y representación*. México: El Colegio de México.
- JULIANO, Dolores, 1992. *El juego de las astucias. Mujer y construcción de modelos sociales alternativos*. Madrid: Horas y Horas. (Cuadernos Inacabados, 11.)
- KURI-ALDANA, Mario y Vicente MENDOZA MARTÍNEZ (comp.), 1987. *Cancionero popular mexicano* (2 vols.). México: SEP / Conaculta.
- LAFUENTE Y ALCÁNTARA, Emilio (ed.), 1865. *Cancionero popular. Colección escogida de coplas y seguidillas, vol. 2, coplas*. Madrid: Carlos Baillo-Bailliere.
- LAVALLE, Josefina, 1988. *El jarabe... El jarabe ranchero o jarabe de Jalisco*. México: Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza-INBA.
- LEITE DE VASCONCELOS, J., 1975-1983. *Cancioneiro popular português* (coord. e introd. de Maria Arminda Zaluar Nunes). 3 vols. Coimbra: Universidade, 1975 (vol. 1), 1979 (vol. 2), 1983 (vol. 3).
- LÓPEZ ESTRADA, Francisco, 1987. *Métrica española del siglo XX*. Madrid: Gredos.
- LUJÁN ATIENZA, Ángel L., 2000. *Cómo se comenta un poema*. Madrid: Síntesis.
- MACHADO, José E., 1988. *Cancionero popular*. Caracas: Ministerio de Educación / Academia Nacional de Historia. (Biblioteca Popular Venezolana, 6.)
- MAGIS, Carlos H., 1969. *La lírica popular contemporánea*. México: El Colegio de México. (Nueva Serie, 1.)
- MALKIN, Victoria, 2001. "Narcotráfico, migración y modernidad" en Zárate, 2001: 549-583.
- MARTÍ REYES, Mireya, 2000. *El género musical: un laberinto por recorrer*. Guanajuato: Universidad de Guanajuato.
- MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, José, 2004. *Poética del cante jondo (una reflexión estética sobre el flamenco)*. Murcia: Nausicaä. (Cumbre Flamenca, 5.)
- MASERA, Mariana, 1999. "Albas y alboradas en el cancionero tradicional mexicano: herencia y cambio". *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* LIV-2: 177-195.
- , 2000. "Algunos aspectos de la lírica tradicional: los inicios de las coplas" en Helena Beristáin (coord.) *Memoria. XX Aniversario del Seminario de Poética*. México: UNAM; 141-151.
- , 2001. *Que non dormiré sola, non. La voz femenina en la antigua lírica popular hispánica*. Barcelona: Azul.
- , 2004. "La fijación de símbolos en el cancionero tradicional mexicano". *Revista de Literaturas Populares* IV-1 (enero-junio): 134-156.
- , 2005. "Un baile perseguido del siglo XVIII, un son y un juego infantil del XX: algunos textos de la jeringonza en México". *Acta Poetica* 26 (1-2, primavera-otoño): 313-349.
- MENDOZA, Vicente T. (ed.), 1947. *La décima en México. Glosas y valonas*. Buenos Aires: Instituto Nacional de la Tradición.
- , 1948. *Canciones mexicanas (Mexican Folk Songs)*. Nueva York: Hispanic Institute.
- , 1949. "Música tradicional de Guerrero". *Nuestra música* IV-15 (México, julio): 198-214.
- , 1961. *La canción mexicana. Ensayo de clasificación y antología*. México: FCE.
- , 1979. *Glosas y décimas de México [1957]*. México: FCE. (Letras Mexicanas, 32.)

- , 1984. *Panorama de la música tradicional de México* [1956]. México: UNAM.
- , 1997. *El romance español y el corrido mexicano. Estudio comparativo* [1939]. México: UNAM.
- MORALES BLOUIN, Eglá, 1981. *El ciervo y la fuente. Mito y folklore del agua en la lírica tradicional*. Madrid: Porrúa Turanzas.
- MUÑIZ, Angelina, 1961. “El paralelismo en la lírica popular mexicana”. *Anuario de Letras* I: 149-170.
- NARASIMHAN, R., 1998. “La cultura escrita: caracterización e implicaciones” en Olson-Torrance, 1998: 237-261.
- NAVA, Fernando, 1994. “La décima cantada en México: algunos aspectos musicológicos” en Trapero, 1994: 289-309.
- , 1999. *El campo semántico del sonido musical p’urhépecha*. México: INAH. (Científica, 388.)
- , 2002. “Música y literatura tradicionales” en Jiménez de Báez, 2002: 39-54.
- NAVARRETE, Alberto, 1977. *La valona. Cancionero*. Morelia: Preparatoria Isaac Arriaga, UMSNH.
- NAVARRO ARTILES, Francisco (ed.), 1974. *Cantares humorísticos en la poesía tradicional de Fuerteventura*. Puerto del Rosario, s.e.
- NAVARRO TOMÁS, Tomás, 1948. *Manual de entonación española*. Nueva York: Hispanic Institute.
- , 1991. *Métrica española*. Madrid: Labor.
- NOGUEIRA, Carlos (ed.), 1996-2002. *Cancioneiro popular de Baião*. 2 vols. Baião: Cooperativa Cultural de Baião / Fonte do Mel. [Números 4-5 y 7-10 de la revista *Bayam*.]
- , 2000. *Literatura oral em verso. A poesia em Baião*. Gaia (Portugal): Estratégias Criativas.
- OCHOA SERRANO, Álvaro, 1994. *Mitote, fandango y mariacheros*. Zamora: El Colegio de Michoacán.
- y Herón PÉREZ MARTÍNEZ, 2000. *Cancionero michoacano 1830-1940*. Zamora: El Colegio de Michoacán.
- OLSON, David R. y Nancy TORRANCE (comp.), 1998. *Cultura escrita y oralidad*. Barcelona: Gedisa. (Colección Lea, 6.)
- ONG, Walter J., 1987. *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. México: FCE.
- ONTAÑÓN DE LOPE, Paciencia, 1958. “La despedida en los corridos y en las canciones de México”. *Filosofía y Letras* XXXII- 66/69 (México: UNAM): 245-253.
- ORTA RUIZ, Jesús (*Indio Naborí*), 1982. *Décima y folclor*. La Habana: Unión de Artistas y Escritores Cubanos.
- (ed.), 1990. *El jardín de las espinelas. Las mejores décimas hispanoamericanas, siglos XIX y XX*. Sevilla: Junta de Andalucía.
- ORTA VELÁZQUEZ, Guillermo, 1985. *Breve historia de la música en México*. México: Joaquín Porrúa.
- ORTIZ ESCAMILLA, Juan et al., 2005. *General Lázaro Cárdenas: fundador de pueblos. La Ruana Felipe Carrillo Puerto, Michoacán, 1955-2005*. Zamora: El Colegio de Michoacán / Gobierno del Estado de Michoacán / Universidad Veracruzana.
- ORTIZ GUERRERO, Armando Hugo, 1997. “Caballos y corridos” en *Más allá del corrido. Memorias del I Congreso Internacional del Corrido*. Monterrey: UANL / Consejo Cultural de Nuevo León; 55-60.

- PACHECO MARTÍNEZ, René Carlos, 2005. "Alabanzas de muertos de Zicuirán, Michoacán". Trabajo final mecanografiado del curso de Literatura Mexicana III en la licenciatura en Letras Hispánicas de la UMSNH.
- PAREDES, Américo, 1976. *A Texas-Mexican Cancionero. Folksongs of the Lower Border*. Chicago: University of Illinois Press.
- , 1993. "The Decima on the Texas-Mexican Border: Folksong as an Adjunct to Legend" en *Folklore and Culture on the Texas-Mexican Border* (ed. e introd. de Richard Bauman). Austin: CMAS Books / University of Texas; 235-246.
- PEDROSA, José Manuel, 1993. "Mozas de Logroño y defraudación obscena en el cancionero popular: del Cancionero Musical de Palacio al folklore moderno". *Revista de Folklore* 153: 75-82.
- , 1995. "La canción tradicional, autobiografía poética del pueblo". *Antrhopos* 166/167 (mayo-agosto): 39-42.
- , 1996. "Canciones disparatadas y rimas frustradas: notas sobre un recurso poético del cancionero popular (siglos XVII al XX)". *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo* LXXII: 39-67.
- (ed.), 1999. *Cancionero de las montañas de Liébana (Cantabria)*. Santander: Fundación Centro de Documentación Etnográfica sobre Cantabria.
- , 2004. "Las canciones *contrahechas*: hacia una poética de la intertextualidad oral" en Piñero Ramírez, 2004: 449-469.
- PEREA, Socorro (ed.), 1989. *Décimas y valonas de San Luis Potosí*. San Luis Potosí: Archivo Histórico / Casa de la Cultura.
- PÉREZ ÁLVAREZ, Bernardo E., 2004. "El habla y la escritura: esbozos para una explicación lingüística integral". *Ideosema. Revista de Literatura, Lingüística y Semiótica* III: 153-173.
- PÉREZ FERNÁNDEZ, Rolando Antonio, 1990. *La música afromestiza mexicana*. Jalapa: Universidad Veracruzana.
- , 1996-1997. "El chuchumbé y la buena palabra". *Son del sur* 3 y 4 (Coatzacoalcos, nov., 1996; jun. 1997): 24-36 y 33-46.
- PÉREZ MARTÍNEZ, Herón. (ed.), 1989. *Lenguaje y tradición en México*. Zamora: El Colegio de Michoacán.
- , 1996. *El hablar lapidario. Ensayo de paremiología mexicana*. Zamora: El Colegio de Michoacán.
- (ed.), 2002. *Los refranes del hablar mexicano en el siglo XX*. Zamora: El Colegio de Michoacán/ Conaculta.
- y Raúl Eduardo GONZÁLEZ (ed.), 2003. *El folclor literario en México*. Zamora: El Colegio de Michoacán / Universidad Autónoma de Aguascalientes.
- PÉREZ MONTFORT, Ricardo, 1994. *Estampas del nacionalismo popular mexicano*. México: Ciesas.
- PERKINS HIDALGO, Guillermo, 1966-1967. "Poesía popular de Misiones". *Cuadernos del Instituto Nacional de Folklore* 6: 227-251.
- PIÑERO RAMÍREZ, Pedro (ed.), 2004. *De la canción de amor medieval a las soleares* (Actas del congreso Lyra Minima Oral III). Sevilla: Fundación Machado / Universidad de Sevilla.
- , 2004. "Lavar pañuelo / lavar camisa. Formas y símbolos antiguos en canciones modernas" en Piñero Ramírez, 2004: 481-497.

- , 2005. “La niña y el mar: temas antiguos en canciones de hoy” en *A zaga de tu huella. Homenaje al prof. Cristóbal Cuevas*, tomo II.
- QUEROL GAVALDÁ, Miguel (ed.), 1975. *Cancionero musical de Góngora*. Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas-Instituto Español de Musicología.
- RAFAEL, Hermes, 1999. *Los primeros mariachis en la ciudad de México. Guía para el investigador*. México, edición de autor.
- RAMÍREZ DE LA CRUZ, Julio Xitákame, 2005. *Wixarika xaweri*. Guadalajara: UdeG / Fundación Ford. [Números 27-30 de la revista *Función*.]
- RAMOS SMITH, Maya, 1990. *La danza en México durante la época colonial*. México: CNCA / Alianza. (Los Noventa, 19.)
- RAZO OLIVA, Juan Diego (ed.), 2005. *¡Qué payasos! Tradiciones juglarescas en el Bajío*. Morelia: Jitanjáfora / Red Utopía, A.C. (Serie Piré, 5.)
- RECK, David, 1977. *Music of the Whole Earth*. Nueva York: Charles Scribner’s Sons.
- RECKERT, Stephen, 2001. *Más allá de las neblinas de noviembre*. Madrid: Gredos.
- REQUEJO, María Isabel, 1996. “Oralidad y escritura en América. Agonías y resistencias de la copla en el valle de Tafí (Tucumán, Argentina)” en Atero Burgos, 1996: 155-178.
- RESTREPO, Antonio José, 1915[?]. *El cancionero de Antioquia* [Colombia]. Barcelona: Lux.
- REUTER, Jas, 1994. *La música popular de México*. México: Panorama.
- RICO, Gabriel, 1997. “La valona michoacana”. *Son del sur* 5 (Coatzacoalcos, octubre): 33-36.
- RODRÍGUEZ LÓPEZ, Víctor Hugo, 2001. “El mariachi en Colima: una tradición familiar” en Álvaro Ochoa Serrano (comp.) *De occidente es el mariachi y de México*. Zamora: El Colegio de Michoacán; 95-105.
- RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco (ed.), 1882. *Cantos populares españoles [1882-1883]*. 5 vols. Sevilla: Francisco Álvarez y Ca.
- (ed.), 1929. *El alma de Andalucía en sus mejores coplas amorosas*. Madrid: Tipografía de Archivos.
- ROMERO FLORES, Jesús, 1964. *Historia de la Constitución de Apatzingán*. Morelia: Gobierno del Estado.
- RUIZ, Eduardo, 1999. “Apuntes para la historia de Michoacán. Las justicias de Arias” [1893] en Eduardo N. Mijangos Díaz (ed.) *Movimientos sociales en Michoacán. Siglos XIX y XX*. Morelia: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo; 65-76.
- SALDÍVAR, Gabriel, 1987. *Historia de la música en México*. México: SEP / Gernika. (Serie Varia Invención, 11.)
- , 1989. *El jarabe [1937]*. Guadalajara: Gobierno del Estado de Jalisco. (Varia, 1.)
- SÁNCHEZ CAMARGO, Martín, 2002. “Recursos estilísticos en la copla popular mexicana”. *Revista de Literaturas Populares* II-2 (julio-diciembre): 109-138.
- SÁNCHEZ DÍAZ, Gerardo, 1984. “Mulas, hatajos y arrieros en el Michoacán del siglo XIX”. *Relaciones. Estudios de Historia y Sociedad* V-17: 41-53.
- , 1991. “Apatzingán: centro urbano de la Tierra Caliente” en *Pueblos, villas y ciudades de Michoacán en el Porfiriato*. Morelia: UMSNH; 3-32.
- SÁNCHEZ GARCÍA, Rosa Virginia, 2003. “Los sones y sus coplas: una propuesta para su estudio” en Pérez Martínez-González, 2003: 261-272.
- SANGA, Glauco (coord.), 1979. *La comunicazione orale e scritta. Il linguaggio del canto popolare*. Florencia: Giunti-Marzocco.
- SANTAMARÍA, Francisco J., 2000. *Diccionario de mejicanismos [1959]*. México: Porrúa.

- SCHINDLER, Kurt (comp.), 1941. *Folk Music and Poetry of Spain and Portugal* (ed. de Federico de Onís). Nueva York: Hispanic Institute.
- SECO, Manuel, Olimpia ANDRÉS y Gabino RAMOS, 2000. *Diccionario abreviado del español actual*. Madrid: Aguilar.
- SEGURA MUNGUÍA, Santiago, 1985. *Diccionario etimológico latino-español*. Madrid: Anaya.
- SERRANO MARTÍNEZ, Celedonio (ed.), 1972. *Coplas populares de Guerrero*. Toluca: Testimonios de Atlacomulco. (Testimonios de Atlacomulco, 52.)
- SHERZER, Joel, 1990. *Verbal Art in San Blas. Kuna Culture Through Its Discourse*. Albuquerque: University of New Mexico.
- STANFORD, Marion Lois, 1989. *International Agrobusiness and the Small Farmer: Cantaloupes, Competition, and Caciques in Michoacán, México*. (Tesis de doctorado.) Miami: University of Florida.
- STANFORD, Thomas, 1963. "Lírica popular de la costa michoacana". *Anales del INAH XVI* (México: INAH / SEP): 231-282.
- , 1984. *El son mexicano*. México: SEP / FCE. (SEP/80, 59.)
- SUBERO, Efraín, 1991. *La décima popular en Venezuela* [1977]. Caracas: Monte Ávila.
- SUBIRÁ, José, 1928. *La tonadilla escénica*. 3 vols. Madrid: Tipografía de Archivos.
- TABOADA, María Stella, 1996. "La memoria de la copla y las coplas de la memoria. Panorama de la copla en la Argentina" en Atero Burgos, 1996: 137-154.
- TRAPERO, Maximiano (ed.) , 1994. *La décima popular en la tradición hispánica. Actas del Simposio Internacional sobre la Décima*. Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas / Cabildo Insular de Gran Canaria.
- TUSÓN, Jesús, 1989. *El lujo del lenguaje*. Barcelona: Paidós.
- VARGAS PARDO, Xavier, 2002. *Céfero*. México: Los Reyes. (Serie del Caminante, 1.)
- VÁZQUEZ DOMÍNGUEZ, Rubén, 1991. *El son jarocho: sus instrumentos y sus versos*. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- VÁZQUEZ VALLE, Irene, 1976. *El son del sur de Jalisco*. Guadalajara: Departamento de Bellas Artes de Jalisco.
- VÉLEZ ENCARNACIÓN, Efraín y Raúl VÉLEZ CALVO, 1997. "El baile de tabla en la Costa Grande de Guerrero" en *Pacífico Sur: ¿una región cultural?* México: Conaculta.
- VERDE, Aurelio, 1988. *Sevillanas para cantar y bailar*. Sevilla: JRC.
- VIGGIANO ESAIN, Julio, 1969. *Cancionero popular de Córdoba. Poesía tradicional (coplas). Tomo I*. Córdoba: Dirección General de Publicaciones.
- VILLANUEVA, René, 1997. *Cancionero de la Huasteca*. México: Instituto Politécnico Nacional.
- , 1998. *Música popular de Michoacán*. México: Instituto Politécnico Nacional.
- , 1999. *Guerrero, música y cantos*. México: Instituto Politécnico Nacional.
- VIQUEIRA ALBÁN, Juan Pedro, 1987. *¿Relajados o reprimidos? Diversiones públicas y vida social en la ciudad de México durante el Siglo de las luces*. México: FCE.
- YURCHENCO, Henrietta, 2003. *La vuelta al mundo en ochenta años. Memorias*. México: Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas.
- ZALETA, Leonardo, 1999. *La Huasteca y el huapango*. Poza Rica: edición de autor.
- ZÁRATE, Manuel F. y Dora PÉREZ DE ZÁRATE, 1953. *La décima y la copla en Panamá*. Panamá: La Estrella de Panamá.
- ZUMTHOR, Paul, 1991. *Introducción a la poesía oral*. Madrid: Taurus.

Fonografía

(Subrayo los títulos empleados en el corpus)

- Cinta Alborada: *Puros sonos con Los Caporales de Santa Ana Amatlán*. Caset. Uruapan: Alborada Records, 1995, cat. KGM-104.
- Cinta Caporales: Ensayo de Los Caporales de Santa Ana en Santa Ana Amatlán, en casa de don Carlos Cervantes, el 26 de junio de 2003. Grabación de Raúl Eduardo González. Caset inédito.
- Cinta Centenarios: Los Centenarios. *Amapolita morada*. Caset. Guadalajara: Museo Comunitario de Tecolotlán / Sístole-Diástole Editores, 1997, s. cat.
- Cinta ColMich: Presentación de Los Caporales de Santa Ana Amatlán en El Colegio de Michoacán, el 26 de abril de 2001. Grabación de José Luis Sánchez. Caset inédito.
- Cinta Dos tradiciones: Lindajoy Fenley (ed.) *Dos tradiciones. Vol. 1. Música tradicional de México y los Estados Unidos*. Caset. México: Dos Tradiciones, A.C., 2000, cat. DTRC01.
- Cinta ENAH: Grabaciones de campo realizadas en la Tierra Caliente por alumnos de la ENAH bajo la dirección de Thomas Stanford, s.f. Proporcionadas por la Fonoteca de la ENAH. Caset inédito.
- Cinta Fonca: Gabriel Rico Mora (prod.). *Nuevo Alma de Apatzingán. Sonos planecos (repertorio viejo)*. Caset. Morelia: Fonca / UMSNH / IMC, 1998.
- Cinta Kurhaa: Raúl Eduardo González (ed.). *¡Qué es aquello que relumbra! Música de las Fiestas Octubrinas de Apatzingán*. Caset. Paracho: Estudio Kurhaa!, 2000.
- Cinta Pireni: Presentación de Los Caporales de Santa Ana Amatlán en la peña Pireni Jimpani de Zamora, Mich., el 26 de abril de 2001. Grabación de Miguel Sevilla. Caset inédito.
- Cinta Rico: Grabaciones de Gabriel Rico Mora realizadas los días 21 y 22 de octubre de 1997 en el concurso de música tradicional en Apatzingán. Caset inédito.
- Cinta UMSNH: Gabriel Rico Mora (prod.). Conjunto Nuevo Alma de Apatzingán. *Sonos planecos. Repertorio viejo*. Caset. Morelia: UMSNH / Fonca / Instituto Michoacano de Cultura, 1998.
- Cinta Velázquez: Grabaciones de campo realizadas en el concurso octubrino de Apatzingán por Carlos Velázquez, s.f. Caset inédito.
- Cintas Colmex: Yvette Jiménez de Báez et al. (ed.). *Fiesta de la Candelaria. Tlacotalpan, Veracruz*. Dos casets y folleto (existente también en CD). México: Seminario de Tradiciones Populares, El Colegio de México, 1994, cat. STP f-1. (Fonogramas, 1.)
- Cintas REG: Grabaciones de Raúl Eduardo González realizadas de 1997 a 2000 en el concurso de música tradicional en Apatzingán. Casets inéditos.
- Disco Alborada 1: Los Reales de Michoacán (de Puruarán) y Los Hermanos Gaspar (de Las Cruces). *Sonos michoacanos*. Disco compacto. Uruapan: Alborada Records, 1999, cat. CDIM 2065.
- Disco Alborada 2: Conjunto de arpa Alma de Apatzingán. *Sonos michoacanos para bailar en la tabla*. Disco compacto. Uruapan: Alborada Records, 2004, cat. CDAR 3096.
- Disco Alborada 3: Los Alegres de Tierra Caliente, Los Hermanos Gaspar, Los Marineros de Tepalcatepec. *Sonos de la tierra michoacana*. Disco compacto. Uruapan: Alborada Records, 2005, cat. CDAR 3093.
- Disco Alborada 4: Conjunto de arpa Alma de Apatzingán. *Nuevos sonos del valle de Apatzingán*. Disco compacto. Uruapan: Alborada Records, 2005, cat. CDAR 3123.

- Disco Arhoolie 1*: Chris Strachwitz y Jonathan Clark (ed.). *Mariachi Tapatío de José Marmolejo, "El Auténtico"*. Disco compacto. El Cerrito, California: Arhoolie, 1994, cat. CD 7012. (Mexico's Pioneer Mariachis, 2.)
- Disco Arhoolie 2*: Chris Strachwitz y Jonathan Clark (ed.). *Mariachi Vargas de Tecalitlán. First Recordings: 1937-1947*. Disco compacto. El Cerrito, California: Arhoolie, 1997, cat. CD 7015. (Mexico's Pioneer Mariachis, 3.)
- Disco Cenidim*: Guillermo Contreras (ed.). *Los conjuntos de arpa grande de la región planeca*. Disco compacto. México: Cenidim. (Folklore Mexicano, 4.)
- Disco Chileneros*: Modesto López *et al.* (ed.). *Cuarto encuentro de chileneros*. Disco compacto. Ometepec: Gobierno del Estado de Guerrero, 1998, cat. PCD1189.
- Disco Corason 1*: Eduardo Llerenas (prod.) y Enrique Ramírez de Arellano (grab.) *El ratón. Sonos de arpa grande*. Disco compacto. México: Corason, 2004, cat. CO165.
- Disco Corason 2*: Eduardo Llerenas (prod.) y Enrique Ramírez de Arellano (grab.) *El ratón. Sonos de arpa grande*. Disco compacto. México: Corason, 2004, cat. CO165.
- Disco Corason 3*: Baruj Lieberman, Eduardo Llerenas y Enrique Ramírez de Arellano (grabación, textos y fotografías). *Antología del son de México. Tierra Caliente (Balsas y Tepalcatepec), Jalisco y Río Verde*. Disco compacto. México: Corason, 1985, cat. COCD101.
- Disco Corason 4*: Baruj Lieberman *et al.* (investigación y grabaciones de campo). *Antología del son de México. Vol. 2: Tixtla, Costa Chica, Istmo y Veracruz*. Disco compacto. México: Corason / Música Tradicional, 1985, cat. MTCD02.
- Disco Déese*: Adriana y Serge Roterman (ed.). *Dans et chants populaires du Mexique. Vol. II: Mariachi ancien du Michoacan - pipirekuas tarasques - sonos de Veracruz, Oaxaca, La Huasteca el Guerrero*. Disco LP. París: Disques Déesse, s.f., cat. DDLX 129.
- Disco Dibam*: Micaela Navarrete *et al.* (ed.). *Cancionero tradicional II. Cuecas*. Disco compacto. Santiago de Chile: Universidad de Chile (Facultad de Artes), 1998.
- Disco El Lindero*: Conjunto de Arpa Grande de El Lindero, mpio. de La Huacana, Mich. *Sonos y gustos de Tierra Caliente*. Disco LP. [México], s.e., 1975, cat. MC 0587.
- Disco Guerrero*: René Villanueva (grabaciones de campo). *Músicos y cantores de Guerrero*. Disco compacto. México: Pentagrama / Instituto Politécnico Nacional, 1997, cat. PCD331.
- Disco INAH 01*: *Testimonio musical de México*. Disco LP. México: INAH, 1975, cat. MC-0253. (Serie INAH, 1.)
- Disco INAH 07*: Irene Vázquez y Arturo Warman (grab. y notas). *Michoacán: sonos de Tierra Caliente. Disco compacto*. México: INAH, 1981. (Serie INAH, 7.)
- Disco INAH 21*: Thomas Stanford (ed.). *Música de la Costa Chica de Guerrero y Oaxaca*. Disco LP. México: INAH, 1981, cat. MC 0828. (Serie INAH, 21.)
- Disco Jaraberos*: *Jaraberos de Nochistlán. Música del sur de Zacatecas. Vol 1*. Disco compacto. Zacatecas: Instituto Zacatecano de Cultura Ramón López Velarde / Discos y Cassetes MYL, 2002, cat. CDRR03.
- Disco Musart*: *Alma de Apatzingán de Juan Pérez Morfín*. Disco LP. México: Musart, 1981, cat. T-10859.
- Disco Peerless*: Arturo Macías (ed.) *Maestros del folklore michoacano. Vol. 2: Música mestiza terracalienteña*. Disco LP. México: Peerless, s.f., cat. 1664.
- Disco Pentagrama*: René Villanueva (grabación de campo y notas). *Cantos y música de Michoacán*. Disco compacto. México: IPN / Pentagrama, 1997, cat. PCD 320.

- Disco Saga*: Maximiano Trapero (sel. y coord.) *Festival de décimas. La poesía improvisada en el mundo hispánico*. Disco compacto. Madrid: Tecnosaga / Universidad de Las Palmas / Cabildo Insular de Gran Canaria, 1996 [?], cat. KPD10.951.
- Disco Secum*: Grupo de Arpa Viva Michoacán. *La música de arpa del municipio de Múgica*. Disco compacto. Morelia: Secretaría de Cultura de Michoacán, 2006, s. cat.
- Disco Yurchenco I*: Henrietta Yurchenco (ed.). *Music of the Tarascan Indians of Mexico. Music of Michoacan and Nearby Mestizo Country*. Disco LP. Nueva York: Asch Records, 1970, cat. AHM 4217.
- Disco Yurchenco 2*: Henrietta Yurchenco (ed.). *The Real Mexico in Music and Song*. Disco LP. Nueva York: Nonesuch, s.a., cat. H-72009.

Índice de partituras en el estudio

- “Amigo, ando apasionado” (canción ranchera) p. 42
- Copla de alabanza sin título p. 46
- “Corrido de Juvenal García” p. 47
- Despedida de “El cabrito” (valona) p. 48
- Copla de “La iguana” (son) p. 51
- Estribillo de “El ranchero” (son) p. 69
- Estribillo de “El huerfanito” (son) p. 69
- Estribillo de “La Isabel” (son) p. 70
- “El canario” (son) [versión 1] p. 125
- “El canario” (son) [versión 2] p. 126
- Sinfonía o rastrojo (introducción de canción) p. 139
- Entrada de jarabe [versión 1] p. 140
- Entrada de jarabe [versión 2] p. 140
- Cuarteta de octosílabos en el jarabe p. 150
- Cuarteta de hexasílabos en el jarabe p. 150
- Copla de “El astillero” (son) a una voz p. 176
- Copla de “El astillero” (son) a dos voces p. 176
- Estribillo de “El calero” (son) p. 177
- Copla de “La caballada” (son) p. 179
- Jananeo de “La recién casada” (son) p. 188
- Jananeo de “La gallina” (son) p. 188
- “Los saucitos” (son) p. 189
- “El saucito” (son) p. 189
- Cadencia final de “El gusto pasajero” p. 198

Índice alfabético del corpus

- “Al valle de Apatzingán” 38
- “El Acapulco hermoso” 37
- “La alegría” 73
- “Las abejas” 46
- “El amapoleón” 74
- “Las arenitas” 2
- “El arriero” 3
- “El astillero” 39
- “El ausente viejo” 97

- “La banda” 4
- “El becerrero” 5
- “El becerro” 47
- “El borracho” 6
- “El brinco” 75

- “Los caballitos” 48
- “La caballada” 76
- “El calero” 49
- “El camino real de Colima” 7
- “Los capires” 50
- “El cariño” 77
- “El carretero” 65
- “El cihualteco” 40
- “Coplas a mi morena” 51
- “El coyote viejo” 11
- “El cuero” 52
- “El cuervito” 98
- “El cuinique” 12
- “El cura de Apatzingán” 66

- “La chachalaca” 8
- “La chaparrita” 9
- “La chichalaca” véase “La chachalaca”
- “El chile mirasol” 10
- “La chuparrosa” 78

- “El distinguido” 41
- “El dos” 13
- “El duende” 79

- “El frijolito” 99

- “La gallina” 80
- “El gavilancillo” 100

“El guayme” véase “La zamba”
“El gusto amartelado” 81
“El gusto apatzinganeño” 82
“El gusto apatzingueño” véase “El gusto apatzinganeño”
“El gusto derecho” 14
“El gusto federal” 15
“El gusto pasajero” 83
“El gusto planeco” véase “El gusto apatzinganeño”

“La hormiga” 101
“El huerfanito” 53

“La iguana” 54
“Las indias” 102
“La Isabel” 55

“El jabalí” 16
“El jabalín” véase “El jabalí”
“El jarabe ranchero” 1
“Juan Colorado” 56

“La lagartija” 17
“El listoncillo” 18
“El llanto” 19
“La loba” 67

“La malagueña” 20
“La malagueña curreña” 21
“La mantilla blanca” 57
“La mañanita alegre” 103
“El maracumbé” 58
“El marinero” 84
“La Mariquita” 42
“La media calandria” 85
“La mirla” 59
“La morena” 60
“El mulato alegre” 43

“Las naguas blancas” 86
“La negra” 22
“La negra planeca” 23
“La negrita” 24
“Noches de luna” 25

“Los ojitos” 26

“El pajarerito” 27

“El pajarillo” 104
“Los panaderos” 28
“El pañuelito” 105
“El pasajero” véase “El gusto pasajero”
“El pasajero viejo” véase “El gusto pasajero”
“La peineta” 61
“La perdiz” 87
“El perico loro” 29
“La perra” 88
“El perro” 30
“El pitorreal” 68
“El pollo” 62
“La potranca” 89
“La primavera” 63
“La puerca” 31

“El ranchero” 69
“El ratón” 90
“La recién casada” 106
“El relámpago” 91
“El revientaesquinas” 64
“El riflero” 32
“La rumbera” 33

“San Juan Huetamo” véase “El gusto federal”
“El saucito” 44
“La silla plateada” 92
“El súchil” 70

“El tamarindo” 34
“El tirador” 35
“El toro antejuelo” [versión 1] 93
“El toro antejuelo” [versión 2] 94
“El toro viejo” 71
“Tus ojitos” véase “Los ojitos”

“La vaquilla” 72
“La venadita” 36
“El veinte” 95
“La viborita” 96

“La zamba” 45

Índice de primeros versos

Presento los primeros versos de las estrofas incluidas en el estudio y en el corpus; en el primer caso, con el número de página en redondas antecedido por la abreviatura *p.*; cuando el texto aparece en una nota al pie, lo indico luego del número de página con la abreviatura *n.* En el caso de las coplas del corpus, presento el número correspondiente a la canción en el corpus, subrayado, para distinguirlo. Cuando se trata de una variante, presento el verso en cursivas. Para diferenciar entre distintas coplas con un mismo verso inicial, agrego entre paréntesis luego del verso la palabra final del segundo verso (o de los subsecuentes, de ser necesario para distinguir coplas con idénticos finales), siguiendo el sistema empleado en los índices del *CFM*.

A dale pa allá (acá, atropellará) 48
A dale pa allá (acá, va) 48
A folha da oliveira p. 109
A la puert'el calabozo p. 99n
A la reja de la cárcel (llorar) p. 99n
A las dos de la noche p. 139n
A las rejas de la cárcel (canciones) p. 99n
A las rejas de la cárse (yorá) p. 99n
A mí me picó un mosquito 66
A orillas de una laguna 21
A toditos mis amigos 72
A una calandria amarilla 85
Adiós, Acapulco hermoso 37
Áhi con eso tienen 1
Áhi con eso tienen p. 143
Ahí les va mi despedida (laurel) p. 42
Al fin que ya me despido p. 47
Al pasar por el río Balsas p. 145
Al pasar por un convento p. 82; 86
Al pie de un verde limón 21
Allá abajo en la cantina 90
Amarra tu perra, Juana 88
Amigo, ando apasionado p. 42
Anda al agua y no te tardes p. 148; 1
Andaba la chachalaca (río) 8
Andaba la chichalaca (monte) 8
Ándale, chata, pon tu rebozo 50
Andando yo trabajando (cerro) 16

Andando yo trabajando (serranía) 16
 Andándome yo paseando (cerro) 16
 Andándome yo trabajando (jazmín) 16
 Ando tomando copas p. 164; 51
 Apa, me dijo Cupido p. 48
 Apa, toro, que allá va p. 185; 71
Apenas amanecía 91
 Apenas había llovido 91
 Árboles de la barranca p. 113
 Arbolito del camino (tenéis, desamparéis) p. 144; 1
 Arbolito del camino (tenéis, desvanecer) p. 145; 1
 Arriba de Cihuatlán p. 181; 40
 Arriba de más arriba p. 93; 79
 Arriba del ojo de agua 79
 Arriba, caballo prieto p. 167; 76
 Así que sea y así será 49
 Ave María Purísima (beata) 34
 Ave María Purísima (Luisa) p. 81; 34
 Ay, Apatzingán querido 50
 Ay, corazón 53
 Ay, me llevan, me llevan, me llevan p. 70; 55
Ay, mi vida, me llevan, me llevan 55
 Ay, morenita (abajo) 60
 Ay, morenita (arriba) 60
 Ay, morenita (envío) 60
Ay, morenita (río) 60
 Ay, qué bonita perdiz p. 87; 87
 Ay, qué bonito es tener 4
 Ay, qué mi suerte ingrata (dolor, copita, favor) 51
 Ay, qué mi suerte ingrata (dolor, habanero, favor) 51
 Ay, qué rechulo mulato p. 51; 43
 Ay, si quieres comer iguana 54
 Ay, si te dicen p. 171; 24
 Ay, si te vas p. 93; 60
 Ay, sí, cómo no 46
 Ay, sí, sí, sí p. 68; 69
 Ay, tonchi del alma p. 141
Ayer que fui pa San Luis 87

Baila, baila, bailadora p. 98; 57
 Becerrero, becerrero (Huacana) p. 103; 5
 Becerrero, becerrero (piales) 5
 Becerrero, becerrero (río) 5
 Becerrito, qué haces áhi (buey) 47
 Becerrito, qué haces áhi (toro) 47
 Bonita mantilla blanca (carmesí) 57
 Bonita mantilla blanca (colorada) p. 163; 57

Bonita noche de luna 25
 Bonito San Juan Huetamo pp. 54, 198; 15
 Boquita coloradita (francés) 91
 Boquita coloradita (pirul) 91

Caballito como el mío p. 92n
 Camino real de Colima (acordar) 7
 Camino real de Colima (bajos) 7
 Camino real de Colima (sé, largué) 7
Cerca del municipal p. 173; 90
 Cielo, cielo, cielo santo 19
 Cihualteca, de ónde vienes 40
Cihualteco, de ónde vienes 40
 Cobíjame con tus alas (huevo, olvidaste, nuevo) 80
 Cobíjame con tus alas (huevo, pasado, nuevo) p. 97; 80
 Como que te vas (vienes, quieres) 57
 Como que te vas (vienes, tienes) p. 182; 57
 Como que te vas, como que te vas 52
 Como te llamas Juana 106
 Cómo te llamas, mirla (Isabel) 59
 Cómo te llamas, mirla (Josefina) 59
 Con esta y no digo más (María) 73
 Corre, limoncito verde p. 97; 93
 Córrele, muchacha, córrele (lomita) 96
 Córrele, muchacha, córrele (vereda) 96
 Corriendo, corriendo p. 149; 1
 Cortaba al amapoleón p. 164; 74
Corté del amapoleón 74
 Corté la flor del mastuerzo p. 41
 Cuando bajo a la playa 37
 Cuando estés en el poder p. 15
 Cuando la perra está en brama 88
 Cuándo me traes a mi negra p. 97; 22
 Cuando pases por el puente p. 162; 75
 Cuando siento la cruda 51
 Cuando te quiero, te vas p. 104; 59
 Cuervito, cuervito (mar) 98
 Cuervito, cuervito (peña) 98

Chaparrita de mi vida (desvelando) p. 161; 9
 Chaparrita de mi vida (hace) p. 89; 9
 Chaparrita de mi vida (voy) p. 89
 Chaparrita, ya no crezcas 9
 Chinita de mis amores p. 165; 74

Da roseira nasce a rosa p. 116n
 Dale pa allá (acá, atropellará) 48

Dale pa allá (acá, va) 48
 Date gusto, vida mía p. 199; 14
 De aquellos que están allá p. 131n
 De Colima para abajo 20
 De esas que están bailando (bien, clavel) p. 131n
 De esas que están bailando (bien, jején) p. 131n
 De eso que te haigan contado (temor) p. 42
 De eso que te haigan contado (ver) p. 42
 De esos dos que andan bailando (desagero) p. 131
 De esos dos que andan bailando (descoger) p. 142
 De esos dos que están bailando (escoger) p. 142n
 De la arena nace el agua (pescados) p. 115
 De la peña nace el agua (helazón) p. 116n
 De la pila sale el agua (olor) p. 116n
 De la Sierra Morena p. 168; 24, 45
 De *lah doh* qu'está bailando (encarnada) p. 131n
 De las dos que están bailando (bien) p. 131n
 De las frutas, la manzana p. 116n
 De las peñas sale el agua (quesitos) p. 116
 De las pilas nace el agua (gorgoritos) p. 116; 81
 De las pilas nace el agua (pescados) 81
 De los caballitos (plan) 48
 De los caballitos (río) 48
 De los tres colores que hay p. 174; 23
 De toda la caballada (alazán, bonitas, Apatzingán) 76
 De toda la caballada (mora) p. 91; 76
 De toda la caballada (potro) pp. 92, 167; 76
 De toda mi caballada (alazán, pasear, Apatzingán) pp. 92, 167; 76
 De toda mi caballada (bola) p. 92
 De toda mi caballada (rosilla) (rosilla) p. 166; 76
 De toda mi caballada (ruano) p. 92
 Debajo de un casahuate 86
 Debajo de una arboleda 86
 Debajo de una enramada (blancas) 86
 Debajo de una enramada (blancas, bordada) 86
 Decía la recién casada 106
 Déjala que vaya (volverá, pagará) p. 147; 1
 Déjala que vaya (volverá, traerán) p. 147; 1
 Del jardín salen las rosas p. 116n
 Del tronco nace la rama (arbolito) p. 116n
 Desde Jalisco, muchachos p. 15
 Desde Tierra Caliente 38
 Despedida no les doy pp. 49n, 197; 20
 Dicen las de Cuernavaca p. 51; 58
 Dices que me quieres mucho 44
 Dichosa la chuparrosa 78
 Diles que sí, diles que no (olvidó) p. 185; 70

Diles que sí, diles que no (yo) 70
 Dime cómo te llamas 45
 Dónde cortaré una vara 88

 Échenme ese toro fuera (güipinilla) 94
 Échenme ese toro fuera (mora) 94
 El becerro no ha mamado (viene) p. 107; 47
 El becerro no ha mamado (vino) 47
 El cura de Apatzingán p. 161; 66
 El jilguero es muy ladino 27
 El limón debe ser verde 18
 El maracumbé se va p. 161; 58
 El mulato en la barranca p. 105; 27
 El paño que tú me diste 79
 El veinte que yo te di p. 173; 95
 Ellas son las que no quieren (hago, bravo) p. 147; 1
 Ellas son las que no quieren (hago, bravo, revolcado) p. 147
 Ellas son las que no quieren (hago, cabo) p. 146; 1
 En el cerro ya no hay uvas 85
 En el portal de Belén p. 45
 En la esquina de un convento p. 203
 En las montañas y valles 56
 En las ramas de una higuera p. 48
 En las torres de Morelia 100
 En un viernes de Dolores 6
 En una cuna de alambre p. 162; 20, 75
 Eres arenita de oro 2
 Eres chiquita y bonita (quiero, amapolita, enero) p. 104; 77
 Eres chiquita y bonita (quiero, rosita, enero) 14, 77
 Eres chiquita y bonita (quiero, mortero) p. 104
 Eres chiquita y bonita (venero) 63
 Esa potranca matrera p. 114; 89
 Esos dos que están bailando (diciendo) p. 131n
 Esos dos que están bailando (son) p. 131n
 Esta cotorrita p. 166; 68
 Esta es la mantilla blanca (colorada) p. 163; 57
 Esta es la mantilla blanca (plan) p. 182; 57
 Esta es la recién casada 106
 Esta noche con la luna p. 108n; 41
 Esta noche he de pasear p. 141
 Esta noche saco gallo pp. 53, 107; 41
 Estaba el coyote viejo (cocina) p. 108; 11
 Estaba el coyote viejo (enramada) 11
 Estaba el coyote viejo (pader) 11
 Estaba el gato sentado (azotea) p. 173; 90
 Estaba el gato sentado (equipal) 90
 Estaba el gato sentado (oraciones) 90

Estaba el gato sentado (tarima) 90
Estaba la lagartija (bueyes) p. 95; 17
Estaba la lagartija (corongoro) p. 95; 17
Estaba la lagartija (paderón, agarrón) p. 95; 17
Estaba la lagartija (paderón, amor) 17
Estaba un sapo sentado p. 148; 1
Estaba una vieja p. 142
Estando amarrando un gallo 49
Estando yo transitando 16
Este es “El maracumbé” (plan) 58
Este es “El maracumbé” (sones) pp. 160, 183; 58
Este es el mentado dos (as) 13
Este es el mentado dos (cuatro) p. 98; 13
Este es el mentado dos (tres) 13
Este es el último aviso p. 45n
Este perro trae el mal p. 174; 30
Este pitorreal p. 166; 68
Este torito que brama pp. 55, 114; 93
Estepiya está en un serro p. 107n
Estos recuerdos traigo 38

Frijolito, frijolito (arrabaleño) 99
Frijolito, frijolito (embarañas) 99
Frijolito, frijolito (enredador) p. 97; 99

Hormiguita colorada (colorín) 101
Hormiguita colorada (hormiguero) p. 190; 101
Hoy en la mañana 1
Huerfanito, ¿qué haré yo? p. 69; 53

Jesucristo, Rey del mundo p. 45
Juan Colorado me llamo 56

La mancha de la jiricua 66
La puerca no quiere maíz (harina, maíz, anima) pp. 108, 165; 31
La puerca no quiere maíz (harina, parada, anima) 31
La puerca no quiere maíz (leche) p. 165; 31
La vaquilla tuvo cuates p. 106; 72
La vida de los borrachos 6
Lázalo, lázalo 47
Le dirás a la vaquilla (ladereando) 72
Le dirás a la vaquilla (mogote) 72
Le dirás a la vaquilla (plan) 72
Le dirás al caporal (mató) 72
Le dirás al caporal (orilla) 72
Le dirás al caporal (puertecito) 72
Le dirás al caporal (vaquero) 72

Levántate, alma cristiana p. 45n
Listoncillo me pediste 18
Lloraba el coyote viejo 11
Lo traigo recién herrado 92

Malagueña de mi vida p. 101; 20
Mañana me voy p. 148; 1
Mañana me voy, mañana (caminar) 69
Mañana me voy, mañana (ver) p. 53; 69
Mariquita se llamaba p. 98; 42
Mariquita, mi alma p. 27
Me despido, me despido 21
Me dijo una chuparrosa 78
Me fui pa la plaza p. 148; 1
Me gusta montar en pelo p. 115; 89
Me gustan las abajeñas p. 27
Me subí a la quinta escala 82
Me subí al cerro más alto pp. 55, 107; 91
Mi caballo se cansó p. 81; 76
Mi Juanita se embarcó 29
Mi marido fue a las Indias p. 82n
Mi marido se fue a viaje (batea) p. 199; 33
Mi marido se fue a viaje (molcajete) pp. 81, 200; 33
Mi niña me dio un listón 18
Mi perico se murió 29
Mira lo que te traje (adentro) 61
Mira lo que te traje (Colima, oro, chalina) 61
Mira lo que te traje (Colima, oro, prima) 61
Mira lo que te traje (Huacana) p. 90; 61
Mira lo que te traje (Manzanillo) p. 90; 61
Mira lo que te traje (oscuro) 61
Morena, morena 60
Muchachita del barrio alto 41
Muchachos, allá va el toro 71
Muy buena está la vaquilla 72

Negrita de mis pesares 22
No hay que hacer adoración p. 44n
No llores, guanajuatense p. 44
No llores, mi alma p. 202
No llores, negra 24
No sólo en las muy bonitas p. 144; 1

Oiga, amigo, su carreta 65
Oigasté, güerita santa p. 141
Otro versito nomás p. 132; 1
Oyes, Isabel (dormida) 55

Oyes, Isabel (encontré) 55
 Oyes, María (despido) p. 169; 61
 Oyes, María (dueño) 61
 Oyes, María (viene, mentira, conviene) 61
 Oyes, María (viene, mentira, viene) 61
 Oyes, María del Carmen 61

Pa aguacates, Uruapan 61
 Pa sacarle l'agua al coco (agujerito, chirguito) 52
 Pa sacarle l'agua al coco (agujerito, piquetito) 52
 Pajarillo colorado (amarillas) 19
 Pajarillo colorado (vez) 19
 Para cantar este son 75
 Para placeres, tu amor p. 116n
 Para qué quiero cuentas p. 201
 Para subir al cielo p. 201; 45
 Parece que sí, que sí 67
 Parece que voy llegando (Apatzingán) 30
 Parece que voy llegando (Arenal) 30
 Parece que voy llegando (quería) 30
 Pasajero de mi vida 83
 Pestañas de mi alegría 23
 Pío, pío, pío (mío, frío) 62
 Pío, pío, pío (mío, río) 62
 Pobrecito de mi pollo (aguililla) 62
 Pobrecito de mi pollo (culebra) p. 55; 62
 Pobrecito de mi pollo (gavilán, Juan) p. 171; 62
 Pobrecito de mi pollo (gavilán, mar) 62
 Pobrecito de mi pollo (tecolote) 62
 Pobrecito de mi pollo (tequereque) 62
 Por áhi va la loba del mal p. 54; 67
 Por áhi va la rueda 65
 Por áhi viene el caporal (bailando) 93
 Por áhi viene el caporal (borracho) 71
 Por áhi viene el caporal (canelo) 93
 Por áhi viene el caporal (vino) 93
 Por aquí pasó 66
 Por aquí pasó volando 85
 Porque me voy a lo verde 95
 Porque me voy al desierto p. 173; 95

Qué bonita chaparrita 63
 Qué bonita cinturita p. 105; 1
 Qué bonita es la mañana 82
 Qué bonita es una banda p. 113; 4
 Qué bonita Mariquita p. 53; 42
Qué bonita panadera (bailar, bailar) 28

Qué bonita panadera (bailar, pan) 28
Qué bonita señorita 21
Qué bonita zamba rumbera 33
Qué bonitas son las indias (bailar) 102
Qué bonitas son las indias (corazón) p. 203; 102
Qué bonitas son las indias (igual) p. 203; 102
Qué bonito es el jarabe p. 86; 1
Qué bonito frijolito 99
Qué bonito jabalín (Aurora) 16
Qué bonito jabalín (Tepic) 16
Qué bonito panadero (bailar, bailar) p. 93; 28
Qué bonito panadero (bailar, pan) p. 93; 28
Qué bonito pañuelito 105
Qué bonito par de ojitos (ahí) p. 42
Qué bonito par de ojitos (enarcadas) 26
Qué bonito par de ojitos (España) p. 53; 105
Qué bonito par de ojitos (serán) 26
Qué bonito ratoncito 90
Qué bonitos ojos tienes (cejas) 26
Qué bonitos ojos tienes (mí) 26
Qué bonitos ojos tienes (serán, están) 26
Qué bonitos ojos tienes (serán, llevar) 26
Qué bonitos panaderos 28
Qué dices, mi alma 67
Qué es aquello que corre p. 101n
Qué es aquello que deviso (nopalera) p. 100; 49
Qué es aquello que deviso (plan) 49
Qué es aquello que deviso (real) p. 100; 49
Qué es aquello que reluce (Blanca) p. 101n
Qué es aquello que relumbra (Ana) p. 100
Qué es aquello que relumbra (cerro) p. 100
Qué es aquello que relumbra (florido) p. 101
Qué es aquello que relumbra (mayor) p. 101
Qué es aquello que relumbra (mesa) p. 100
Qué es aquello que relumbra (plan, Apatzingán) p. 49
Qué es aquello que relumbra (real, Bernal) p. 46
Qué importa que la calandria p. 112n
Qué pajarillo es aquel 104
Qué querís que te traiga (Cafayate) p. 90n
Qué querís que te traiga (Mendieta) p. 90
Qué quieres que te traiga (Panzacola) p. 90n
Que tú eres mujer bonita 95
Qué viva mi tierra, Michoacán 56
Quien en mi tierra ha vivido 50
Quién le cortaría las hojas 34
Quién me dará un medio (real, comprará, pitorreal) 68
Quién me dará un medio (real, peso, pitorreal) 68

Quisiera que la gallina (conmigo, huevos, nido) 80
Quisiera que la gallina (conmigo, huevos, nido) 80
Quisiera ser barretero p. 27; 64
Quisiera ser pajarillo (azules) p. 102; 104
Quisiera ser pajarillo (colorado) 104
Quisiera ser pajarillo (moradas) p. 102; 104
Quisiera ser pajarillo (vez) 104
Quisiera ser pajarillo (viento) pp. 89, 102; 104

Rémale, chatita, rema 15

Saca tu machete chundo p. 83n
Santa Ana está en el pozuelo p. 107n
Santamaría en Fuenbellida p. 107n
Saucitos de la alameda (airón) p. 112
Saucitos de la alameda (remecen) p. 112
Saucitos de la alameda (reverdecido) p. 112; 44
Se encuentran en el tablado 92
Señor carretero 65
Señora, quiérame a mí p. 204
Señora, soy un riflero (llegando) p. 165; 32
Señora, soy un riflero (llegar) p. 165; 32
Señora, soy un riflero (llevar) 32
Señora, su cuiniquito (ecuarito) 12
Señora, su cuiniquito (mar) 12
Señora, su cuiniquito (río) 12
Señora, su jabalí (corriendo) p. 54; 16
Señora, su jabalí (dio) p. 99; 16
Señora, su mirasol (... , ladea) 10
Señora, su mirasol (coloradeando) 10
Señora, sus jabalines 16
Si buscas al marinero (encontrarás) p. 163; 84
Si buscas al marinero (río) p. 163; 84
Si buscas al pasajero 83
Si cariño me tuvieras (retrato, ingrato) 77
Si cariño me tuvieras (retrato, rato) 77
Si como te llamas Juana 106
Si este gusto que yo traigo 82
Si la cruda me lleva 51
Si la venada supiera (sobvenir) p. 55; 36
Si la venada supiera (vereda) 36
Si porque me la llevé 42
Si supieras cuánto te quiero 21
Si tú eres la primavera 63
Sí, señora, soy ranchero 69
Siempre buscando aventura 56
Son las dos de la mañana p. 118n

Soy huerfanito p. 170; 53

Soy tirador (loma) 35

Soy tirador (volar) 35

Talavera está en un *yano* p. 107n

Tancítaro queda en lo alto p. 107; 91

Te lo he dicho que no siembres (alturas) 83

Te lo he dicho que no siembres (barranca) 83

Te lo he dicho que no siembres (lomita) 83

Te lo he dicho que no siembres (vereda) 83

Tengo el gusto del becerro p. 200; 47

Tengo el gusto del toro p. 200; 71

Tengo mi silla plateada 92

Toda la vida penando 58

Toda la vida será (Buenavista) p. 51; 58

Toda la vida será (querer) p. 183; 58

Todos dicen “viva, viva” p. 199; 15

Todos me dicen por ahí 89

Toma esta daga de acero p. 42

Toma esta llavita de oro p. 42

Toma, torito, toma 71

Tú eras la que me decías 53

Un relámpago en el cielo (relampaguear) 91

Un relámpago en el día (relampagueando) p. 119; 91

Un relámpago en el viento (electricidad, brazos, voluntad) p. 118; 91

Un relámpago en el viento (electricidad, querer, voluntad) 91

Un relámpago en las nubes 91

Un viejito por sopear p. 143; 1

Una calandria al volar (copete) 85

Una calandria al volar (plumas) 85

Una calandria amarilla p.172

Una mañanita alegre (llover) 103

Una mañanita alegre (llovido) 103

Una negrita 24

Una noche con la luna 25

Una paloma torcaz p. 93

Una tarde en un verano pp. 51, 144, 149; 1

Una vez que yo me fui p. 106; 87

Usted que conoce el súchil 70

Uy, uy, uy, qué iguana tan fea p. 50; 54

Uy, uy, uy, qué iguana tan prieta 54

Vámonos, cuervito p. 169; 98

Vaqueros y caporales 72

Veinte reales te he de dar p. 131

Venadita, venadita (flores) 36

Venadita, venadita (Jilotlán) 36
Vete por ahí 64
Vida mía, de no ser tuyo 21
Villarraso está en un raso p. 107n
Volaron las abejitas 46
Voy a agenciar mi gallina (copetón, pantalón) 80
Voy a casar mi gallina (colorado) 80
Voy a casar mi gallina (copetón, corazón) p. 102; 80
Voy a casar mi gallina (copetón, pantalón) 80
Voy a cruzar mi gallina (cotorrino) 80
Voy a echar mi despedida p. 168; 23

Y san Antonio de Papua p. 45
Ya casi está amaneciendo (día) 91
Ya casi está amaneciendo (merodean) 91
Ya con eso tienen 1
Ya con esta me despido (arrabales) 11
Ya con esta me despido (domingo) 75
Ya con esta me despido (huizachito) p. 130
Ya con esta me despido (iré) p. 168; 73, 77
Ya con esta me despido (lado) p. 169; 81
Ya con esta me despido (Tomás) p. 130
Ya Cupido se murió p. 203
Ya el carretero se va p. 168; 65
Ya la astillita voló (astillero) 39
Ya la astillita voló (estillar) p. 86; 39
Ya la astillita voló (higuera) 39
Ya la astillita voló (pirul) 39
Ya la luna va saliendo p. 184; 70
Ya lo he dicho que a la cárcel p. 167; 103
Ya me voy a Apatzingán p. 169; 34
Ya me voy a los capires 50
Ya me voy porque amanece (alcanza) p. 89n
Ya me voy porque amanece (día) 91
Ya me voy porque amanece (gallo) p. 169; 3
Ya me voy, me despido p. 169; 38
Ya no quiero ser arriero p. 178; 3
Ya no quiero ser borracho p. 178; 6
Ya se acabó el engreimiento p. 42
Ya se va el ausente (aquí) p. 163; 97
Ya se va el ausente (llorando) p. 163; 97
Ya se va el ausente (va) 97
Ya se va el pajarerito p. 168; 27
Ya te he dicho que a la cárcel pp. 99, 167; 77
Ya viene relampagueando (día) p. 118; 91
Ya viene relampagueando (parece) p. 118; 91
Yo de chiquito lloraba p. 161; 46

Yo le pregunté a Cupido 20
Yo quisiera ser toquilla 2
Yo soy como la perdiz 87
Yo soy el gavilancillo (balas) 100
Yo soy el gavilancillo (llevar) p. 91; 100
Yo soy el gavilancillo (nopalera) p. 91; 100
Yo soy el gavilancillo (perdido) 100
Yo soy el gavilancillo (volteando) 100
Yo soy el mulato alegre p. 108; 43
Yo tenía un perico loro p. 177; 29
Yo vi cantar un cenzontle pp. 54, 113; 43
Yo vide pelear un oso p. 197; 20
Yo vide salir un bulto p. 105; 64
Yo vide una chuparrosa 20

Índice del fonograma anexo

1. Antonio Ramírez, vihuelero. Entrevistado en El Guayabal, municipio de Buenavista, el 10 de abril de 2003 (testimonio transcrito en el capítulo 1, p. 25)
2. Esteban Ceja Cano, violinista. Entrevistado en San Juan de los Plátanos, el 22 de octubre de 2003 (testimonio transcrito en el capítulo 4, pp. 133-135)
3. “El jarabe ranchero”, con la entrada más común en la actualidad (véase capítulo 4, pp. 139-140). Los Hermanos Barajas, en el concurso de las Fiestas Octubrinas de Apatzingán, 21 de octubre de 1999 (*Cinta REG-2*)
4. “El jarabe ranchero”, con entrada *arrecha* (véase capítulo 4, pp. 139-140). Conjunto Los Caporales de Santa Ana, 1970 [?] (*Disco INAH 07*)
5. “El listoncillo”, son atravesado, sin estribillo. Conjunto Los Alegres de Tierra Caliente (*Disco Alborada 3*)
6. “La negra planeca”, son sin estribillo. Conjunto Los Hermanos Gaspar (*Disco Alborada 1*)
7. “La potranca”, son de Manuel Pérez Morfín, con jananeo completo. Conjunto Alma de Apatzingán (*Disco Alborada 4*)
8. “El riflero”, son sin estribillo. Conjunto Los Marineros de Tepalcatepec (*Disco Alborada 3*)
9. “La Isabel”, son con estribillo-copla. Roberto Pardo Moreno (arpero solista), en el concurso de las Fiestas Octubrinas de Apatzingán, 21 de octubre de 1999 (*Cinta Kurhaa*)
10. “La iguana”, son con estribillo-copla. Conjunto Alma de Apatzingán (*Disco Alborada 2*)
11. “El pitorreal”, son con estribillo de dos partes. Tomás Andrés Huato (jaranero solista) (*Disco Pentagrama*)
12. “El toro viejo”, son con estribillo de dos partes. Los Gavilanes, en el concurso de las Fiestas Octubrinas de Apatzingán, 21 de octubre de 1999 (*Cinta Kurhaa*)
13. “La caballada”, son con jananeo completo. Los Gavilanes, el concurso de las Fiestas Octubrinas de Apatzingán, 21 de octubre de 1998 (*Cinta REG-3*)
14. “El gusto apatzinganeño”, son con jananeo completo. Conjunto Los Caporales de Santa Ana, 1970 [?] (*Disco INAH 07*)
15. “El frijolito”, son con medio jananeo. Taurino Duarte (arpero solista), en el concurso de las Fiestas Octubrinas de Apatzingán, 22 de octubre de 1999 (*Cinta Kurhaa*)
16. “Las naguas blancas”, son con jananeo completo, tamboreado. Conjunto de Zicuirán, de Antiocho Garibay, 26 de noviembre de 1972 (*Disco Pentagrama*)
17. “El saucito”, son con estribillo-repetición. Conjunto Los Caporales de Santa Ana, 1970 [?] (*Disco INAH 07*)