



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

SENTIDO ERÓTICO EN LA LÍRICA POPULAR MEXICANA

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE

MAESTRA EN LETRAS

(LITERATURA ESPAÑOLA)

P R E S E N T A

GLORIA LIBERTAD JUÁREZ SAN JUAN



Facultad de Filosofía
y Letras

Asesora: Dra. María Teresa Miaja de la Peña

MÉXICO, D. F.

2007



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

A Mamá Níco y Papá Mel

*Uno a sus padres -por cierto-
ni con la vida les paga;
ellos son un libro abierto
y en vida se les halaga . . .*

Agradecimientos

A la Dra. Ma. Teresa Miaja de la Peña

Por su rigurosa asesoría y, sobre todo, por su invaluable y generosa amistad.

Este trabajo se debe también al consejo de los académicos:

Dr. Aurelio González, Dra. Mariana Masera, Mtra. Gloria Estela Báez y Dra. Leonor Fernández Guillermo. A quienes agradezco el tiempo invertido, el trabajo realizado y las valiosas aportaciones que me brindaron durante la elaboración de esta tesis.

A mis maestros:

Tere Miaja, Margit Frenk, Antonio Alatorre, Aurelio González, Mariana Masera, Leonor Fernández, Belén Clark, Dietrich Rall, Susana González y Juan Antonio Rosado, por compartir conmigo su amor a la Literatura, durante las gratas y amenas horas de clase.

Con profundo agradecimiento a mi familia:

Andrés, Esther, David, Víctor, Laura, Hilda, Loyda, Ruth, Samuel y Bety, Adela y Chita.

A Chepo y Aarón.

Defeña: Gaby y Javier, Norma, Queta, Claudia, Adrián, Layda y Alejandro.

Veracruzana: Pepe, Irma, Paquis, Mamá Vichina, Paty, Alfredo, Vilma y asociados.

Docente: Yola, Azucena, Lupi, Chayo, Marcela, Irene, Tere Bravo, Esther Domínguez y Tere Reza.

Universitaria: Lupita Torres, Lupita Urbina, Brenda, Isabel, Vero, , Rosy, Gaby Nava, Nieves, Josefina y Ma. Elena.

Musical: Eduardo Bustos, Lila, Rodrigo, Roberto, Mauricio, Selene, Eloína, Aurelio, Francisco, Jorge y Edna.

Al Señor Alfredo Gómez, por la rápida y eficaz solución a los desperfectos de mi computadora.

Irma y Marlitos

In memoriam

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	2
1. LÍRICA POPULAR MEXICANA	12
1.1 Lírica popular y folklore	12
1.1.1 Folklore	12
1.1.2 Hacia un concepto de poesía popular.....	14
1.2 Antecedentes de la lírica popular mexicana	18
1.2.1 Los comienzos de la lírica románica.....	18
1.2.2 Antigua lírica popular hispánica.....	21
1.2.3 La lírica popular en el Virreinato.....	24
1.2.4 La lírica popular de la Independencia.....	26
1.3 La lírica popular mexicana	28
1.3.1 La consolidación de la lírica popular mexicana en el siglo XX.....	28
1.3.2 Características de las coplas del <i>Cancionero folklórico de México</i>	28
2. SENTIDO ERÓTICO	31
2.1 El erotismo	31
2.1.1 Amor y erotismo.....	31
2.1.2 Erotismo y sexualidad.....	35
2.1.3 Juego, humor y erotismo.....	37
2.1.4 La expresión del erotismo en la lírica popular.....	40
2.2 Sentido erótico en las coplas: figuras retóricas	41
2.2.1 Figuras retóricas de palabras.....	41
A. Comparaciones y metáforas.....	41
1. Universo vegetal.....	42
2. Universo animal.....	51
3. Universo total.....	60
B. El simbolismo.....	63
1. El agua.....	66
2. “Aventar frutos”.....	72
3. “Cortar la flor”.....	73
4. El viento.....	89
2.2.2 Figuras retóricas de dicción.....	92
A. Poliptoton o derivación.....	93
B. Retruécano.....	94
C. Dilogía.....	94
1. Homonimia.....	95
a). Sencilla.....	95
b). Doble.....	96
D. Calembur.....	96
E. Glosolalias.....	97
F. Doble sentido.....	98
1. Pronominalización.....	99
a). Pronominalización con referente.....	100

i. Concordancia referencial.....	100
ii. Incongruencia referencial.....	101
iii. Indefinida con referente.....	102
iv. Libre referencialidad.....	103
2. Verbos.....	103
a). Singularidad verbal.....	104
b). Verbo con otros recursos.....	117
3. Doble sentido pleno.....	128
a). Secuencia verbal establecida.....	128
b). Oficios.....	146
c). Casos singulares.....	146
i. Naturaleza.....	147
ii. Alimentos.....	148
iii. Objetos.....	149
d). Adivinanzas.....	151
i. Doble sentido.....	151
ii. Sentido erótico.....	152
2.2.3 Figuras retóricas de pensamiento.....	156
A. Sentido erótico explícito.....	156
1. Lenguaje coloquial.....	157
2. Lenguaje obsceno.....	166
3. Verbo “coger”.....	169
a). Explícito.....	170
b). Implícito.....	172
B. Sentido erótico implícito.....	174
1. Pronominalización.....	175
a). Abierta simple.....	175
b). Abierta con contexto sexual.....	178
c). Abierta con despliegue de pronombre.....	178
2. Complemento elidido.....	179
3. Complemento interrumpido.....	179
4. Rima interrumpida.....	180
a). Intra-estrófica.....	181
b). Inter-estrófica.....	185
5. Sustantivación.....	187
6. Revelación.....	187
3. SENTIDO ERÓTICO EN LAS COPLAS: ESTRATEGIAS DISCURSIVAS...	191
3.1 Tópicos.....	191
3.1.1 El ambiente amoroso.....	192
A. La temporada.....	192
B. El momento.....	192
C. El lugar.....	195
3.1.2 Personajes.....	199
A. Viudas.....	199
B. Religiosos.....	200
C. Viudas y religiosos.....	201

3.1.3	La relación amorosa.....	202
A.	“Guerra” de amor.....	202
B.	“Sembrador de amor.....	203
3.2	Motivos.....	204
3.2.1	Atributos masculinos.....	204
A.	Vigor sexual.....	204
B.	Poligamia.....	206
C.	Desdén y desamor.....	207
D.	Pérdida de atributos.....	208
3.2.2	Atributos femeninos.....	209
A.	Piropos.....	209
B.	Fidelidad / Infidelidad	210
C.	Experiencia.....	212
D.	Pérdida de atributos.....	214
3.2.3	La relación amorosa.....	215
A.	El “fruto” del amor.....	215
3.3	Eufemismos.....	218
3.3.1	Relación amorosa.....	218
A.	Verbos.....	218
B.	Otros elementos.....	219
3.3.3	Femeninos.....	222
A.	Pecho.....	222
1.	Categorías gramaticales indefinidas.....	222
B.	Sexo.....	222
1.	Categorías gramaticales indefinida.....	222
2.	Animales.....	223
3.	Alimentos.....	225
4.	Serie semanal.....	227
C.	Pecho y Sexo.....	227
1.	Categorías gramaticales indefinidas.....	227
2.	“La milicia”.....	228
3.	Objetos diversos.....	229
3.3.4.	Masculinos.....	230
A.	Placer Solitario.....	230
B.	Sexo masculino.....	231
1.	Categorías gramaticales indefinidas.....	232
2.	Juguetes.....	233
3.	Armas de todo tipo.....	235
4.	Oficios.....	237
5.	Animales.....	238
6.	Objetos diversos.....	240
7.	Alimentos.....	241
8.	Naturaleza.....	242
9.	Glosolalias.....	243
10.	Nombre Propio.....	243
3.3.5	Femeninos y masculinos.....	244
A.	Animales.....	244

B. Derivación.....	245
CONCLUSIONES.....	248
BIBLIOGRAFÍA DIRECTA.....	250
FONOGRAFÍA.....	257
BIBLIOGRAFÍA INDIRECTA.....	262
ÍNDICE DE PRIMEROS VERSOS.....	267
ANEXO.....	282
CORPUS ADICIONAL DE COPLAS.....	283
TABLAS DE ANÁLISIS DE RECURSOS. GUÍA.....	288
TABLAS.....	289

INTRODUCCIÓN

*Para cantar el jarabe,
para eso me pinto yo;
para rezar el rosario,
mi hermano el que se murió;
ése sí era santulario,
no pícaro como yo.*

Sin lugar a dudas *El Cancionero folklórico de México** constituye el acervo más importante de la lírica popular mexicana actual; su directora, Margit Frenk, expresa:

Se trataba de colmar una laguna importante, de reunir en un todo compacto y organizado el rico caudal de la lírica folklórica mexicana de nuestro tiempo. El propósito era recopilar el mayor número posible de textos y sistematizarlos de tal manera, que tanto el lector común como el especialista pudieran formarse una idea global de esa poesía y también conocer a fondo sus características.

El *Cancionero* contiene casi diez mil coplas más sus variantes; en él se muestra una gran variedad de géneros poéticos populares de todas las regiones de la República Mexicana - algunos no propiamente folklóricos- en un espacio cronológico que abarca el siglo XX. Para la conformación de este *corpus*, se accedió en principio a las diversas recopilaciones existentes, como las de Rubén M. Campos, Vicente T. Mendoza, Virginia Rodríguez Rivera y algunos otros estudiosos; además de otras fuentes escritas como cancioneros y hojas sueltas, y, sobre todo, las grabaciones hechas por investigadores tales como Yvette J. de Báez, Ma. Ángeles Soler, Mercedes Díaz Roig, entre otros. A partir de dicho *corpus* se realizó una sólida organización de las temáticas existentes en los siguientes apartados: 1. Coplas del amor feliz; 2. Coplas del amor desdichado y otras coplas de amor; 3. Coplas que no son de amor y 4. Coplas varias y varias canciones.

Con mi propuesta de análisis de este importantísimo *corpus*, pretendo seguir el camino que muchos investigadores han abierto y realizar una pequeña aportación para abundar en el conocimiento de la lírica popular mexicana, en uno de sus aspectos que yo considero más interesantes: el sentido erótico.

* En este estudio esta obra es referida también como el *Cancionero*, o bien como *CFM*.

El objetivo de esta investigación es, primero: mostrar los diversos recursos que entran en juego para la conformación de un sentido erótico en la copla, considerada ésta como unidad poética. Segundo: revisar la incidencia de estos recursos en los niveles fónico-fonológico, morfológico, léxico-semántico, lógico; además del estudio de la explicitud erótica por medio del lenguaje coloquial y obsceno, sin dejar de considerar que dichos recursos en algunas ocasiones suelen yuxtaponerse, puesto que “las figuras correspondientes a los diversos niveles se acumulan en el mismo segmento del discurso y suman sus significados —en forma de contraste, de énfasis, de insistencia, de gradación, de atenuación, de juego simétrico / asimétrico, etcétera— al sentido global del texto poético”.¹ Tercero: realizar un acercamiento a los motivos y tópicos eróticos por excelencia recreados en la lírica mexicana del siglo XX. Cuarto: la comprobación de que el uso de recursos y tópicos que conforman el sentido erótico en la lírica popular mexicana tiene por objeto la clara intención de ocultar una referencia abierta y directa a este tema, debido probablemente a la sistemática represión que este ejercicio inherente a la vida humana ha padecido. Quinto: estudiar los esquemas o modelos que dichos recursos utilizan para desarrollar el sentido erótico, mismos que sirven de base a los nuevos trovadores, que los imitarán, integrarán y /o adaptarán en sus creaciones. Sexto: observar el tipo de elementos estilísticos que entran en juego para la conformación del referente erótico en las coplas con un lenguaje coloquial y obsceno. Séptimo: conocer el papel que desempeña el humorismo en estas coplas y, por consecuencia, dilucidar cuáles son los factores que determinan el que una copla sea levemente pícara o totalmente picante. Por último, espero que la investigación revele, adicionalmente, información importante como ciertas preferencias por determinadas formas estróficas, temáticas y situaciones. Pienso que al realizar el análisis de los aspectos aquí detallados se podrá tener una visión más cercana de este aspecto tan popular en la lírica mexicana.

Para esto realicé una selección de las coplas de contenido erótico existentes en el *Cancionero folklórico de México*, además de incluir un pequeño *corpus* de coplas eróticas recopiladas en cintas grabadas posteriores a 1975. En dicho *corpus* se documentan otras formas de presencia de sentido erótico no registradas anteriormente, con esto, además, se

¹ Helena BERISTÁIN, *Diccionario de Retórica y Poética*. p. 23.

pretende continuar la recopilación de material poético popular de esta temática en particular, ya que como ha expresado Margit Frenk:

[...] sabíamos que era iluso querer agotar la materia; pero sí podíamos aspirar a reunir un número considerable de textos y a organizarlos sólidamente. Con ello abriríamos el camino a futuras recopilaciones y a la investigación sobre este aspecto de nuestra cultura.²

Así, por medio de este trabajo se pretende también agregar una modesta recopilación a este *corpus* y dar un pequeño paso en la investigación de la lírica mexicana.

Para la conformación del *corpus* se tomaron en cuenta las siguientes características: 1. La existencia de una temática erótica explícita en la copla, expresada de manera directa. 2. Las referencias eróticas implícitas, esto es, un asunto que aluda indirectamente al erotismo, como son: “los atributos”, “el embarazo”, “la infidelidad”; entre otras. 3. Los recursos gramaticales. 3. La presencia del simbolismo.

Debido a la extensa cantidad de coplas seleccionadas (756), es probable que haya omitido involuntariamente algunos ejemplos; sin embargo, creo que de existir dichas omisiones no afectan significativamente el resultado del análisis.

Por su parte, al anexar un *corpus* de coplas con sentido erótico no incluidas en el *CFM*, se enriquece el acervo lírico erótico documentado, puesto que algunos ejemplos contienen recursos únicos, o bien hasta ahora no documentados, mientras que algunos otros muestran singularidad en el manejo y la presentación de los mismos.

La clasificación de las figuras retóricas y estrategias discursivas que aportan el sentido erótico en las coplas constituyó un verdadero reto, ya que una buena parte de ellas contienen dos o más recursos a la vez. Por esta razón, al agrupar las coplas que mostraban un mismo tipo de recurso, se manifestó la disparidad en sus características adyacentes alternas, por lo que fue necesario realizar una nueva clasificación de las características adicionales, para así integrarlas bajo un mismo paradigma. Si bien este método facilitó la presentación y el análisis de las coplas, hay que hacer notar que hubo casos en los que algunos recursos se ubicaron en una categoría determinada, simplemente porque, de

² Margit FRENK, *Cancionero folklórico de México. Tomo I. Prólogo*. p. xvi.

acuerdo con sus características y la clasificación ya realizada, no existía un espacio más idóneo para ellos. Este es el caso de las adivinanzas y las imágenes singulares.

Otros casos, los menos, mostraron una rica profusión de recursos de una manera ejemplar, por lo que se utilizaron como “modelo” y por esta razón fueron citados —o bien referidos— en dos y hasta en tres ocasiones, señalando siempre el fenómeno por observar.

Con la intención de facilitar la lectura y comprensión de la extensa y ambiciosa clasificación, una gran cantidad de coplas se quedaron únicamente referidas como variantes en las notas a pie de página. Al respecto debo hacer notar que el criterio para seleccionar las variantes fue únicamente que presentaran el mismo recurso, o el desarrollo de un referente similar.³

Para la clasificación de los recursos, en principio me basé en las figuras retóricas y en las estrategias discursivas. Entre las figuras retóricas se encontraron: 1. Figuras retóricas de palabras: metáforas, comparaciones y el simbolismo. 2. Figuras retóricas de dicción: poliptoton, retruécano, dilogía, calembur, glosolalia y doble sentido. 3. Figuras retóricas de pensamiento: sentido erótico explícito, sentido erótico implícito, reticencia, complemento interrumpido, rima interrumpida, sustantivación, revelación. Respecto a las estrategias discursivas, las más sobresalientes son: 1. Tópicos. 2. Motivos y 3. Eufemismos.

Estos aspectos no necesariamente permanecen independientes en la copla; por el contrario, generalmente se muestran indisolublemente unidos, y si se toma en cuenta, además, que el lenguaje poético transgrede intencional y sistemáticamente la norma gramatical que rige al lenguaje estándar, la yuxtaposición de recursos retóricos y estrategias discursivas implica una gran dificultad, tanto para realizar el análisis, como para su clasificación y presentación. De cualquier manera, opté por seguir una clasificación definida de los mismos y señalar brevemente, dentro de lo posible, la presencia de recursos adicionales; aunque también debía observar la conveniencia de presentar un estudio lo más compacto posible.

Respecto al *corpus*, los ejemplos pertenecientes al *CFM* se documentan con el número asignado en ese estudio; las coplas adicionales recopiladas durante mi

³ *Idem*, FRENK utiliza la palabra “versión” en el sentido de 'toda aparición u ocurrencia de un mismo texto' y el término “variante” a 'cada una de las discrepancias verbales que diferencian una versión de otra'. En este caso, debido a que se realiza un análisis de recursos, motivos y tópicos; utilizo el término “variante” para designar 'toda ocurrencia de un mismo recurso, tópico o motivo' y también sus discrepancias. En algunos casos, existirá una coincidencia entre las variantes y versiones del *CFM* y las que documento.

investigación se documentan como CA (Corpus Anexo), con un número asignado de acuerdo con el orden de presentación —salvo algunos casos especiales—. En ambos casos, en las coplas analizadas se señala la canción a la que pertenecen; no así las variantes del *CFM* referidas en las notas a pie de página, por cuestiones prácticas. En los casos en que una copla exista en varias canciones, únicamente se señala una de ellas, y por medio de los puntos suspensivos se indica que dicho ejemplo también se documentó en otra —u otras— canciones.

Un problema adicional lo constituye la terminología, debido a las muchas acepciones que un término posee, por lo que me parece necesario aclarar el sentido de los vocablos utilizados.⁴

Copla: Se utiliza el sentido amplio de “unidad poética mínima”. Para referirme a la forma métrica especificaré su tipología: *cuarteta, seguidilla, quintilla, sextilla y pareado*.

Estrofa: Independientemente a la conformación de coplas dentro de una canción. En este trabajo los términos de copla y estrofa son considerados sinónimos.

Rima: Monorrima y rima varia.

Motivo: Tema menor que despierta profundas vivencias y por lo mismo alcanza gran prestigio y notable difusión. Estas unidades se estereotipan en cuanto a modo de experiencia pero conservan su frescura y agilidad.

Tópico: Fijación de alguna de las múltiples realizaciones de un motivo, con una intención caracterizadora.

Cliché: Cristalización perfecta de una solución locutiva o de un verso, misma que se comporta como una unidad autónoma, por lo que puede resultar en una frase, en un verso de introducción, o uno de remate que se emancipa de la copla y puede entrar en otros textos; tal cristalización puede mostrar longitud diversa: un brevísimo inicio, una frase introductoria que no alcanza un verso; o bien, hasta dos versos consecutivos. En muchos casos, los clichés permiten la composición de coplas bimembres; en algunos otros, su inclusión sirve para ampliar una estrofa.

⁴ Una gran mayoría de conceptos están tomados de Carlos Magis. *La lírica popular contemporánea. España México Argentina*. En caso de utilizar otra fuente, ésta se documenta.

Estríbillo: Elemento poético generalmente versificado que se repite a lo largo de una composición; se comportan como un auxiliar de la composición, no importando su dimensión y contenido de frases; incluso, una canción puede tener dos estrébillos. Su importancia fundamental radica en su flexibilidad para los juegos verbales ya sea por su concentrada capacidad expresiva y por su estricta naturaleza poética.

Esquema: Cristalización en bloque del material poético. Por lo general, los esquemas soportan dos o más formas de modificación: de elementos conceptuales o de solución sintáctica, de modos expresivos o estructura métrica. La forma extrema de estas variantes es el modo natural de la vida de la lírica.

Recursos poéticos: En la lírica folklórica existen diversos procedimientos, además de un bagaje de elementos tradicionales con los que se logra mayor certeza, riqueza y eficacia de la expresividad. Los poetas folklóricos descubren por vía intuitiva, o aplican por tradición dichos recursos.

Imágenes: Figuras literarias que tienen por objeto la depuración estética de la realidad concreta que rodea al cantor, entre las que se incluye el *símil* (o comparación) la *metáfora* y el *símbolo*.

Comparación: La comparación retórica es una figura que no siempre se clasifica entre los tropos. Consiste en realzar un objeto o fenómeno manifestando, mediante un término comparativo (*como* o sus equivalentes), la relación de homología que entraña —o no— otras relaciones de analogía o semejanza. En la comparación de términos denotativos no hay cambio de sentido; expresa una analogía, es decir, una relación lógica, no hay tropo, se trata de un metalogismo, de una figura de pensamiento. Y se trata de un tropo cuando la comparación se combina con la metáfora porque uno de sus términos es, o ambos son, una metáfora.⁵

Metáfora: Figura importantísima que afecta al nivel léxico-semántico de la lengua y que tradicionalmente solía ser descrita como un tropo de dicción o de palabra, que se presenta como una comparación abreviada y elíptica (sin el verbo). La metáfora como la comparación, el símbolo y la sinestesia se ha visto como fundado en una relación de semejanza entre los significados de las palabras que en ella participan, a pesar de

⁵ La definición de las figuras retóricas *comparación* y *metáfora* se basa en Helena Beristáin. *Diccionario de retórica y poética*, pp. 96-97 y 310-311.

que asocia términos que se refieren a aspectos de la realidad que habitualmente no se vinculan.

*Simbolismo*⁶: Término usado para denominar al conjunto de símbolos arcaicos a través de los cuales los elementos de la naturaleza, las plantas y los animales se identifican con la sexualidad humana.

Por otra parte, respecto al orden y estructura de la investigación, en principio se ha realizado un marco teórico que ubique al lector en la materia de estudio, esto es, que determine el posible origen y posterior evolución de las coplas mexicanas, hasta el momento en que se documentan.

El segundo paso fue un acercamiento hacia el aspecto específico por estudiar en las coplas mexicanas: el erotismo. Su concepto y su pertenencia ya sea al ámbito físico y /o al espiritual, en diversas culturas, en épocas diferentes, así como su importante y determinante presencia en la tradición poética del México colonial, en el siglo XVIII; para finalizar con las características y recursos que manifiestan las coplas eróticas en el Cancionero popular moderno.

Una importantísima observación es la siguiente: si bien el estudio está basado en el sentido erótico de las coplas, esta tonalidad casi siempre se superpone a un sentido literal. Si se parte de esta aseveración —excepto las imágenes, los tópicos y motivos, y el lenguaje coloquial / obsceno— las coplas restantes contienen dos discursos: uno literal y otro erótico, aunque hay que tomar tal afirmación con ciertas reservas, puesto que el tipo de recurso que crea el sentido erótico es el que determina la existencia total del doble sentido. Así, el sentido erótico implícito, los juegos de palabras y eufemismos crean una imagen de doble sentido, aunque de manera parcial, pues estos elementos inciden únicamente sobre el verso en el que se presentan, y acaso los versos cercanos circunscritos a su referencia; de esta manera el sentido erótico permea parte de la copla y el resto de ella se interpreta de manera literal.

A pesar de que los eufemismos poseen una multiplicidad de funciones, entre las que destaca la de ocultar una referencia erótica —en la que indudablemente se conforma una

⁶ Margit FRENK, “Símbolos naturales en las viejas canciones populares hispánicas”. *Lírica popular / lírica tradicional. Lecciones en homenaje a Don Emilio García Gómez*, pp. 159-182.

dilogía en la copla— ya sea por medio de una metaforización o una comparación, he optado por realizar el análisis bajo su aspecto de estrategia discursiva, sin hacer de lado tales cualidades.

De esta manera, en el apartado correspondiente a las figuras retóricas de dicción se presentan los juegos de palabras, como poliptoton, retruécano, dilogía, entre otros, y especialmente el doble sentido, el cual se ha clasificado bajo este rubro por constituir, entre otras características, un juego de palabras. En este inciso, se encuentran todas las coplas que presentan una mayor fuerza para la creación de una doble imagen: inicialmente se presenta el recurso gramatical de la pronominalización; posteriormente se muestra la presencia de un verbo poseedor de un marcado tono erótico, sea en forma individual, o bien con recursos adyacentes intensificadores del erotismo; y se finaliza con la conformación de una doble imagen plena, en la que existe una lógica y total coherencia en ambos sentidos.

También se incluyen bajo este rubro imágenes especiales creadas por medio de verbos “eróticos” por antonomasia, como “jinetear” y todas las modalidades de la “cosecha”. Posteriormente se detallan algunas imágenes singulares, las que, sin perder la coherencia en ambos sentidos, se perciben algo “novedosas”. Se finaliza este apartado con la presentación de las adivinanzas, las cuales, si bien corresponden a otro género literario, por el hecho de poseer una doble imagen y estar dentro de una expresión lírica, se han incluido en este apartado.

Así pues, en esta investigación se ha considerado “doble sentido” tanto a la presencia de una doble imagen que muestra cierta lógica y coherencia en la que el eje rector es un verbo con marcado tono erótico, como a la existencia parcial de dicha imagen por medio de otros recursos, entre ellos el sentido sugerido, los eufemismos y los juegos de palabras; sin embargo, cabe señalar que la denominación del apartado como doble sentido, únicamente facilita la presentación de una extensa y variada cantidad de coplas con verbos de características sensuales, y de ninguna manera pretende excluir las otras modalidades del fenómeno en cuestión mencionadas, mismas que se han clasificado bajo otro aspecto.

Respecto a las estrategias discursivas se ha mencionado que bajo este rubro se catalogan los tópicos y motivos más representativos del erotismo en la lírica mexicana y los eufemismos.

El estudio serio y objetivo de la temática erótica presente en esta lírica con la finalidad de ahondar en el conocimiento de la concepción popular erótico-amorosa; la manera en que el común de la gente vislumbra el acto físico amoroso en el que radica la continuidad de la vida humana, y sobre todo, la referencia que de éste se hace en una expresión artística, libre y espontánea como lo es la canción popular, sin lugar a dudas enriquecerán la propia visión del erotismo, de la lírica popular mexicana y de la vida misma.

¡Señores! pido licencia
para comenzar primero;
aunque no tengo experiencia,
yo lo hago con mucho esmero
porque cargo la paciencia
del pájaro carpintero.

1. LÍRICA POPULAR MEXICANA

Las coplas eróticas de la lírica popular mexicana constituyen el objeto de estudio de esta investigación; así pues, es necesario definir los términos: *lírica* y *popular*, con la finalidad de delimitar y comprender cabalmente las expresiones poéticas referidas.

1.1 Lírica popular y folklore

Margit Frenk afirma que solamente una parte de las coplas del *Cancionero folklórico de México* pueden considerarse —estrictamente hablando— manifestaciones “líricas”. En contraposición al resto de cantarcillos, los que no se consideran “líricos”¹. Es por esta razón, que opta por utilizar el término de “poesía no narrativa” para denominar —de manera adecuada— a la totalidad del *corpus* contenido en dicha obra.

En el *CFM*, la gran cantidad de material no narrativo está compuesto por estrofas más o menos independientes unas de otras, que se asocian muchas veces al azar, por lo que funcionan como unidad en la canción lírica.² Respecto a las coplas de asunto erótico, en efecto, la mayoría de ellas funciona en forma independiente; no obstante, existen muy pocos casos de coplas interdependientes entre sí.

1.1.1 Folklore

La lírica popular y el Romancero son manifestaciones que se consideran folklóricas. La palabra folklore expresa saber (*lore*) del pueblo (*folk*). “Pueblo”, por consecuencia, es el conjunto de personas que usan de alguna manera tal saber, creándolo, recreándolo, manteniéndolo o transmitiéndolo.

La idea fundamental que contiene el término es el de “la tradición”, es decir, lo que viene traído del pasado, transmitido de generación en generación. Esta transmisión se hace oralmente, aunque a veces puede intervenir la palabra escrita; además, no es estática, ni

¹ Helena BERISTÁIN, *Diccionario de Retórica y Poética*, p. 236. “La poesía lírica (soneto, copla, canción, elegía, romance, balada, madrigal, etc.) se ha visto como presidida por una actitud *típica* que corresponde a la *enunciación* (reservada al poeta) que manifiesta la intimidad del sujeto de la enunciación, que es la auto expresión de un estado de ánimo, de 'una emoción en que lo objetivo y lo subjetivo se han compenetrado' ”.

automática, puesto que tiene dos aspectos fundamentales: la conservación y la variación. Una y otra son inseparables y su adecuado equilibrio es la esencia de lo tradicional; ambas facultades permiten al saber tradicional perdurar en el tiempo por su doble cara, vieja y nueva, semejante y distinta, familiar y sorprendente.³

Así, Menéndez Pidal ha acuñado el término de poesía tradicional para denominar a la lírica que muestra este doble sentido de permanencia y variación; Margit Frenk, por su parte, determina los rasgos que hacen que una manifestación poética se considere popular:

Pertencen —ya lo sabemos— a la gente “de baja e servil condición”, al pueblo iletrado; probablemente más al del campo que al de las ciudades. Están unidas de manera indisoluble al canto y muchas veces al baile. Son arte, pero arte colectivo, lo cual quiere decir, no sólo que son patrimonio de la colectividad, sino también y ante todo que ésta se impone al individuo en la creación y recreación de cada cantar.⁴

Frenk refiere además, que existe un caudal limitado de tipos melódicos y rítmicos, de temas y motivos literarios y procedimientos estilísticos, en el que intervienen el autor de la canción y la cantidad innumerable de individuos que la retocan y la trastocan:

La poesía folklórica es un modo de poetizar, o más exactamente, un conjunto de modos de poetizar, que pertenece al “saber” de una comunidad y se transmite por el espacio y por el tiempo a veces a lo largo de muchos siglos. Estos tres aspectos —un caudal de recursos poéticos, que es conocido y empleado por muchos y que se transmite durante largo tiempo— pueden resumirse en el término *tradición poética popular*. Esta tradición, que es siempre un fenómeno histórico, se caracteriza entre otras cosas por su carácter conservador, aunque no es tan inflexible que no deje abierta la puerta a innovaciones que pueden ir transformando.⁵

Existen dos corrientes básicas en el estudio del folklore: el que se refiere a los usos y costumbres (*Folk-Liv*) y el que entra en el terreno de la literatura (*Folk -Literatura*), que comprende cantos, cuentos, proverbios y adivinanzas. En esta literatura folklórica se

² En este estudio se utiliza la palabra “copla” en el sentido de “estrofa”, así como Margit Frenk hace lo mismo en el *CFM*.

³ Cf. Mercedes DÍAZ ROIG, *El romancero y la lírica popular moderna*, pp. 1-3.

⁴ Margit FRENK, *Entre folklore y Literatura*, p. 18.

⁵ Margit FRENK, *Cancionero folklórico de México*, Tomo 1. Introducción, pp. xxi-xxii.

inscribe la llamada poesía popular, de la cual la lírica y el romancero son las manifestaciones más notables en el ámbito hispánico.⁶

1.1.2 Hacia un concepto de poesía “popular”

Ramón Menéndez Pidal⁷ realiza la trayectoria del concepto de “poesía popular”, el cual, de acuerdo con su investigación, tuvo una formación bastante larga y accidentada: en 1580 Montaigne en sus ensayos que versaron acerca de los indios americanos y sutilezas vanas, apoya la tesis de que “la poesía popular y puramente natural ofrece ingenuidades y gracias; por donde ella compite con la principal belleza de la poesía perfecta según el arte”, apoyado en el concepto de Platón de que “las cosas mayores y más bellas se deben a la naturaleza y a la Fortuna, y las menores al Arte”. Lope de Vega, por su parte, también hace una distinción entre la poesía *natural* (no ya popular), producto de las dotes naturales del poeta inspirado, y la poesía según el arte, producto de los preceptos y artificios de escuela. De esta manera, en esa época, la idea de que la Naturaleza es superior al Arte, desemboca inevitablemente en la premisa de que las manifestaciones literarias del pueblo son de una pureza natural y espontánea.

Posteriormente, en el siglo XVIII, la poesía popular y su problemática conceptualización es objeto de nuevas y explícitas investigaciones; así Martín Sarmiento formula una novedosa hipótesis acerca del origen del romancero primitivo, sugiere que los romances antiguos, principalmente los históricos, serían compuestos por los juglares coetáneos a los sucesos y cantados por la gente plebeya en sus fiestas.

Por otro lado, Thomas Percy parte de un punto de apoyo distinto para suponer alteraciones profundas a través de los tiempos al referirse a la revalidación de la antigua poesía; subraya su simplicidad, el fiel reflejo de las costumbres y gustos de edades primitivas; además de su producción hecha sin arte, para ganarse el pan, para el aplauso del momento, con alteraciones, añadidos u omisiones de acuerdo con la conveniencia del recitador. De esta manera Percy, además de caracterizar las baladas por su destino popular

⁶ DÍAZ ROIG, p. 4.

⁷ Cf. Ramón MENÉNDEZ PIDAL. “Poesía popular y poesía tradicional”. *Romancero Hispánico. (Hispano – Portugués, Americano y Sefardí)*, pp. 11-63.

y por no llevar artificios, pone énfasis en las grandes variantes que un texto de tradición oral ofrece.⁸

El estilo desarrollado según los ideales y costumbres de otras épocas producía una impresión muy semejante a la de estar en contacto con una poesía espontánea, primitiva, vulgar. Durante el romanticismo, se repiten y perfilan las mismas ideas: el término poesía popular quería decir todo lo que parecía efusión directa del alma; de esta manera, todo lo anterior a los gustos dieciochistas, como Homero, fueron tenidos por grandes poetas populares; lo mismo Dante que Shakespeare; posteriormente estas ideas fueron bastante atacadas.⁹

A fines del siglo XIX, Steintal,¹⁰ expone que la poesía popular —que puede llamarse también *natural*— es la poesía de un pueblo inculto, burgueses y campesinos, todos son poetas, todos participan del espíritu colectivo, todos se recrean en la misma canción, la entonan a su gusto. Toda canción ha debido ser inventada alguna vez por algún cantor; en el momento en que es cantada ya pertenece por completo al pueblo, porque ella ha brotado del espíritu del pueblo; por eso cada cual considera como suya esa canción y la canta a su manera. Así, la poesía popular es una producción continuada que depende del brote y extinción del espíritu del pueblo, sin desprenderse de él, y como le falta estabilidad, por eso su florecimiento es tan corto y su decadencia tan rápida.

Hebbel, Carducci y Pereda¹¹ se rebelaron contra el concepto de una poesía como obra del pueblo, en un claro desdén contra una producción que jamás nace del “estiércol”, como expresa el vienés Hebbel. Carducci, por su parte, se expresa así acerca del pueblo de Toscana: “cantar, sí cantan; pero, cuando no son cosas viejas, son simplezas e indecencias, gritadas con unos extraños versos, que Dios nos libre”. En España, Pereda protesta enérgicamente contra la aseveración “el pueblo es un gran poeta”, de esta manera: “esos cantares sentidos que andan en boca del pueblo proceden de buenos poetas, y lo único que deben esos ligeros fragmentos de bella poesía al pueblo que los manosea es el favor de encontrarse mutilados y contrahechos; el pueblo no crea nada bello, ni siquiera sabe conservarlo”.

⁸ *Idem.*

⁹ *Ibidem.*

¹⁰ *Ibidem.*

¹¹ *Ibidem.*

Además de los literatos, también los teóricos de la poesía popular criticaron el concepto romántico de dicha poesía. Child argumenta que la tradición empeora la balada, pues la aparta de su forma original; J. Combarieu, por su parte, afirma que las canciones populares son simplemente obras que han venido a ser anónimas; el pueblo, como colectividad es, sobre todo, desde el punto de vista musical, un mero agente de deformación. Por otro lado, John Meier expresa que las diferencias entre poesía de arte y poesía popular no atañen a la esencia, sino que simplemente la canción que se hace popular, después de ser creada, llega al pueblo y éste la altera a su capricho. En Italia, G. Fraccaroli no concibe a un autor popular como creador artístico, pues considera que éste únicamente reestructura una canción por medio de la sustitución del léxico elevado y de lo novedoso e individual en el poema culto, por un léxico coloquial y vulgar de siempre.

Así pues, existe una exageración antirromántica en la conceptualización de la lírica popular, pues se niega la tradicionalidad del Romancero, a la vez que la transmisión oral se concibe discontinua y dependiente de un texto impreso y manuscrito.

Menéndez Pidal logra contrarrestar esta idea tendenciosa y equívoca de la lírica popular, al aseverar que quien pretende reconstruir un texto primitivo de una canción popular, posee una actitud antirromántica, al querer, además, considerar negativos tanto el valor de la variante, como la adaptación popular de una poesía de autor. Así afirma que esta postura, sin duda alguna, no contribuye en absoluto al mayor conocimiento de la lírica popular.

Ante todo, Menéndez Pidal aclara que existe una diferencia fundamental entre las variantes de la obra de un literato y las variantes de una canción popular, éstas son innumerables, además de que nunca se hallarán dos variantes iguales, pues la memoria del pueblo no se detiene en detalles pormenorizados; dichas variantes, si bien por momentos poseen un valor negativo, debido al olvido o a la mala inteligencia del cantor, en su mayoría adquieren un valor positivo puesto que muestran la excitación poética del cantor, quien al recrearse en la canción, la re-crea. De esta manera la canción popular tiene como esencia precisamente esta característica: la re-creación, misma que la trasciende al paso del tiempo.

Parecería que al no conocer todas las variantes de un texto éste resulta inaccesible, pues no tiene fijeza; sin embargo hay que considerar que sí posee estabilidad pues las

variantes se mueven en una determinada dirección. Esta poesía se rehace y evoluciona conservando su identidad.

Ahora bien, no toda las manifestaciones líricas en boca del pueblo posee esa vitalidad de variantes mencionada anteriormente. Existen dos tipos de divulgación de las canciones: 1. la popular y 2. la tradicional. En el primer caso, la canción de autor o anónima se propaga, casi siempre de manera fiel y entre el público se repite como una novedad; aunque su permanencia en el gusto de la gente es de corta duración. En el segundo caso, el canto es considerado patrimonio común; si bien, anteriormente se introdujo como moda nueva, posteriormente continúa siendo apreciado; su mérito precisamente es dicha antigüedad, por lo que cada hablante se siente dueño del canto y lo repite como suyo.

Estos dos rasgos se confunden en una misma característica de canción o romance “popular”, término bastante equívoco; porque no se puede equiparar una expresión popular sumamente vulgarizada o callejera del momento, con una canción tradicional. Si bien, “toda poesía tradicional fue en sus comienzos mera poesía popular”, al ser asimilada por el pueblo es reelaborada en su transmisión y adquiere por ello el estilo propio de la tradicionalidad.

De esta manera, la diferencia entre “poesía popular” y “poesía tradicional”, así como el carácter individual o colectivo de esta última son la base para la creación de dos corrientes críticas de los estudiosos: la individualista y la tradicionalista.¹²

Sin duda alguna este recorrido ha servido para vislumbrar los diversos aspectos que entran en juego y que dificultan la conformación de un concepto claro y preciso de “lirica popular”, mismos que determinan las divergentes perspectivas de los estudiosos.

En este trabajo se utiliza el vocablo “lirica” para denominar la poesía no narrativa y “popular” de acuerdo con el concepto de Margit Frenk: “Uso la palabra popular en el sentido que Menéndez Pidal y sus seguidores han dado a *tradicional*, o sea, a lo que desde el siglo XIX se llama también *folklórico*”.¹³

¹² Cf. DÍAZ ROIG, pp. 29-49.

¹³ Mariana MASERA. “Entre la voz y el poema. Entrevista a Margit Frenk”. *Acta Poética* 26, pp. 22-23. — Mira, todos estos conceptos son —*to say the least*— relativos; lo único que yo siento es que hay que ser congruente. El término *lirica folklórica* lo he usado con plena conciencia del anacronismo, pues la ciencia del folklore surge en el siglo XIX. [...] *Lirica tradicional* es el término que Menéndez Pidal contrapuso, en ciertos momentos —y no antes, ni muchas veces después— a *poesía popular*. Y *lirica tradicional* como que ha ganado la batalla. Cuando se me planteó el problema terminológico, me decidí por *popular*, no sólo por la razón de que es la lírica del pueblo, sino también porque para el siglo XVI, *lirica tradicional* era la lírica en

1.2 Antecedentes de la lírica popular mexicana

Los antecedentes de la lírica popular mexicana actual datan de las primeras manifestaciones de este tipo en la Nueva España, generalmente basadas en modelos poéticos importados de la España renacentista, mismas que al asimilar influencias musicales, rítmicas y poéticas del entorno indígena y mestizo, al paso del tiempo han llegado a consolidarse como una expresión popular de carácter nacionalista. Ahora bien, en principio considero de suma importancia, acercarme un poco al origen de la antigua lírica española.

1.2.1 Los comienzos de la lírica románica

Margit Frenk, al referirse a la búsqueda de manifestaciones líricas que hicieran posible el nacimiento brusco de una poesía en lengua vernácula, madura, compleja y refinada en la Provenza del siglo XI, alude a la hipótesis, desarrollada y apoyada por innumerables estudiosos, de que la lírica pretrovadoresca se desarrolló a partir de una tradición poética de carácter popular, por lo que sus orígenes están en las canciones en lengua vulgar que la gente venía cantando desde hacía siglos, poesía primitiva, preliteraria:

Ha sido artículo de fe, en efecto, la idea de que antes del primer trovador, Guillermo IX, ya se cantaban en Europa canciones populares en lengua vernácula; pruebas verdaderas no las había. A falta de ellas, no han escaseado, por fortuna, los documentos que han podido interpretarse como pruebas tangibles, ni los textos poéticos que se han plegado dócilmente a la voluntad de uno u otro crítico; tales como: testimonios eclesiásticos, versitos documentados, ciertos textos de los siglos XII a XV, canciones de tipo popular documentadas desde el siglo XV; la lírica trovadoresca y cortesana; y por último la poesía latina de los clérigos vagantes.¹⁴

Frenk agrega, además, que estos testimonios eran dudosos e insuficientes: los documentos eclesiásticos, aunque nos dan la certidumbre de que antes del siglo XII se cantaban canciones, no revelan una tradición coherente y compacta; y si bien, los procedimientos reconstructivos por medio de los cuales se da forma a una poesía desconocida a partir de una poesía posterior conocida, en algunos casos pueden ser acertados, en algunos otros

versos castellanos, octosílabos frente a la lírica italianizante en endecasílabos. De modo que *tradicional* es un término tan ambiguo como *popular*. Lo que creo que hay que hacer con esta tremenda ambivalencia es definir en cada caso.

¹⁴ Cf. Margit FRENK, *Las jarchas mozárabes y los comienzos de la lírica románica*, pp. 45-68.

serán desafortunados. El error básico al que se exponen estos procedimientos consiste en la suposición de que la poesía folklórica siempre permanece sin variar al paso de los siglos; pues, si bien el Romancero español de los siglos XIV a XVII permanece vivo hasta hoy, la lírica medieval fue reemplazada ya en el siglo XVII por otra muy distinta, de ahí el riesgo que se corre al aseverar la invariabilidad de determinada expresión lírica popular.

Por otro lado, continúa Frenk, es imposible saber si los elementos atípicos, no cortesanos, de la lírica cortesana son realmente de origen no cortesano; además no existe la certeza de que lo “no cortesano” necesariamente equivale a lo popular. De hecho, las conclusiones de los estudios para dilucidar el origen de la lírica cortesana son contradictorias y, a veces, hasta extrañas e injustificadas; sin embargo hay que reconocer que por ese camino también se llegó a conclusiones bastante válidas, como las de Jeanroy, quien se enfocó a los orígenes populares de la poesía artística y volvió sus ojos a la poesía culta extranjera de Alemania, Italia y Portugal para rastrear reliquias de la antiquísima poesía popular francesa.

A partir del descubrimiento de las *jarchas*, se consideró a éstas como muestra directa de esa lírica pretrovadoresca que se creía perdida; así se afirma que “las *jarchas* mozárabes son poesías populares preexistentes a las *muwashahas*”, aunque esta afirmación encierra tres distintas ideas: 1) ¿Es segura la preexistencia de esa tradición poética? 2) Si lo es ¿se trataba de una poesía popular? 3) ¿Son las *jarchas* lo mismo que esas poesías preexistentes? Si no, ¿qué tipo de relación hay entre ambas?¹⁵

Margit Frenk considera que la coherencia de recursos existentes en las *jarchas*, además de una compactación de temas, modalidades psicológicas y rasgos de expresión que se articulan en una concordante unidad de tono y estilo, revelan en el trasfondo, la existencia de una escuela poética de contornos muy precisos, con sus modos concretos de poetizar.

Ahora bien, ¿las *jarchas* deben considerarse manifestaciones de tipo popular? Esta cuestión llevó a un nuevo debate, creado en torno al carácter popular de las mismas. Dos argumentos han sido utilizados tanto a favor como en contra de dicho popularismo: las variantes y las coincidencias con otras tradiciones peninsulares como las *cantigas d' amigo* y los *villancicos*.

¹⁵ *Idem*, pp. 68-145.

Así, la existencia de variantes apunta a una procedencia de los textos de la tradición oral, aunque también es posible que las variantes se deban a los retoques de los autores de *muwashahas*. Respecto a las coincidencias con las cantigas de amigo y los villancicos, saltan a la vista los rasgos siguientes: el monólogo de una mujer enamorada, la figura de la madre, una designación fija para el amado, temática frecuente de la ausencia y de los celos, el insomnio, la analogía de ciertos modos de expresión, lo que muestra un parentesco entre las tres tradiciones poéticas peninsulares.

De esta manera, en la hipótesis de que hubo una tradición poética románica, antecesora de las jarchas, debe considerarse que esta tradición debió ser oral y colectiva. Así puede denominarse “oral”; o bien utilizarse el término “popular” entendido como “poesía oral y colectiva basada en un repertorio circunscrito de formas, temas, modos de expresión; pero permeable a toda clase de influencias culturales, poesías cuyos autores serían básicamente iletrados, pero podían también ser *litterati*.”

A pesar del conocimiento de estos importantísimos textos, no se puede asegurar cómo era la lírica preliteraria de la Romania, si bien al contrastar una imagen aproximada de la escuela poética existente en las jarchas con la imagen que los romanistas se han ido formando sobre la lírica preliteraria; se confirman algunas suposiciones, se desechan otras y otras más quedan inmersas en interrogantes.

Concluye Margit Frenk: sí había canciones de mujer, a veces como monólogos de doncella enamorada, en la que refiere un amor triste por la ausencia del amado; también existe el amor alegre; la madre, las hermanas y amigas juegan un papel de testigo mudo. Había canciones monoestróficas y eran autosuficientes. En oposición, no es verdad que toda la lírica de los comienzos fuera “objetiva”, y respecto a la rima, ésta no necesariamente era asonante.

Se desconoce todavía si se usaban para acompañar bailes y trabajo; si estaban ligadas a las fiestas populares como la de *mayo* y si incluían textos satíricos y burlescos. Acerca de la temática no se sabe si trataban temas como: el amante que va a la guerra, la monja pesarosa, la que se hace monja para no casarse, la malmaridada, la mujer liberada de la tutela de la madre, el deseo de casarse, el encuentro de los amantes, la separación de los amantes al alba; también se desconoce si intervenían personajes como el velador, las aves,

los siervos, y si conocían el paisaje marino, si tenían descripciones de la naturaleza o bien, si conocían el paralelismo naturaleza-amor.

De esta manera quedan mayores dudas, y se deja la puerta abierta a mil nuevas especulaciones, la primordial, es que tienen que haber existido otros tipos de poesía en España y en toda la Romania, pues las coincidencias observadas entre las jarchas y las otras dos tradiciones líricas peninsulares revelan que son parte de un conjunto más amplio.

Por el contrario, no es posible establecer una relación directa entre las jarchas y la poesía del amor cortés, excepto en algunos tópicos, mismos que en las jarchas proceden de la poesía árabe-andaluza. Además, si solamente se conoce que las canciones vulgares que se cantaban entonces (y que, en un lugar u otro, los poetas cortesanos tienen que haber escuchado) cultivaban el monólogo de mujer, con sus temas de abandono, de espera, de celos, de rechazo, y que algo de ellas pudo haberse filtrado a la poesía trovadoresca; esto ciertamente no constituye una tesis del origen popular de dicha lírica. Así pues, las jarchas revelan los comienzos de la lírica románica en lengua vulgar; sin embargo, estos orígenes no acunaron a la poesía trovadoresca.

1.2.2 Antigua lírica popular hispánica

Margit Frenk, reunió y dio a conocer los poemitas populares y de tipo popular no narrativo que se cantaban o decían antiguamente en la península ibérica, según se conservaron registrados entre los siglos XV y XVII en varios centenares de fuentes manuscritas e impresas.¹⁶ La investigadora confiesa que su interés primordial era “rastrear las reliquias de lo que había sido la poesía en la Edad Media”, interés que fue modificado a lo largo de la investigación ya que: 1. Comprendió que la cultura popular no pudo haber vivido al margen de la cultura culta, como algo autónomo; y 2. La moda renacentista había transformado los cantos populares añadiendo elementos de nuevo cuño, retocando, recreando. Así, Frenk muestra un esbozo de lo que pudo haber ocurrido:

Los cruces de lo popular con lo culto se multiplican. Junto a imitaciones perfectas cunden cantarcillos de estilo semipopular, muchos de los cuales, ampliamente divulgados, se irían integrando al acervo de las clases

¹⁶ Margit FRENK, *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII) y Nuevo Corpus de la antigua lírica popular hispánica.(siglos XV a XVII)*.

humildes. Visto globalmente, este acervo ya no sería en el siglo XVI lo que fue en el XV, pues se había incrementado con más aportaciones procedentes de la poesía aristocrática.

Al mostrar esta “variopinta” tradición poética, Margit Frenk reconoce la imposibilidad del objetivo original, si bien el *Corpus de la antigua lírica popular hispánica* indudablemente contiene resabios de auténtica reliquias del folklóre medieval; en el *Nuevo Corpus de la antigua lírica popular hispánica* se propuso integrar cantarcillos con elementos semipopulares con sello aristocrático, mismos que fueron seleccionados por haber sobrevivido en la tradición oral hasta nuestros días, lo que demuestra que desde aquel tiempo se habían integrado al repertorio popular. Se partía de la idea de que desde 1650 se había agotado la valoración de la lírica popular; y resulta que ese período tiene mucho que brindar: teatro breve, bailes, mojigangas, colecciones manuscritas con abundantes materiales de tipo folklórico especialmente interesantes; además de otras fuentes como: pliegos de villancicos religiosos, romances, ensaladas y letras. De esta manera se puede apreciar la riqueza del repertorio de canciones populares de esa época, repertorio que incluye canciones en vías de desaparición con otras formas más recientes, algunas de las cuales se anticipan a las de nuestros días.

Por otra parte, hace más de cien años, al plantearse la hipotética existencia de una lírica pretrovadoresca, surgieron especulaciones de los estudiosos acerca del carácter de dicha lírica, llegando a la conclusión de que el “tono” de la lírica antigua parte de la oposición: “amor triste / amor gozoso”.

A partir del descubrimiento, en 1948 de las jarchas en muwashahas hebreas, se hace un acercamiento a la lírica románica pretrovadoresca y resurge la contraposición “amor triste / amor gozoso”. Posteriormente, al publicarse en 1952 las primeras veinticuatro jarchas contenidas en muwashahas árabes, éstas contradicen, casi en su totalidad, la visión de las anteriores. Así, Dámaso Alonso refiere el contraste entre ambas manifestaciones y expresa, de manera objetiva, que mientras el ambiente de las muwasajas hebreo es recatado, casto y virginal, las muwasajas árabes aluden a una pasión plena y sensual.

Al respecto, Menéndez Pidal emite un juicio moral acerca del contraste entre jarchas de procedencia hebrea y árabe. Para él, vistas en su conjunto, son muy pocas las canciones deshonestas y asegura que debieron ser aborrecidas por el clero mozárabe; no obstante, la mayoría de las canciones son de una pureza irreprochable y...

ambientan la fresca poesía del amor virginal dentro del más íntimo y respetuoso espíritu familiar, el cual armoniza con uno de los caracteres más sobresalientes de la literatura española: su austeridad moral, especialmente en cuanto a las relaciones sexuales.¹⁷

Margit Frenk dirige la atención hacia el deslizamiento de esta contraposición “amor triste / amor alegre” en “amor austero / amor sensual”, y enfatiza que se deben tomar muy en cuenta las ideas de Menéndez Pidal, puesto que los investigadores han trasladado esta perspectiva a las demás manifestaciones históricas de la lírica popular, incluidas las canciones amorosas de origen medieval que se “escribieron” en los siglos XV al XVII.

En este momento se consolida la ya reconocida importancia del ahora *Nuevo Corpus de la antigua lírica popular hispánica. Siglos XV a XVII*, ya que, por medio de éste se puede apreciar una suficiente cantidad de textos que clarifican la visión de los investigadores. Es así como emergen canciones con innumerables temáticas y tonalidades a las que, arguye Frenk, el criterio de clasificación “amor triste / amor alegre” les resulta insuficiente.

El *Nuevo Corpus* revela ante todo la superioridad en número de canciones amorosas sobre las tristes y muestra también muchas otras canciones alegres que exaltan el goce por la vida y las delicias del amor no necesariamente “puro” y “virginal”. Es indudable que el amor en esta lírica es mucho más alegre que triste; y más libre y sensual, que casto y pudoroso, concluye Frenk.

De esta manera, se vislumbra el tono de una lírica mucho más cercano al de las coplas mexicanas; tal cercanía también existe en el aspecto formal y estilístico. Carlos Magis¹⁸ refiere que en tres de las manifestaciones líricas populares actuales (España, México y Argentina) existe un estrecho parentesco, ya sea en analogías temáticas, coincidencias textuales, recursos poéticos y hasta en formas métricas; lo que hace pensar en un origen común, como ya lo han confirmado los estudiosos en la materia; por lo que se puede asegurar que esta lírica viene en gran medida de la “moda popularizante” que trabajaron los poetas cultos en la España renacentista.

¹⁷ *Idem.*

¹⁸ Carlos MAGIS, *La lírica popular contemporánea. España, México, Argentina*, p. 9.

Al respecto, acerca de esta moda, Margit Frenk expresa: “El adoptar la lírica popular como material poético fue un acto de libertad y un reconocimiento de que la poesía podía ser algo muy distinto de lo que entonces se tenía por tal”, y agrega:

Y fue justamente en la corte napolitana de Alfonso V de Aragón, donde se apreció por primera vez de lleno el valor poético y musical de la poesía popular española y donde se inició un movimiento de apreciación de esa poesía cuyas proporciones e intensidad no han vuelto a tener paralelo en España.¹⁹

Así, se sabe entonces que en el movimiento poético popularizante en la España de los Siglos de Oro, los poetas cultos revalorizaron la poesía popular y plasmaron en sus creaciones esos elementos nuevos para ellos. Las creaciones líricas resultantes han tomado de la lírica popular su emotividad directa, la llaneza del cantar y su juguetona ligereza; mientras que conservan elementos de la forma poética “cultura”, como los cultismos y una marcada tendencia al conceptismo; por ejemplo, reiteraciones, paralelismos, antítesis, encadenamientos, juegos de palabras, el gusto por las locuciones consagradas poéticamente, la afición frecuente por la inclusión de elementos imprevistos (vocativos, exclamaciones, preguntas retóricas), la importancia estructural del estribillo y el vocabulario sensiblemente aristocrático.²⁰

1.2.3 La lírica popular en el Virreinato

A partir de este momento se realizará una breve pero reveladora trayectoria, que permita vislumbrar el proceso de transformación y /o asimilación de caracteres de la corriente poética popularizante al través del tiempo, hasta conformarse en la vertida en el *Cancionero folklórico de México*,²¹ principal objeto de análisis del presente estudio.

En primera instancia, se debe tomar en cuenta que la lírica popular mexicana es un producto de la asimilación y adaptación de textos de manifestaciones populares españolas en el México colonial y, posteriormente se conforma con estereotipos regionales y nacionales aportados por la música de la nueva región.

¹⁹ Cf. Margit FRENK, *Entre Folklore y Literatura*, p. 17-18.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ FRENK, *Cancionero folklórico de México*, Tomos 1-5.

Un hecho de suma importancia es que durante la aculturación indígena, además de traducir la doctrina cristiana a la lengua indígena, fue utilizado un método musical con la finalidad de facilitar la aceptación del dogma cristiano; esto desencadena una efervescencia de composiciones doctrinales que serán parte importante en las fiestas religiosas y públicas; de ahí que uno de los géneros más cultivado, en las obras de teatro y en las fiestas, haya sido el villancico.²²

Margit Frenk²³ señala que en la España del primer siglo de la Colonia existe una unión entre música y poesía; afirma además que la efervescencia de la poesía de transmisión oral se debe a la escasez de antologías puesto que de las poquísimas que se conocen la mitad se conserva inédita. Entre estas últimas se documenta el *Cancionero de Gaspar Fernández* (1609 – 1616) que aglutina poemas religiosos y cantarillos folklóricos con sus respectivas versiones a lo divino.

Por su parte Mariana Masera señala la importancia de dicho *Cancionero* y manifiesta que debe ser considerado como el principal antecedente de nuestro moderno *Cancionero popular mexicano*. Apunta, además, que la forma poética española se impone —aunque no todo es herencia directa de España— y muestra a la vez algunas características distintivas que hasta el día de hoy permanecen en las coplas modernas mexicanas, tales como las referencias a la naturaleza y el caluroso diminutivo característico del español novohispano.²⁴ También en esta época, como ya se ha mencionado, existe la tendencia a la regularidad métrica, una marcada preferencia por la cuarteta y la seguidilla, y la adhesión a un cuadro típico de temas y motivos propios.²⁵

Hacia el siglo XVIII se manifiestan cambios importantes en la sociedad colonial generados por la Ilustración, doctrina que rechaza los patrones ancestrales de conducta, cuestiona las creencias y mantiene una actitud crítica ante todo tipo de autoridad. Los registros del Tribunal del Santo Oficio de la Inquisición en México revelan este cambio.

²² Cf. Mariana MASERA, “Hacia los comienzos del cancionero popular mexicano”. *El folclor literario en México*, pp. 55-56.

²³ Margit FRENK, “Poesía y música en el primer siglo de la Colonia”. *La otra Nueva España. La palabra marginada en la Colonia*, p. 37.

²⁴ MASERA, “Hacia los comienzos del cancionero popular mexicano”, pp. 55-56.

²⁵ MAGIS, p. 9.

Dentro de estos procesos inquisitoriales predominan los que refieren temas eróticos y picarescos, actitudes licenciosas y obscenas y amores prohibidos.²⁶

En la producción lírica marginada de los siglos XVIII y XIX coexisten varias métricas, además del octosílabo, que es la predominante; aunque en realidad se trata de versos binarios de dieciséis sílabas con una respiración en el hemistiquio, puesto que el octosílabo no constituye una unidad orgánica, ya que la totalidad del significado requiere un verso constituido por dos hemistiquios octosilábicos.

Las formas prosódicas de los textos traducen la huella de un ritmo musical o de un baile, expresado en sones, jarabes, coplas y cantinelas. En cuanto a la temática y los moldes formales:

Esta poesía popular a menudo se reapropia textos surgidos de la producción prosódica culta, que ella recompone, transforma y en cierto modo vuelve a escribir recogiendo a la vez núcleos temáticos y sugerencias formales que puedan convenir a la escritura peculiar de tonadillas, coplas y bailes que traducen un gusto popular característico.²⁷

Así, se muestra un catálogo del amor obsceno, inmoral, impuro y prohibido, que según parece tuvo gran arraigo en esa época, cuya temática erótica transgresora comentaré más adelante, y que, además, constituyó un canal de expresión para los ideales de libertad.

1.2.4. La lírica popular de la Independencia

En la segunda mitad del siglo XVIII los valores “mexicanos” asumieron una gran importancia en la ideología de la sociedad novo hispana. Los criollos tomaron el pasado indígena para justificar el rompimiento con España y asumir el mando político de la Colonia. Las autoridades novohispanas ejercieron una campaña de hostigamiento y represión en contra de ciertas tradiciones del pueblo, como las fiestas y costumbres de los estratos más desprotegidos; por lo que los criollos encontraron, en esas tradiciones perseguidas, argumentos para fomentar una sólida cohesión entre ellos y las clases más humildes, que en su momento formarían las huestes de sus ejércitos, en su lucha por el poder político y económico.

²⁶ Cf. Georges BAUDOT y Ma. Águeda MÉNDEZ, *Amores Prohibidos. La palabra condenada en el México de los virreyes*, pp. 9-19.

La influencia indígena se incorpora a la cultura criolla y mestiza a veces de forma oculta y en otras abierta, lo que dio como resultado un sincretismo cultural en la formación de sus rasgos de identidad. Además, a estos elementos criollos y mestizos hay que agregar un tercer factor, la influencia negra proveniente de los esclavos y del comercio con el Caribe, por lo que se fusionan tres influencias culturales: la mestiza, la criolla y la negra, claramente reflejadas en coplas, ritmos y bailes de la época como “el Chuchumbé”, “el Pan de Jarabe” y “el Zacamandú”, entre otros. Dichos sones fueron considerados manifestaciones insurgentes pues, en ellos se satirizaba al poder político y eclesiástico dominante. Así al finalizar el siglo XVIII circularon copiosamente seguidillas y boleras, décimas y cuartetos, junto con sones y “bailes deshonestos”.

Al iniciarse la guerra de Independencia, dichas manifestaciones populares adquirieron a plenitud su carta de nacionalidad. Asimismo, estos gustados jarabes, seguidillas, fandangos y zapateados se convirtieron en jarabes, jaranas y huapangos y, en general, en todos los sones zapateados de tarima. La temática por lo general era amorosa, de infidelidades, desengaños o decepciones, frases de amor y en contra de ellas, melodías que en sí mismas llevan el germen de la patria.

Al terminar la guerra de independencia una buena parte del repertorio se convirtió en expresión musical de la “nueva nación”. Así se derivaron variedades musicales y coreográficas en los jarabes, pues ya existía un nuevo temperamento y una nueva forma de sentir. La música se adapta a la nueva nación con procesos de cambio de acuerdo a la zona geográfica del país; de esta manera, nace el huapango en la costa del Golfo y los sones de tarima en las costas de Guerrero y Michoacán, por mencionar algunas regiones. Estas expresiones, al adquirir peculiares formas poéticas, rítmicas e instrumentación y matices de entonación, “representan” a una región determinada del país; no obstante a la similitud temática contenida en ellas.²⁸ “Los jarabes, antes tan perseguidos, ahora se bailaban y cantaban con el beneplácito de todos; anticipándose a las peticiones, las compañías de danza incluían en su vestuario los disfraces de *china poblana* y de *ranchero*”.²⁹

²⁷ *Ibidem*, p. 16.

²⁸ Cf. César HERNÁNDEZ AZUARA, *Huapango. El son huasteco y sus instrumentos en los siglos XIX y XX*, pp. 36-41.

²⁹ Yolanda MORENO RIVAS. *Historia de la música popular mexicana*, pp. 12-3.

1.3 La lírica popular mexicana

Se han descrito, de manera sucinta, las características formales de la lírica de tipo popular en la España de los Siglos de Oro, su asimilación en el México colonial y sus importantes aportaciones a la lírica popular mexicana actual; procedo ahora a mostrar el proceso de consolidación de esta lírica.

1.3.1 La consolidación de la lírica popular mexicana en el siglo XX

El movimiento revolucionario mexicano conllevó una reivindicación popular cargada de una fuerte dosis de nacionalismo. Este reconocimiento de las tradiciones y de la cultura popular mexicana contribuyó a la “invención de tradiciones” y a la consolidación de estereotipos regionales y nacionales.

En las décadas de los años 1920 y 1930, “una gran cantidad de figuras típicas se fueron abriendo paso para convertirse en representativas de tal o cual región mexicana. El resultado final de todo este proceso, tanto a nivel de alta cultura como de cultura popular fue la 'invención' de figuras de la mexicanidad”.³⁰ Así se reafirmaron los charros del Bajío y de los Altos de Jalisco, los jarochos de Veracruz, las chinias poblanas, las Adelitas del norte, la Guelagueta oaxaqueña y sus siete regiones, los purépechas, los bocitos yucatecos, las tehuanas del istmo de Tehuantepec y los huastecos de Hidalgo, Tamaulipas, San Luis Potosí, norte de Veracruz, Puebla y Querétaro.

1.3.2 Características de las coplas del *Cancionero folklórico de México*

Ahora bien, las manifestaciones artísticas en cada región fueron adquiriendo características propias, lo que genera materiales de carácter muy diverso; así, en sitios determinados se manifiestan preferencias específicas por motivos, formas métricas y recursos expresivos que se desarrollan notablemente, mientras se hace a un lado a los otros,³¹ como se constata en las coplas del *CFM*.

Características como: la emotividad directa, la llaneza del cantar y su juguetona ligereza; o bien, elementos de la poesía “culto”: cultismos, tendencia al conceptismo, paralelismos, reiteraciones, antítesis, encadenamientos, juegos de palabras, el gusto por las

³⁰ HERNÁNDEZ AZUARA, p. 45.

³¹ FRENK, *Cancionero folklórico de México*, Tomo 1. Introducción, pp. xxiii-xxiv.

locuciones consagradas poéticamente, la afición frecuente por la inclusión de elementos imprevistos (vocativos, exclamativos, preguntas retóricas), la importancia estructural del estribillo y el vocabulario sencillamente aristocrático; constituyen pervivencias de la antigua lírica española. Además se han consolidado ciertas tendencias que ya se percibían en la época colonial: el uso del diminutivo y las referencias a la naturaleza, la tendencia a la regularidad métrica, la preferencia por la cuarteta y la seguidilla y la adhesión a un cuadro típico de temas y motivos propios.³²

En el aspecto formal, se tiende a la configuración de las cuartetos octosilábicas, y muy a menudo los dos versos iniciales constituyen un cliché; mientras la verdadera sustancia temática de la pieza está en los últimos versos. También existen cuartetos unitemáticos y otras en las que cada verso desarrolla un tema. Se da además el uso de quintillas y sextillas, entre éstas ha aumentado mucho el uso de sextillas octosilábicas. Respecto a la temática se han desarrollado notablemente las metáforas vegetales y animales.³³

³² Cf. MAGIS, p. 10.

³³ *Ibidem.*

2. SENTIDO ERÓTICO

2.1 El erotismo

Para definir al erotismo, expresa Bataille, se debe partir de la actividad sexual reproductiva, ya que constituye una de sus formas particulares. Si bien dicha actividad la poseen los animales sexuados y los seres humanos, únicamente éstos últimos han hecho de la sexualidad una actividad erótica; misma que se diferencia de la sexualidad, por la existencia, en el hombre, de una búsqueda de trascendencia a la muerte por medio de la reproducción.³⁴

Octavio Paz,³⁵ por su parte, considera al amor y al erotismo una cristalización, sublimación, perversión y /o condensación de la sexualidad humana, que la vuelve incognoscible. Existe entonces, una relación tan íntima entre amor, erotismo y sexualidad que con frecuencia se les confunde “no es extraña la confusión: sexo, erotismo y amor son aspectos del mismo fenómeno, manifestaciones de lo que llamamos vida”. Por ende, es necesario conocer las diversas conceptualizaciones de sexo, amor y erotismo que han emitido algunos de los más importantes estudiosos a lo largo de la historia.

2.1.1 Amor y erotismo

“Hablar o escribir sobre el amor es operación harto comprometida”;³⁶ aun así, la temática amorosa es el principal asunto de todas las obras dramáticas, trágicas o cómicas, románticas o clásicas; y es también el más fecundo de los asuntos en la poesía lírica.³⁷ Porque la poesía lírica constituye una vía para las expresiones sensuales.

Al observar el papel tan importante que representa el amor en todos sus grados, en la literatura y el arte en general, así como en el mundo real, su poder se equipara únicamente con el amor a la vida y constituye el fin último de casi todo esfuerzo humano.

Toda inclinación tierna, por etérea que sea, sumerge sus raíces en el instinto natural de los sexos; por desinteresada e ideal que pueda parecer la admiración por una persona amada, el objetivo final es en realidad la creación de un ser nuevo, determinado en su

³⁴ Cf. Georges BATAILLE, *El erotismo*, p. 15.

³⁵ Cf. Octavio PAZ, *La llama doble*, p. 13.

³⁶ Eugenio TRÍAS, *Tratado de la pasión*, p. 32.

³⁷ Cf. Arthur SHOPENHAUER, *El amor y otras pasiones*, pp. 5-12.

naturaleza; y lo que lo prueba es que el amor no se contenta con un sentimiento recíproco, sino que exige la posesión misma, lo esencial, es decir, el goce físico.³⁸

De todos los filósofos, Platón es quien se ocupó más del amor, sobretodo en *El banquete*. Si bien, en la concepción griega existen dos tipos de *amor*:

Finalmente, para resumir, Venus es de dos tipos: una es aquella inteligencia que hemos colocado en la mente angelical, la otra es la fuerza generadora que se atribuye al alma del mundo. Tanto la una como la otra tienen al amor por semejante y acompañante. Porque la primera es llevada por Amor natural a considerar la belleza de Dios, la segunda es llevada, también por su Amor, a crear la divina belleza en los cuerpos mundanos. [...] Esta belleza de los cuerpos el alma del hombre la aprehende por los ojos; y esta alma tiene dos potencias en sí: la potencia de conocer y la potencia de engendrar. Estas dos potencias son en nosotros dos Venus; las cuales están acompañadas por dos Amores. Cuando la belleza del cuerpo humano se representa a nuestros ojos, nuestra mente, la cual es en nosotros la primera Venus, concede reverencia y Amor a dicha belleza, como a imagen del divino ornamento; y por ésta, muchas veces se despierta hacia aquél. Además de esto, la potencia de engendrar, que es en nosotros la segunda Venus, apetece engendrar una forma semejante a ésta.³⁹

De esta manera se manifiestan dos naturalezas distintas y dos objetos distintos del amor: el amor a la belleza y el deseo de engendrar. La escisión de un sentimiento en dos vertientes consideradas opuestas en ese momento histórico trasciende en el tiempo y se adapta a la doctrina cristiana.

En la Italia del *Quattrocento*, con la llegada de textos y maestros en lengua griega, se marca el triunfo de la corriente humanística nacida con Petrarca, misma que logra configurar una cultura nacional dirigida a recuperar los valores morales, cívicos y estéticos de la época gloriosa que Italia había conocido.

Marcilio Ficino realiza un comentario explicativo de este concepto de *amor* expresado por Platón, y su obra marca un hito sobre el cual se desarrolla la sucesiva tratadística sobre el amor platónico. Así, retoma la visión platónica y la plasma en su obra:

Guido Cavalcanti “encerró con su arte todas estas cosas en sus versos” de manera que expresa cómo el apetito sensual nace de la fantasía luego que ésta ha captado la imagen del cuerpo; refiere además, que en la voluntad humana nace otro amor, muy ajeno a mezclarse con el cuerpo. Así, el primer amor es la voluptuosidad; y el otro,

³⁸ *Idem.*

³⁹ Marsilio FICINO, *Sobre el Amor. Comentarios al 'Banquete' de Platón*, pp. 42-43.

por su parte, es la contemplación. Existe una pugna perenne entre ellos: el primero tira hacia abajo, a la vida voluptuosa y bestial; el segundo lleva hacia arriba, a la vida angelical y contemplativa.⁴⁰

Nuevamente se perfila esa doble faceta del amor platónico, en la que se denigra hasta cierto punto el amor físico y se antepone la espiritualidad.

Si bien, en la Italia de esa época se rescata esta idea platónica y cobra nuevo ímpetu, en el siglo XIV por toda Europa han florecido, por su parte, diversos conceptos del amor sexual, los que fueron irónicamente representados por el Arcipreste de Hita en su obra cumbre: el tratamiento ovidiano de los clérigos, el satírico de los goliardos, el didáctico y sentimental de los poetas del norte de Francia y el amor cortés de los trovadores,⁴¹ este último de singular importancia.

Por otro lado, Eugenio Trías, al definir su concepto del *amor-pasión*, limitado exclusivamente al amor que está en juego en la leyenda medieval del *Tristán*, conocido como “amor cortés”; en principio, en una clara intención de delimitar sus características en contraposición al amor platónico, expresa lo siguiente:

En el amor griego, el alma enamorada y poseída por Amor sigue su curso hasta llegar al verdadero objeto de su anhelo, la Belleza, o bien, la idea de la Belleza, la cual es amada sin que ella ame a su vez. Así, el amor se presenta como un estado imperfecto que debe ser trascendido y rebasado en un estado superior donde no hay propiamente amor, entendido éste como insatisfacción, infelicidad y sufrimiento.⁴²

De esta manera, Trías, en su disertación introduce una diferencia primordial entre éste y el amor platónico: el carácter unilateral y no recíproco del amor platónico *versus* el carácter dual, dialéctico y recíproco del *amor-pasión*, en el que ambos amantes, el dúo de amor, llámense Tristán e Isolda, o Abelardo y Eloísa, viven *la misma pasión*, sufren de una misma *posesión pasional*.

Así, menciona los rasgos característicos del *amor-pasión*, amor recíproco y heterosexual con un carácter de exclusividad y fidelidad hasta la muerte, donde la mujer es objeto excelso y privilegiado, superior en rango ético al amigo o compañero de armas, de

⁴⁰ *Idem*, pp. 156-157.

⁴¹ Juan RUIZ, Arcipreste de Hita, *Libro de Buen Amor*, Gybon MONYPENNY, Prólogo, p. 17.

⁴² TRÍAS, p. 20.

tal suerte que si se debe elegir entre razón de honor y razón de amor, esta última debe estar situada por encima de la primera.

El *amor-pasión* constituye una posesión de la voluntad que anula la fuerza activa de ésta, privándole de libertad y haciéndola cautiva. No se concibe como un sentimiento, ni como fuerza síquica, ni tampoco una fuerza cósmica; su estatuto es el de ser una alegoría:

Todo aquello que en el paganismo es instancia divina o semidivina, responsable de cuanto al hombre le pasa, todo aquello que en la modernidad es instancia que remite a la subjetividad, así el Amor, el Odio, la Esperanza, la Desesperanza, la Razón o la Sinrazón, aparecen en el Medioevo como entidad alegórica rubricada por la letra mayúscula.⁴³

Pero Amor no se agota en su estatus alegórico, sino que se sitúa en el vértice de una jerarquía a modo de principio primero, fundando lo que ha de llamarse un feudalismo del amor, situándose en el vértice.

El amor pasión quiere un imposible: “que dos sean uno”, pretende alcanzar el punto de fusión del dos en uno. Ese imposible sólo se alcanza en el instante de la muerte, de una muerte a dos.

A diferencia del *Eros* platónico, este *Amor* no es imperfecto, no presupone ninguna carencia o falta. En eso se diferencia de la concepción moderna del *Deseo*; pues la insatisfacción, infelicidad y el padecimiento que *Amor* proporciona, son sentidos como suma perfección y maravilla del mismo, lo que menos quiere es “satisfacerse”, “consumarse”; únicamente quiere retroalimentarse.

Es amor reflexivo y dialéctico, amor que se tiene a sí mismo por objeto, amor que *ama amar*, anhelo que sólo *desea anhelar*, por lo que la satisfacción de este anhelo es sentida como suma desgracia y muerte verdadera del alma. Este estatuto reflexivo es lo que debe conceptuarse como *pasión*, misma que se manifiesta de manera mediata en el *deseo*, concluye Trías.⁴⁴

Hasta este momento, se confirma que, a pesar de la amplia disertación y explicación acerca de los ejes rectores del *amor*, invariablemente se llega a la referencia erótica, la que

⁴³ *Idem*, p. 24.

⁴⁴ *Ibidem*.

en este caso no parece contraponerse a una idea espiritual, sino que es conceptuada como una manifestación, no siempre satisfecha, de la pasión amorosa.⁴⁵

Para complementar esta visión literario-erótico-amorosa —y humana— se observa ahora la crítica que hace Octavio Paz respecto al amor platónico:

El discurso de Diótima es sublime, Sócrates fue también sublime pues fue digno de ese discurso en su vida y, sobre todo, en su muerte. [...] ¿Diótima habló realmente del amor? Ella y Sócrates hablaron de *Eros*, ese demonio o espíritu en el que encarna un discurso que no es ni puramente animal ni espiritual. *Eros* puede extraviarnos, hacernos caer en el pantano de la concupiscencia y en el pozo del libertino; también puede elevarnos y llevarnos a la contemplación más alta. Esto es lo que he llamado *erotismo* a lo largo de estas reflexiones y lo que he tratado de distinguir del amor propiamente dicho.⁴⁶

Y agrega, con la intención de disipar dudas y dejar claros sus conceptos y postura:

Repito: hablo del amor tal como lo conocemos desde Provenza. Este amor, aunque existía en forma difusa como sentimiento, no fue conocido por la Grecia antigua ni como idea ni como mito. La atracción erótica hacia una persona única es universal y aparece en todas las sociedades; la idea o filosofía del amor es histórica y brota sólo allí donde concurren ciertas circunstancias sociales, intelectuales y morales.⁴⁷

Paz asevera que en *El Banquete* no aparece la condición necesaria para el amor, esto es, “el otro” o “la otra” que acepta o rechaza. El otro, la otra y su complemento, aquello que convierte al deseo en acuerdo: la libertad. Así, se ubica en este tiempo y en este espacio, al mostrar la conveniencia de considerar que el desarrollo de la cultura tiene repercusión sobre las ideas; por lo que, si ya la visión que el hombre tiene de sí mismo ha cambiado notablemente, debido al desarrollo del conocimiento, es necesario que la concepción amorosa también se adapte a dicho cambio:

Muchos de nuestros contemporáneos no creen ya en el alma, una noción apenas utilizada por la psicología y la biología modernas; al mismo tiempo, lo que

⁴⁵ *Idem*, pp. 15-30.

⁴⁶ PAZ, p. 45.

⁴⁷ *Idem*, pp. 46-7. Agrega: Platón sin duda se habría escandalizado ante lo que nosotros llamamos *amor*. Algunas de sus manifestaciones le habrían repugnado, como la idealización del adulterio, el suicidio y la muerte; otras le habrían asombrado, como el culto a la mujer. Y los amores sublimes como el de Dante por Beatriz y el de Petrarca por Laura, le habrían parecido enfermedades del alma.[...] Para Platón el Amor no es propiamente una 'relación': es una aventura solitaria. La severa condenación del placer físico y la prédica de la castidad como camino hacia la virtud y la beatitud son la consecuencia de la separación platónica entre el cuerpo y el alma. Para nosotros esa separación es demasiado tajante. Éste es uno de los rasgos que definen a la época moderna: las fronteras entre el alma y el cuerpo se han atenuado.

llamamos “cuerpo” es hoy algo mucho más complejo de lo que era para Platón y su tiempo. Nuestro cuerpo posee muchos atributos que antes eran del alma.⁴⁸

Tal vez no se discrepa de las ideas de Platón; sino que se reformulan los conceptos de acuerdo con una nueva definición de los mismos, debido al mayor conocimiento del funcionamiento del cuerpo humano.

2.1.2 Erotismo y sexualidad

El erotismo, el sexo y el amor constituyen vigorosas manifestaciones de la vida humana. Sin lugar a dudas, el sexo parece ser el más antiguo de los tres, y constituye la fuente primordial de vida, tanto en los animales como en los humanos. La primera nota que diferencia al erotismo de la sexualidad es la infinita variedad de formas en que el primero se manifiesta, en todas las épocas y en todas las tierras; el erotismo es invención, variación incesante; el sexo es siempre el mismo.⁴⁹ Georges Bataille, también señala una distinción fundamental entre sexo y erotismo:

La mera actividad sexual es diferente del erotismo; la primera se da en la vida animal, y tan sólo la vida humana muestra una actividad que determina, tal vez, un aspecto «diabólico» al cual conviene la denominación de erotismo. [...]. Si es cierto que «diabólico» significa esencialmente la coincidencia de la muerte y el erotismo, si el diablo no es al fin y al cabo sino nuestra propia locura, si lloramos, si profundos sollozos nos desgarran — o bien si nos domina una risa nerviosa— no podremos dejar de percibir, vinculada al naciente erotismo, la preocupación, la obsesión de la muerte (de la muerte en un sentido trágico, aunque a fin de cuentas risible).⁵⁰

El ámbito de lo «diabólico», agrega el escritor, es contemporáneo de los hombres más antiguos, y existió desde el instante en que los hombres —o al menos los antepasados de su especie— reconocieron que eran mortales y vivieron a la espera en la angustia de la muerte.⁵¹ Así, el erotismo se relaciona directamente con la reproducción y el nacimiento, mismos que contrarrestan los estragos de la muerte, a la que el hombre teme y respeta.

Es precisamente esta conciencia de la muerte, desarrollada en esos hombres prehistóricos, la que marca la diferencia entre cópula y erotismo y que es señalada por la

⁴⁸ *Ibidem*, p. 47

⁴⁹ *Ibidem*, pp. 13-5.

⁵⁰ Georges BATAILLE, *Las lágrimas de Eros*, p. 41.

⁵¹ *Idem*.

aparición de las primeras sepulturas; pues al enterrar a sus cadáveres, el hombre antiguo revela una supersticiosa solicitud en la que subyace el respeto y el miedo, contrapuesta a la indiferencia de un simio ante un congénere muerto.

Así, el sentimiento de incomodidad con respecto a la actividad sexual recuerda, en cierto sentido, el sentimiento experimentado frente a la muerte y los muertos; pues lo que está sucediendo constituye algo extraño al orden establecido. Es difícil percibir claramente estas unidades, puesto que llevados por una lógica común, el deseo, medio por el cual se perpetúa la especie, no puede asemejarse a la sensación de la muerte; sin embargo hay que entender al erotismo como una reproducción que incesantemente repara los estragos de la muerte.⁵²

El erotismo está inmerso en la actividad sexual, la cual no es una actividad que pueda ejercerse de manera abierta, al aire libre; está destinada a hacerse en privado, en la debida intimidad. Las normas morales y sociales imponen esta prohibición, misma que aporta un sentimiento de culpabilidad y liberación. Al ejercer la acción prohibida, esto es, al ejercer la sexualidad se pone de manifiesto que la misma prohibición le aporta un atractivo adicional, así: “lo prohibido da a la acción prohibida un sentido del que antes carecía”.⁵³

La transgresión de lo vedado posee algo de misterio, religiosidad y deleite. Además, “la transgresión difiere del «retorno a la naturaleza», levanta la prohibición sin suprimirla; ahí se esconde el impulso motor del erotismo.”⁵⁴

2.1.3 Juego, humor y erotismo

Bataille menciona que el espíritu humano, al considerar al erotismo, se encuentra ante una dificultad fundamental: el erotismo, en cierta manera, es risible... la alusión erótica siempre puede provocar ironía ¿no es el amor, al fin y al cabo, tanto más angustioso porque hace reír?⁵⁵ Esta misma idea manifiesta Elías Trabulse al referirse al *corpus* de textos eróticos y picarescos prohibidos en el siglo XVII mexicano: “Los textos [...] representan un catálogo

⁵² *Ibidem*, 52.

⁵³ Claude GAIGNEBET, *El folklore obsceno de los niños*, p. 5. Refiera al respecto: La casi totalidad del folklore recogido en la 'Friquassée' es obsceno. Tampoco este hecho se debe a una ilusión retrospectiva. Si tantos versos de esta recopilación hablan del pedo, de su represión, de su denuncia al maestro, de medios mágicos para descubrir al culpable, es muy evidente que es porque las manifestaciones psicológicas de este género eran socialmente condenadas.

⁵⁴ BATAILLE, *El erotismo*, p. 40.

⁵⁵ BATAILLE, *Las lágrimas de Eros*, p. 86.

muy completo, del amor obsceno, inmoral, impuro y prohibido que se manifiesta en las únicas dos vertientes que el espíritu humano conoce para expresar el divertimento lúdico de la pasión amorosa: la cómica y la trágica.”⁵⁶

Casi imperceptiblemente, se ha desembocado en la vertiente más agradable del amor inmoral: la vena cómica. El humor⁵⁷ en sus distintas modalidades: burla, ironía, chiste, comicidad, paradoja, ingenio, sarcasmo, entre otras,⁵⁸ se une al erotismo para verterse en la lírica, en la que, por medio de una voz plena y sonora mostrará su fuerza y energía en un jubiloso y trasgresor desafío.

Anteriormente, al referir las expresiones musicales del siglo XVIII, se ha señalado su adicional caracterización como “música de la Insurgencia” y como tal, con un carácter de crítica al poder. Textos como “El Chuchumbé”, “Pan de jarabe”, “Sacamandú”, “Los panaderos”, “El jarabe gatuno”, entre otros, poseen además de la mordaz crítica al sistema político, la importante y deliberada intención de transgredir la moral sexual, excitando al lector oyente con su lascivo y audaz discurso: “Dentro de todos estos procesos inquisitoriales que abarcan el siglo XVIII, ocupan un lugar relevante los referentes a temas eróticos y picarescos, a actitudes licenciosas y obscenas y a los amores que por su naturaleza heterodoxa estaban prohibidos y eran proscritos”.⁵⁹

Así, hay una mayor producción de poesía en la que el elemento carnavalesco se destaca por medio de un vocabulario familiar y grosero, además de la intención de ruptura de leyes y prohibiciones: “La cultura carnavalesca no es una expresión arbitraria, sino el

⁵⁶ BAUDOT y MÉNDEZ, Prólogo, p. 10.

⁵⁷ Alfredo RAMÍREZ MEMBRILLO, *Ironía, humorismo y sátira en la poesía modernista hispanoamericana*, p. 55. “En la actualidad, como puede observarse en los hábitos de los medios masivos de comunicación (impresos y electrónicos), prevalece la tendencia a identificar el humorismo con toda clase de expresiones que tengan como propósito provocar risa —concepto general que en el marco de este trabajo he llamado comicidad—. [...] Asimismo en los estudios literarios se constata a menudo cierta indeterminación de forma que, en ocasiones, se aplican indistintamente los términos *humor* y *comicidad* a diversas formas de expresión: festiva, aguda, graciosa, irónica, burlona, mordaz, satírica, sarcástica, grotesca, etc. Esta vaguedad se debe sobre todo a los usos históricos de mayor popularidad y frecuencia de la palabra *humor* hasta llegar a nuestros días. [...] El alcance actual de la palabra bien puede justificar la utilización del adjetivo *humorístico* para designar el total de la poesía de intención cómica —incluyendo a la sátira e incluso determinadas expresiones irónicas—.”

⁵⁸ Cf. Santiago VILES, *El humor y la novela española contemporánea*, pp. 89-97.

⁵⁹ Cf. Elías TRABULSE, en BAUDOT y MÉNDEZ, p. 9.

principal medio de la cultura popular para manifestarse acerca del sistema social; expresión que no solamente presenta, sino que critica y renueva los principios de la sociedad”.⁶⁰

La obscenidad, como necesidad humana espiritual posee un profundo valor social: “desde la oscuridad desafía con más virulencia al orden establecido y a la moral, pues, ante todo, la obscenidad es una trasgresión.”⁶¹ Así, la obscenidad entendida como trasgresión y manifestación importante de la cultura carnavalesca popular mantiene un lugar importante en la lírica mexicana del siglo XX.⁶²

Por otra parte, el humor sexual, obsceno o no, basa su éxito, en “el desenlace sorpresivo; en la admiración de la imagen sensual aunada a la función lúdica de divertimento gratuito, y se vale del mecanismo de la *ruptura lógica* en busca de lo que podríamos denominar el *absurdo lógico*.”⁶³

La intención lúdico humorística a veces también se enfatiza con herramientas ajenas al texto, tales como el gesto y la mímica; este hecho no es gratuito, de tal manera que se justifica y se hace necesaria la referencia a los bailes obscenos con la descripción de sus movimientos y meneos:

[...] me dicen que las coplas que remití se cantan mientras los otros bailan [...] y que el baile es con ademanes, meneos, zarandeos, contrarios todos a la honestidad y al mal ejemplo [...] por mezclarse en él manoseos, de tramo en tramo, abrazos y dar barriga con barriga [...].

En la esquina está parado
un fraile de la Merced,
con los hábitos alzados
enseñando el chuchumbé.⁶⁴

⁶⁰ Verónica Gabriela NAVA, “‘Como era mentira / podía ser verdad’. Disparates en la lírica popular de los siglos XV a XVII: huellas de la cultura carnavalesca”. *Revista de Literaturas Populares* IV:2, p. 272.

⁶¹ TRABULSE, en BAUDOT y MÉNDEZ, p. 9.

⁶² La existencia de un importante número de coplas obscenas en el *Cancionero folklórico de México* así lo confirma. Si bien, a pesar de que la obscenidad como referencia maliciosa al sexo; está indisolublemente ligada a él; no necesariamente todas las referencias eróticas contenidas en las coplas son obscenas.

⁶³ Ana María VIGARA TAUSTE, “El chiste oral popular”. *La palabra. Expresiones de la tradición oral*, p. 196.

⁶⁴ Cf. BAUDOT y MÉNDEZ, pp. 33-34.

Se ha realizado el acercamiento a un texto obsceno bastante afamado en su época; cabe ahora, para finalizar este apartado, señalar la contradicción entre los especialistas acerca de la manera de acercarse a textos de otras culturas y otras épocas.

Por un lado, Eduard Fuchs⁶⁵ argumenta que se debe realizar una valoración histórica adecuada de las manifestaciones eróticas, pues son producto de la sensibilidad sexual en determinada época cultural; así nuestra visión de ellas no puede —ni debe— ser la misma, puesto que de no ejercer la mirada adecuada, se percibirán como inofensivos textos que no lo son; y viceversa.

Por el otro lado, Gaignebet⁶⁶ critica ásperamente esta postura: “La erudición se adorna a menudo con una copiosa verbosidad. ¿Es preciso todavía en nombre de perogrulladas histórico sociológicas (la definición de lo obsceno depende de las épocas y de los países, etc.) descargar la obscenidad del siglo XVI?”. Argumenta que, a pesar de que varíe la tonalidad erótica; o bien, que el hablante considere muy sutil dicha obscenidad, ésta cambiará su fuerza al ser percibida por los oídos de la autoridad moral, generando así la cólera represiva.

En fin, se puede elegir entre estas dos posturas; o bien no inmiscuirse en la polémica; lo que sí se debe hacer es reconocer que desde hace ya mucho tiempo existe cierta placentera afición en la gente del pueblo a infringir ingeniosamente la moral sexual vigente.

Por otra parte, en este momento, en las coplas de la lírica mexicana actual se manifiesta, con una voz sonora y potente este mismo deleite.

2.1.4 La expresión del erotismo en la lírica popular

Existe una variedad de recursos con los que se conforma el sentido erótico en las coplas de la lírica popular mexicana. Dichos recursos, a excepción del lenguaje coloquial y los tópicos y motivos, constituyen figuras retóricas que inciden sobre diferentes niveles en el poema, creando así el sentido erótico. De ahí que la clasificación de los mismos se haya realizado en base a su condición —o no— de figura retórica, además de considerar el nivel de la lengua sobre el que inciden. De esta manera estos recursos se han clasificado bajo dos rubros principales: Figuras retóricas y Estrategias discursivas.

⁶⁵ Eduard FUCHS, *Historia Ilustrada de la moral sexual. 1. Renacimiento*, pp. 494-495.

⁶⁶ GAIGNEBET, p. 15.

2.2 Sentido erótico en las coplas: figuras retóricas

Debido a la importante cantidad de coplas que utilizan figuras retóricas como recursos en la conformación del sentido erótico, se ha optado realizar su clasificación de acuerdo a su tipología: figuras retóricas de palabras, de dicción y de pensamiento.

2.2.1 Figuras retóricas de palabras

Las figuras retóricas de palabras o tropos producen el cambio de sentido o sentido figurado que se opone al sentido literal o sentido recto, son detectables en el texto mismo y corresponden al nivel léxico-semántico de la lengua.⁶⁷ Se ubican en este apartado las comparaciones, metáforas y el simbolismo.

Los tropos existen en toda clase de poemas, pues en ellos radica gran parte de la esencia lírica, constituyen el armazón del poema, pues por medio de ellos el poeta puede asir —en plena libertad— el universo entero para verterlo *ad libitum* en su obra. Los tropos más sobresalientes en las coplas sensuales del *Cancionero* son: las comparaciones y metáforas y el simbolismo, recursos que se estudiarán de acuerdo a las características singulares adquiridas dentro de la copla, ya sea mostrando su sentido esencial primario o bien, con un sentido contaminado, reforzado o debilitado, debido a diversos factores contextuales.

A. Comparaciones y Metáforas

Mariana Masera expresa que el *Cancionero mexicano* se distingue por la forma en que utiliza el simbolismo y, a la vez, por la innovación de otros recursos, entre los cuales surge la mayor utilización de la comparación y la metáfora⁶⁸. Al respecto, ya se ha mencionado la existencia de una fuerte tendencia hacia la proliferación de un tipo especial de metáforas: “La lírica mexicana ha desarrollado notablemente las metáforas vegetales y animales que expresan el dominio erótico del hombre sobre la mujer”.⁶⁹ Por otra parte, además, la existencia de estas “metáforas mexicanas” se conjuga con metáforas “comunes”, en las que

⁶⁷ Helena BERISTÁIN, *Análisis e interpretación del poema lírico*, p. 214. *Figura retórica*.

⁶⁸ Cf. Mariana MASERA, “Hacia los comienzos del cancionero popular mexicano”. *El folclor literario en México*, pp. 55-56.

⁶⁹ FRENK, *Cancionero folklórico de México*. Tomo 1. Prólogo, p. xxiv.

no existe una metaforización vegetal o animal; aunque pueden o no plasmar la naturaleza en sus imágenes. Estas últimas están presentes en menor cantidad.

He considerado de mayor conveniencia realizar la presentación de las metáforas con sentido erótico de acuerdo a su presencia numérica en el *Cancionero folklórico de México*; de esta manera, inicio con la presentación de las “metáforas vegetales”, posteriormente las “metáforas animales” y finalizo con las “metáforas comunes”.

1. Universo vegetal

Como ya se ha percibido, en el mundo poético frecuentemente existe una versatilidad de funciones de las figuras retóricas; Aurelio González menciona, las múltiples funciones⁷⁰ que puede albergar la referencia vegetal: “La referencia a estos elementos naturales, además de ser una forma literaria elogiosa de referencia, una comparación, una metáfora, y en algunos casos hasta un eufemismo, es también un símbolo...;”⁷¹ y posteriormente señala las características específicas de las formas y funciones de las comparaciones entre el mundo vegetal y la amada, cuya significación oscila entre lo simbólico, lo amoroso y lo estrictamente referencial.

Para el investigador, existe una comparación auténtica cuyo modelo es: el elemento a comparar, el verbo *eres* o *pareces*, la preposición *como* y el elemento vegetal; esto es: *[tú] - eres o pareces - como - una flor*. Como el ejemplo siguiente:

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

(1. 85) “La bamba”

En esta copla, la mujer constituye el elemento que se compara, si bien, existe un sujeto tácito implícito en el verbo; se observa la presencia de los elementos complementarios de la comparación, los que el investigador resalta como elementos eróticos creados por el contraste entre los colores: blanco - pureza / rojo - pasión; además del tópico de “la noche” como el ambiente idóneo para el placer.

⁷⁰ Deseo hacer énfasis en este aspecto, y señalar que, a pesar de los intentos de interpretar un recurso o aspecto de manera individual, éste siempre estará “contaminado” por los otros recursos contenidos en la copla, en esto radica gran parte de la riqueza y encanto de esta lírica.

⁷¹ Aurelio GONZÁLEZ, “Comparaciones vegetales en la lírica popular amorosa”, en *Lyra minima oral: los géneros breves de la literatura tradicional*, p. 143.

También existen otros casos, señala el académico, en donde existe la desaparición de la estructura comparativa ideal, debido a la elisión gradual de sus elementos, tanto de identidad como de semejanza, y así, la amada se convierte en la flor:

Eres rosa y eres rosa
y eres clavo de comer,
eres azucena hermosa
cortada al amanecer.

(1. 83 a) “La rosa”

Además, se puede apreciar que la fragancia implícita en la especia aporta el sutil erotismo contenido en esta copla, complementada con una acción potencialmente sensual como lo es el verbo “comer”. La inclusión de la especia nos muestra que el referente vegetal no está circunscrito únicamente a las flores; sino que amplía sus límites, de manera casi imperceptible, a otros ámbitos como los frutos:

La mujer es una pera
allá subida en la altura:
ya revienta de madura
y de repente se cae,
y el que menos se lo espera
disfruta de su hermosura.

(2. 4454 a) Estrofa suelta

El deslizamiento de “la flor” en “fruto”, enriquece notablemente la copla, pues “el fruto” apela a los sentidos del tacto, olfato y gusto:

Desde luego en este tipo de comparaciones, como en el caso de la flor, ya no sólo es importante el valor emblemático o la belleza, sino que entran en juego otros elementos sensoriales como lo intenso del olor o lo sabroso, dulce o intenso de su sabor, haciendo que la comparación tenga un tono mucho más sensual.⁷²

Así, las fragancias frutales expresan la belleza femenina, y, a la vez aportan cierto tono erótico a la misma:

Olor a piña madura,
me da cuando te deviso;
no más que se me afigura
que ya tienes compromiso,

⁷² *Idem*, pp. 128-129.

y por esa sola duda
no me entierro a lo macizo.⁷³

(1. 544 b) “Piña madura”

Este es un guiño o piropo sensual, en el que, a pesar de no existir una figura retórica formalmente construida en sus dos primeros versos, la fragancia de la fruta implícitamente metaforizada constituye el referente principal sobre el que se desarrolla el contexto complementario. Otro ejemplo:

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

(1. 1517) Estrofa suelta

La “verde nopalera” representa el cuerpo de la mujer, en el que destaca un órgano en particular que despierta el apetito masculino, pues “Las comparaciones con el mundo vegetal [...] pueden referirse a una parte del cuerpo femenino, para resaltar su belleza u otros atributos”.⁷⁴ Destaca en el ejemplo el verbo “comer”, y si se entiende que “el comer la fruta es un eufemismo que expresa las relaciones de la pareja”,⁷⁵ el sentido erótico pleno se revela en la copla.

Si bien, como expresa Aurelio González: “la comparación vegetal se emplea en la lírica mexicana en todo el proceso amoroso, desde la descripción de la amada, la admiración, el cortejo, hasta la conquista sexual”,⁷⁶ a veces también existe en otros referentes, como el “dominio” masculino:

Eres tuna del tunal,
de esas que están madurando;
no dejes que te tienten
ni que te anden manoseando:

⁷³ Variantes: 544 a Olor a piña madura/ me da cuando la diviso; / no más que se me afigura / que ya tiene compromiso // 103 ¡Y qué olor me da a sandía! / ¿Quién se la estará comiendo? / Me agrada tu simpatía / y el modo de estarte riendo: / te pareces a la luz del día / cuando viene amaneciendo // 2018: ¡Ay, qué bien me huele a lima! / ¡Qué cerca estará la mata! / A que nadie me adivina / cuál de éstas será mi chata: / ésa del peinado chulo, / de los aretes de plata // En estas coplas se recrea la fragancia implícita en la metáfora vegetal.

⁷⁴ GONZÁLEZ, “Comparaciones vegetales en la lírica popular amorosa”, p. 128.

⁷⁵ *Idem.* p. 330. N. de la a. Las metáforas vegetales se complementan generalmente con el verbo “comer” el cual adquiere una connotación sexual; dicho verbo se estudiará a detalle en el inciso correspondiente a “verbos” en el apartado de doble sentido.

⁷⁶ *Idem.* p. 332.

sólo yo te he de tentar,
supuesto que yo te mando.

(1. 1519) Estrofa suelta

Es interesante la singular exhortación a la fidelidad en este caso, en el que se alude al sentido del tacto, raramente presente en este tipo de coplas. Algunas modalidades más comunes son:

Manzana, ¡quién te comiera,
acabada de cortar,
con ese color por fuera
y tu sabor sin igual!⁷⁷

(1. 1499 a) “La zarzaparrilla”

Señora, de su sandía
le daré una rebanada,
que agua se me hace la boca
al verla tan colorada.

(2. 5312) “El jarabe”

En los dos ejemplos, los atributos frutales despiertan el “apetito” masculino, igualmente expresado con el verbo en cuestión; o bien con expresiones relativas a la acción de “comer”. En el primer caso, además, se alude al deleite sensual por medio del “sabor”. Otro caso:

Desde la raíz hasta el hueso
me he de comer un durazno;
y ya sabes, no es la miel
para el hocico del asno.⁷⁸

(2. 4211) “La suegra”

⁷⁷ Variantes: 1499 *b* Manzana, ¡quién te comiera, / acabada de cortar, / con tus colores por fuera / y un aroma sin igual! // Dámela a probar siquiera, / no se me vaya a antojar / y del antojo me muera / en medio del manzanar. // Nota: Este ejemplo está formado por dos cuartetos. 2358 Me he de comer un durazno / de los lugares de Puebla; / yo a Juanita me la llevo, / aunque a mi tierra no vuelva // 2738: Me he de comer un durazno / desde la raíz hasta el hueso; / no le hace que sea trigueña: / será mi gusto y por eso. // 1500: Eres amarillita / como la cera; / mantequilla de placer, / ¡quién te comiera! // En estas dos coplas se alude también al antojo y al deseo de consumir la relación erótica, por medio de las acciones de “comer” y “probar”. Cabe agregar que la expresión “acabada de cortar” de las coplas 1499 *a* y 1499 *b* constituye una frase adulatoria que se estudiará más adelante en el apartado correspondiente al símbolo “cortar la flor”. Una caso distinto: 581 Eres bello toronjil / del jardín más divertido. / Si yo llego a conseguir / lo que he intentado contigo, / ni la muerte he de sentir, / aunque me sepulsen vivo // La metáfora vegetal es utilizada como elogio a la belleza; mientras se da un requerimiento amoroso cuya sensualidad está implícita.

⁷⁸ Variante: 4210 ¡Mira qué hermoso durazno! / pero no lo has de comer, / porque no se hizo la miel / para la boca del asno // En este caso se presenta la misma idea emitida por un sujeto poético ajeno e indiferente hacia los atributos del “fruto”, quien emite un singular consejo. El refrán remata hábilmente tal recomendación.

Aquí se realiza una explicitud de la acción de “comer”, la que constituye la base idónea sobre la que se desarrolla el sentido erótico de la metáfora vegetal; la paremia presente en los dos últimos versos, se adapta al sentido erótico de toda la copla. Ahora, otro ejemplo:

Ariles y más ariles,
ariles, que yo quisiera
que usted se volviera anona
y que yo me la comiera.⁷⁹

(1. 1497 a) “El Balajú”

En el que se expresa un singular proceso previo: el deseo de la metaforización de la mujer en “fruto” y su posterior deleite al “comerla”. Es interesante este nuevo giro que toma la comparación, puesto que se manifiesta una posibilidad por medio del modo subjuntivo, tanto en la metaforización vegetal, como en la explícita relación erótica.

Ya se ha mencionado que la comparación vegetal surge en todo el proceso amoroso; si bien, también surgen diversas referencias alternas, aquí se muestra una alusión específica a la condición de dicho vegetal:

La tuna le dijo al gancho
que cuándo la iba a cortar:
“No me cortes verde, gancho,
pues déjame madurar;
al fin que estoy en tu rancho,
contigo me he de casar”.⁸⁰

(1. 1230 b) “El bejuquito”

⁷⁹ FRENK, *Cancionero folklórico de México. Tomo V*, p. 60. Glosario. *Anona*: Árbol de la familia de las anonáceas, propio de regiones tropicales, de 4 metros de altura aproximadamente, tronco ramoso, hojas grandes y flores blancas amarillentas. *Anona*: Fruto producido por este árbol, de cáscara escamosa, amarilla y pulpa dulce de color blanco amarillento con muchas semillas, negras y duras. Variantes: 1497 c ¡Ay!, Soledad, Soledad, / Soledad, que yo quisiera / que usted se volviera anona / y que yo me la comiera: / madurita, madurona, / que del palo se cayera //. 1497 b Que yo quisiera / que usted se volviera anona / y que yo me la comiera: / madurita, madurita, / que del palo se cayera //. En los dos casos se conserva la idea original. En la primera copla existe un cambio en el primer verso que determina la canción; además de la inclusión de dos versos finales que determinan la condición óptima de la “fruta”; esto último también ocurre en el segundo ejemplo.

⁸⁰ Variantes: 1230 a La tuna le dijo al gancho: / “Déjame bien madurar: / al cabo estoy en tu rancho: / ¿quién otro me ha de gozar?” //. 1231 Vuelve, vuelve, limoncito, / a tu rama a madurar; / ahí están tus bellos bracitos, / acábate de recrear; / y por mí no hay embarazo / tú aquí bien puedes mandar //. En estos casos se conserva la idea original de la “maduración” del fruto. En la siguiente variante también se conserva esta idea; aunque no llega a consolidarse como una copla afortunada: 4497 Madúrate, tuna blanca, / que ahí viene la cardona: / no te vayas a quedar / como el que chifló en la loma //. En la variante siguiente se presenta un inusual deslizamiento hacia “el piojo”; aunque se conserva la misma idea: 6244 [El piojo?] le dijo al peine: / “Déjame bien madurar, / que al cabo estoy en tu rancho, / tú siempre me has de rasar” //.

En el ejemplo se refiere la necesidad del desarrollo físico femenino como condición óptima para el placer sexual; además, pareciera existir cierto reconocimiento a la espera paciente del momento idóneo para el amor. Otro caso:

Ya se cayeron las peras
del árbol que las tenía;
así te cayites tú
y en mis brazos, vida mía.

(1. 1775) “El palo verde”

En esta copla se da una analogía de la “caída” del fruto con la “caída” de la mujer, pues “el triunfo de la conquista amorosa también se puede expresar por medio de una comparación vegetal”.⁸¹

Otro referente alterno en las coplas con metáforas vegetales lo constituye la alusión al daño físico que sufre el sujeto por el triunfo de dicha conquista:

Guadalajara en un llano,
México en una laguna;
me he de comer esa tuna
aunque me espine la mano.⁸²

(1. 1516 a) “Guadalajara en un llano”

Ariles y más ariles,
ariles del carrizal;
me picaron las abejas,
pero me comí el panal.

(1. 2740) “El Balajú”

Se aprecia, en el primer caso, la disposición masculina a sufrir el daño; mientras que en el segundo ejemplo se expresa un sentimiento de alegría en el sujeto poético, que desmerita la merma de su integridad física. ¡Cuán poco han de amedrentar las “espinas” y “los piquetes” a un amante apasionado!. En este caso, además, se da el deslizamiento del “fruto” hacia la “miel del panal”; también, tal vez exista una relación causal entre estos elementos, si se toma en cuenta la similitud edulcorante de la “miel” y el “fruto”. Un ejemplo similar:

⁸¹ GONZÁLEZ, “Comparaciones vegetales en la lírica popular amorosa”, p. 331.

⁸² Véanse también: 1516 c Soy pariente de la luna, / aunque indito mexicano; / México es una laguna, / Guadalajara es un llano; me he de comer esa tuna / aunque me espine la mano //. 1516 b Soy indito mexicano; / México es una laguna, / Guadalajara en un llano; / me he de comer esa tuna / aunque me espine la mano //. Estas variantes muestran cuán popular resulta este referente, puesto que la idea primaria con sus elementos originales: “tuna”-“espinar” se conserva sin alteraciones.

¡Ay, sandía, quién te calara,
aunque me dieran los fríos!
Soy puro Guadalajara,
donde son los tapatíos.

(1. 1501) “El jarabe”

Ahora se expresa la disposición a sufrir el castigo, en una copla que desarrolla dos temáticas totalmente definidas e independientes; sin que, por esta razón, el tema principal: *¡Ay, sandía, quién te calara...*, pierda fuerza y sentido erótico; pues, como expresa Aurelio González: “la 'flor cortada' y la 'fruta picada' son símbolos de la virginidad perdida;⁸³ por lo que el deseo de 'probar' o 'calar' la fruta tiene el mismo significado e indica, la relación sexual; o la aceptación de las relaciones amorosas”. Un caso diferente:

Los muchachos de la flota
son como la tuna verde;
las mujeres que los bajan
se pican, pero los muerden.⁸⁴

(2. 5427) “La Sanmarqueña”

La singularidad de este caso es la metaforización masculina sobre la que se desarrolla el mismo motivo; aunque aquí se recurre al verbo “morder” como eufemismo de la relación sexual.

Ahora bien, retornando al castigo o merma física del “sujeto enamorado”, existen ejemplos en los que dicho castigo es de índole moral:

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

(1. 2739) “Guadalajara en un
llano”...

La voz masculina acepta resignadamente el señalamiento público en un lenguaje literal, refiriendo metafóricamente la causa del mismo. Se debe observar que dicha metaforización ahora se presenta en los últimos versos.

⁸³ MAGIS, p. 335.

⁸⁴ Variante: 5068 Me he de comer un durazno / de corazón colorado; / me he de casar con tu hermano, / para que seas mi cuñado //. En este ejemplo, la frase con la metáfora vegetal aparece ya convertida un cliché inicial, el cual no pierde su carga sensual al explicitarse posteriormente, por medio de la voz femenina. Esto desencadena un cambio de género en la metáfora vegetal, que en este caso es masculina.

Por otra parte, en otras ocasiones, la metáfora vegetal, únicamente muestra una intención claramente aduladora de la belleza femenina:

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

(3. 7374) “Pahuatlán”

¡Qué bonito frijolito,
qué bonito se enmaraña!
Arriba, flores y guías,
abajo, vainas y vainas.

(4. 8601) Estrofa suelta

Un piropo expresado de esta manera es mucho más sugerente que uno común, máxime si se toma en cuenta la sensualidad implícita en el “fruto”. Así, se percibe una tónica levemente sensual. En el siguiente caso, ahora con una comparación, existe la misma intención:

¡Mira qué piernas tan gordas!,
¿me las podrías regalar?
Parecen lechugas verdes
acabadas de cortar.

(2. 4880) “La Jesusita”

Además del deslizamiento del “fruto” a una “legumbre”, la frase “acabada de cortar”, al ser una fórmula elocutiva de alabanza a la belleza femenina —como se verá más adelante— acentúa dicha adulación. La siguiente copla, por su parte, desarrolla el símil a la vez que explicita el contenido sexual:

Las muchachas de este tiempo
son como piña madura:
luego que les dan un beso
les sube la calentura.

(2. 5445) “El novillo despuntado”

Así, se alude a la pasión amorosa por medio del “calor”.⁸⁵ Otro caso:

Las muchachas de hoy en día
son como la tuna blanca;
cuando ven un peso duro,
“Vámonos pa la barranca.”

(2. 5567) “La Sanmarqueña”...

En el que se explicita nuevamente el sentido sensual por medio de la referencia al “locus amoenus”. En este caso existe una ambigüedad entre la comparación vegetal “tuna blanca” y la posterior explicitud sensual. Otro ejemplo:

Las mujeres de hoy en día
son como la tuna mansa;
apenas cumplen quince años,
y ya traen tamaña trenza.

(2. 5553) “La Sanmarqueña”...

Independientemente al cliché inicial en el que se ubica una comparación con cierta ambigüedad, al realizarse la explicitud del sentido sensual de la comparación, se conforma el recurso de “rima interrumpida”.

Por último, también la ausencia de atributos amorios —o de caricias amorosas— se manifiesta en el “vegetal”:

Ya ese capulín se heló,
ya su sombra no cobija,
ya ese nopal no da tunas,
ni en él el pájaro chifla.

(3. 6974) Estrofa suelta...

En este caso existen dos metáforas vegetales: “capulín” y “nopal”, en un contexto en el que se comprende que “las tunas” y “el pájaro cantador” connotan caricias amorosas y sensuales, cuya ausencia determina el panorama “desolador”. Por su parte, la referencia al “cobijo de la sombra” implica la calidez de la pasión amorosa, por lo que su ausencia acentúa la tónica sombría del desamor. En las coplas esta situación es escasamente referida.

Así pues, durante el análisis de los casos con metáforas vegetales, se percibe que éstas aparecen en todo el proceso amoroso y además, en algunos aspectos relativos al mismo,

⁸⁵ Más adelante se retomará esta característica.

como son la expresión de dominio masculino, el momento óptimo de madurez física para la relación amorosa, y, curiosamente, el deseo expreso de la metaforización de la mujer en fruto.

Por otra parte, las metáforas y comparaciones muestran una función de adulación a los atributos femeninos como elementos provocadores del apetito sensual. En una cantidad mayor de coplas, el sujeto poético va más allá del piropo y expresa su deseo sexual; y en otros casos, además, la voz masculina evoca gratamente el costo que tuvo su aventura. También existen algunos ejemplos en los que por medio de la metáfora vegetal se revela la carencia de atributos físicos, de atractivo sexual y, por ende, del amor.

Las metáforas vegetales suelen aparecer tanto al inicio de la copla, como en sus versos finales, aunque son más frecuentes las primeras. Un caso especial lo constituye la metaforización vegetal convertida en cliché, en los dos primeros versos de una copla bimembre —sin que esto merme la carga erótica en la copla— con su posterior explicitud.

La acción verbal implícita en la metaforización vegetal es generalmente el verbo “comer”; aunque también suelen presentarse: “morder”, “calar”, “manosear”, “cortar” y “caer”.

Respecto al tipo de vegetal, aparecen todo tipo de “flores” y “frutos”, además de “plantas”, “hojas”, “guías” y un “panal”. (Ver tablas: AV1, AV2, AV3 del Anexo).

Se finaliza la incursión en este florido huerto, con esta bella copla:

Una pregunta curiosa
quiero hacerle a una mujer:
“¿Qué fruta es la más sabrosa,
la que un hombre ha de comer?”

(2. 5615) Estrofa suelta

2. Universo animal

En las coplas populares mexicanas, la metáforas animales expresan el dominio erótico del hombre sobre la mujer. Al igual que las metáforas vegetales, se articulan ya sea en una figura comparativa ideal o bien, de metaforización.⁸⁶ Por lo general, la figura retórica se concentra en la imagen masculina. Obsérvese el ejemplo:

⁸⁶ Cf. GONZÁLEZ, “Comparaciones vegetales en la lírica popular amorosa”, pp. 323-332.

Yo soy como gallo en palenque,
yo en cualquier gancho me atoro;
no le aunque que estén casadas:
me gusta salirle al toro.⁸⁷

(2. 4000) “El dicharachero”

El sujeto poético se autodenomina como un “ave” por medio de una comparación perfecta; además del alarde de sus atributos —mismos que la voz masculina desea emular— con referencias implícitas a la “pelea de gallos” y al verbo “torear”. La referencia explícita a la “mujer casada” devela el tono erótico en la copla, y también, cierto machismo. Otro caso:

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

(2. 4042) Estrofa suelta

La voz masculina se auto proclama como el animal, en una metáfora, y, a la vez, por medio de una comparación con “el gallo” expresa la superioridad de sus atributos.⁸⁸ Por otra parte, se percibe también un tono jactancioso en la copla, al describirse el sujeto poético como un macho dominante y desentendido. La sexualidad radica ahora en el verbo “pisar”, en una frase cuyo objeto directo está implícito. Otro caso:

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

(2. 4039) Estrofa suelta

⁸⁷ Variante: 4009 Si tienes gallo, que grite: / “¡Quiquiriquí, copetonas, / déjense de tantas bolas! / ¡Silencio, guapas pelonas! / Ya llegó el gallo mascota / a comerse a las pelonas”. En la variante se aprecia el tono de dominio sexual del sujeto poético metaforizado; además, en lugar de crearse una metaforización animal femenina complementaria, se alude a condiciones femeninas específicas: “copetonas” y “guapas pelonas”. El marcado tono sensual radica en el verbo “comer”.

⁸⁸ Margit FRENK. “Charla de pájaros o las aves en la poesía folklórica mexicana”, p. 32: “En materia de pájaros tenemos, pues, una base heredada del folklore hispánico. Sin embargo, por lo que he podido ver, en otros países de habla española y portuguesa casi siempre las aves se nos presentan, no con su propia identidad de pájaros, sino como clara metáfora del hombre y de la mujer”.

Igualmente se percibe el tono arrogante y la condición implícita del complemento directo, mientras la tonalidad sensual se ha deslizado al verbo “picar”, el cual suele presentar dos modalidades; como también se aprecia en los casos siguientes:

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

(2. 4860) “Petrona”...

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

(2. 5402 a) “El pijul”...

Por lo general la acción de “picar” suele ejercerse sobre el “fruto” o “la flor”. En ambos casos se crea un doble sentido; en el primer ejemplo “el pájaro” sustituye la imagen masculina; mientras que en el segundo, el ave ha pasado a ser un eufemismo del órgano sexual masculino. Otro ejemplo:

El pájaro carpintero
para trabajar se agacha;
cuando encuentra su agujero
hasta el pico le retacha;
también yo soy carpintero
cuando estoy con mi muchacha.⁸⁹

(CA. 1) “El pájaro carpintero”

En esta comparación, la acción se realiza de manera extraordinaria sobre la superficie arbórea del tronco, por lo que la referencia al “agujero” adquiere una connotación sexual adicional, misma que intensifica la tonalidad erótica en la copla presente en el verbo “retachar” y “el pico”. Es interesante la revelación posterior del erotismo.

⁸⁹ Eugenia LEÓN. *Otra Vez...*, “El gavilán”. Variantes: 5404 a El pájaro carpintero / para trabajar se agacha; / cuando llega al agujero / hasta el pico le retacha. // En este caso, el sentido erótico no se explicita. 5404 b El pájaro carpintero / para trabajar se agacha; / de que encuentra su agujero / hasta el pico le retacha: / yo también soy carpintero / cuando estoy con mi muchacha. // En esta copla, se da la explicitud de la sensualidad.

Por otra parte además, el mundo animal mostrado en las coplas eróticas mexicanas comprende también a los insectos, por lo que se aprecia una nueva modalidad del verbo “picar”, según se observa en el ejemplo siguiente:

El pica pica, ése soy yo,
el pica pica, que ya voló;
el pica pica, ése soy yo,
el pica pica se la llevó.

(2. 5078) “El pica pica”

En este caso, el hombre se equipara al “mosco”, el cual está expresado con un “alias”, por medio de un sustantivo creado con un juego de palabras con el que se alude a su principal característica: “picar”, manifestada aquí en forma reiterada, de esta manera se conforma la metaforización. Otro ejemplo:

Yo a los hombres comparo (cielito lindo)
con el mosquito:
donde dan el piquete (cielito lindo)
dan el brinquito;
y son fatales,
y hasta en el mismo infierno (cielito lindo)
son informales.

(2. 5522) “Cielito Lindo”

Ahora, la voz femenina expresa la comparación animal masculina; la hace explícita por medio de la referencia al posterior “abandono”; y, finalmente, resume su querella con el calificativo, en un tono franco y despreocupado.

También existen ejemplos en los que la presencia del símil, sea “ave” o “mosco”, al igual que en la metaforización vegetal, admite otras temáticas:

El pájaro carpintero
para trabajar se empina,
y en llegando al agujero
hasta el pico le rechina;
con otros habrás jugado,
pero conmigo te espinas.⁹⁰

(2. 3888) “El pájaro carpintero”

⁹⁰ Variante: 6178 El pájaro picó la tuna, / y la picó con reflejo; / le contestó el gorrión: / “¡Qué pájaro tan pendejo!, / que se babosea todito / con las sobras que yo dejo”//. En esta copla, la contundencia del segundo tema nulifica la tonalidad sensual contenida en el cliché inicial.

En esta copla, la segunda temática —a pesar del amplio desarrollo de una doble imagen con la metaforización animal— posee y revela una gran contundencia, no obstante a su brevedad, por lo que disminuye notablemente la intensidad sensual primaria, la que, de esta manera, pareciera permanecer cristalizada. Otro caso:

Soy como el mosco colmena
que todito me alboroto;
la mujer que encuentro buena
como quiera la adoboco:
todavía la dejo buena
pa que se vaya con otro.

(2. 4041) “La presumida”

Aquí ya se da el desarrollo del cliché únicamente en los dos primeros versos, en el cual está presente la comparación; existen también expresiones de actitudes relativas a la sensualidad, aunque sin la presencia de un verbo potencialmente sexual. En el posterior desarrollo de la segunda temática, surge el verbo de carácter sumamente sugestivo; dicha temática, por ser de carácter machista, resulta congruente con el cliché; de hecho, pareciera que los dos temas se complementan. Otro ejemplo:

Voy a echar la despedida,
la que echó San Pedro en Roma:
“Entre tantos gavilanes,
¡quién te comerá, paloma!”.

(1. 1507) “La Llorona”...

Después del cliché desarrollado en el dístico inicial aparece la pluralizada metáfora masculina “gavilanes”, que, en este caso, es acompañada con su correspondiente metáfora femenina: “paloma”; además, el verbo “comer”, de fuerte connotación sexual, constituye el complemento idóneo en la copla.

La metaforización animal no siempre llega a consolidarse, como se aprecia en el siguiente ejemplo:

¡Ay!, pollas de Yatipán,
qué chulas se están poniendo;

quisiera ser gavián
para estármelas comiendo.⁹¹

(1. 2617) “El gavián”

En este caso la metaforización femenina, se acompaña con la expresión del deseo del sujeto poético de convertirse en “animal”. Así, en la comparación —por medio de un mecanismo muy semejante a la metaforización vegetal—⁹² se manifiesta una posibilidad de metaforización animal masculina, con el modo subjuntivo y el verbo “comer”.

Por otra parte, en la lírica mexicana también existen otros modelos de metaforización animal:

Mi amor es como el conejo,
sentido como el venado;
no come zacate viejo
ni tampoco muy trillado:
come zacatito verde,
de la punta serenado.

(1. 2569) “El conejo”

En esta copla de mayor complejidad, hay dos animales que se comparan con un sentimiento abstracto; además, si bien existe un calificativo para la metáfora animal, mismo que condiciona la selectividad de los atributos femeninos, éstos ahora se presentan en el objeto directo “zacate”, el cual en este caso connota la figura femenina. Es evidente la conformación de un doble sentido cuyo eje principal lo constituye el verbo “comer”.⁹³ Por otro lado, este verbo también suele presentarse en otros tipos de metaforización animal:

A la noche voy allá,
voy a ir muy quedito;
si pregunta tu mamá,
le dices que es un gatito,

⁹¹ Variantes: 5850 Se llevó mi polla el gavián pollero, / mi pollita que más quiero; / que me sirvan otra copa, cantinero: / sin mi polla yo me muero //. 1658 Comadrita de mi vida, / allá viene el gavián, / esconda su polla gira, / no se la vaya a llevar //. En ambas coplas la metaforización femenina complementaria es la “polla”; mientras que el verbo utilizado es “llevar”, mismo que connota la tónica sensual.

⁹² *Vid.*, ejemplo 1497 a, p. 46.

⁹³ Rubén Darío MEDINA. *De médico, poeta y loco... Aproximación a las estrategias discursivas de la lírica popular mexicana*, pp. 167-168. El autor encuentra en esta copla un tono desdenoso que atribuye a un sentimiento de despecho del sujeto lírico.

que se ha subido a tu cama,
y a comerse un ratoncito.⁹⁴

(1. 1759) “El fandanguito”

En este singular caso, primero se recrea el contexto erótico, y posteriormente aparece la metaforización animal debidamente complementada con el verbo en cuestión; en contraposición al orden comúnmente establecido en las coplas Otro ejemplo:

El caimán es engañoso,
pues le gusta sorprender;
es un animal mañoso:
cuando mira a una mujer,
sale de lo pantanoso,
le dan ganas de comer.

(3. 5726) “El caimán”

En la metaforización animal se perciben las cualidades masculinas a destacar, como son la experiencia y el gusto por las mujeres. Es interesante que el objeto directo se explicita en “la mujer” y se omite utilizar la metáfora animal femenina correspondiente. Ahora obsérvese el deslizamiento del verbo “comer”:

Dicen que el caimán murió
el día primero de enero;
de recuerdo nos dejó
un caimancito al estero;
varias pollas se tragó
y no más dejó el plumero.

(3. 5888) “El caimán”

Tal deslizamiento pareciera servir para enfatizar la voracidad del “animal”, máxime si existe una multiplicidad de “víctimas” debidamente metaforizadas, además de la referencia a su descendencia. De esta manera se aprecia la tendencia en la copla a magnificar los

⁹⁴ Véanse también: 4034 Adiós, me despido ingratas, / ya no quiero vuestro trato; / ¡ah qué indinas son las ratas / que quieren comerse al gato! //. En este caso, existe una frase coloquial, puesta como cliché en los dos primeros versos. Es interesante la metaforización femenina poco frecuente, en una estrofa de marcado tinte machista, en la que el verbo “comer” determina el sentido erótico, con un tono francamente irónico. 5564 Pelonas de mala raza, / son como gatos tragones: / teniendo carne en su casa, / salen a buscar ratones //. Nuevamente surge la metaforización animal femenina, con la que se crea un doble sentido cuyo eje también lo constituye el verbo “comer”.

atributos sexuales del ser metaforizado, y así conformar una expresión de orgullo y ostentación de la virilidad. Una metaforización animal más:

Soy el mero venadito
de las montañas umbrías.
Ya no bajo al arroyito
donde tú me divertías;
ya no soy el mismo de antes,
que en tus brazos me dormías.⁹⁵

(2. 4055) “El venadito”

En este ejemplo se expresa el rompimiento de una relación amorosa; la presencia del simbolismo del agua y la explicitud de las caricias amorosas aportan el sentido erótico a la copla. Otro tipo de metaforización animal:

La mula que yo ensillaba
la ensilla mi compañero;
el gusto que a mí me queda,
que yo la ensillé primero.

(2. 4337) “La mulita”...

Las metáforas animales femeninas relativas a la acción de “cabalgar” son muy frecuentes, en este ejemplo, en el que se ha creado un doble sentido por medio de la sinonimia verbal “ensillar”, se pone de manifiesto el desdén del sujeto poético, mientras que la expresión del dominio sexual masculino permanece inalterable.

Conclusión: La metaforización animal aparece tanto en el sexo femenino como en el masculino, aunque predomina la metáfora animal masculina. En algunas coplas únicamente están presentes las metáforas masculinas; en algunas otras, dichas metáforas aparecen complementadas con su metáfora femenina correspondiente. Con respecto al carácter explícito de la metaforización, suele darse la explicitud sensual total o parcial, de una o ambas metáforas.

⁹⁵ Variante: 5887 De miedo a ese coyote / no baja mi chivo al agua: / ayer tarde que bajaba, / pobre chivo, ya le andaba.//. Aquí están presentes una metaforización animal masculina y femenina distintas; aunque pervive la referencia la idea de “bajar al agua” con clara carga sensual. Esta copla se analiza también bajo su aspecto simbólico del agua, *vid.* p. 69.

El rasgo más importante encontrado en estas coplas es el alarde machista, precedido a veces por el abandono de la mujer; aunque también existen coplas en las que se refieren diversas condiciones de la relación amorosa como: los atributos del amante y del ser amado, el deseo o la evocación del encuentro amoroso, algunas actitudes en el amor y el rompimiento amoroso, entre otros.

Además, entre las metáforas masculinas se encuentran aves como: “el gallo”, “el pollo”. “el gavilán”, “el águila”, “el pájaro”; y también otro tipo de animales como “el mosco”, “el caimán”, “el conejo”, “el gato” y “el venado”. Por su parte, las metáforas femeninas por lo general muestran una correspondencia genérica o complementaria a las metáforas masculinas, así aparecen: “pollas”, “palomas”, “ratón”, “ratas”, “pelonas”, “mulas” y hasta metáforas vegetales como “tuna”, “flor” y “zacate”.

Respecto a los verbos, en las metáforas de aves se utilizan: “pisar”, “picotear” y “picar”, éste último también es la acción realizada por “el mosco”. Para el resto de los animales metaforizados generalmente se utiliza el verbo “comer”, aunque excepcionalmente también aparecen “tragar” y “llevar”.

Por otra parte, las metáforas animales masculinas se complementan de acuerdo al verbo existente y al contexto; así, “picar” se rematará con metáforas vegetales femeninas como “tuna” o “flor, y éstas, a su vez, también complementan al verbo “comer”.

Por último, se aprecia una levísima tendencia a la formación de clichés con metáforas animales. (Ver tablas AA-1, AA-2 y AA-3 del Anexo).

Se ha constatado que la poesía mexicana tiene especial preferencia por las historias de animales absurda e hiperbólicas⁹⁶, canciones disparatadas en las que los animales intercambian cualidades y acciones propias de seres humanos,⁹⁷ “y no sólo hay pájaros: también hablan en ellos otros animales favoritos de nuestro folklore [...] convertidos todos en mitad seres humanos. El universo entero se pone a conversar en las coplas mexicanas”.⁹⁸

Finalizo este apartado con las palabras de Margit Frenk,⁹⁹ quien expresa que la presencia y voz de estos seres —aves y animales— nos sitúan en una imaginación fabuladora... en una irrealidad que nos maravilla y divierte.

⁹⁶ MAGIS, p. 293.

⁹⁷ FRENK, *Charla de pájaros o las aves en la poesía folklórica mexicana*, p. 29.

⁹⁸ *Idem*, pp. 19-20.

⁹⁹ *Ibidem*, p. 29.

Un pajarito voló
del higo pa la granada;
a la granada picó,
al higo no le hizo nada,
porque no quiso, si no
también le da su llegada.

(3. 6223) “El pájaro cú”...

3. Universo total

En el *CFM* también existen coplas en las que el recurso utilizado es una comparación, ajena por completo a las temáticas vegetal y animal, realizada a partir de cualquier circunstancia o imagen del mundo y plasmada en la canción como una evocación del acto amoroso. A pesar de que la utilización de este recurso es mucho menor, en lo que a coplas con sentido erótico se refiere, su sola presencia merece la atención:

El amor es fuego ardiente,
que como el agua trasmina;
lo digo sencillamente:
que aunque la mujer es fina,
tranquila no está su mente.

(2. 4752) Estrofa suelta

En esta peculiar copla aparecen residuos simbólicos de los elementos “fuego”¹⁰⁰ y “agua”, con los que se pretende mostrar los efectos del amor; además, a partir del tercer verso, se incorpora a la copla una temática relativa a la actitud femenina ante el amor. Otro caso:

Chinita, vamos al mar,
allá nos embarcaremos:
que mi cuerpo será el barco,
tus brazos serán los remos.

(1. 1332) “Las olas de la laguna”...

Esta bellísima y sutil imagen se complementa con la simbología marina, pues en el agua se realiza la unión fecundadora. Se debe recordar que la navegación posee una connotación sensual.¹⁰¹ Un caso similar:

¹⁰⁰ Fillippo PICCINELLI, *El mundo simbólico. Los cuatro elementos*, p. 96. *El fuego*: “La lujuria inflama. Ciertamente el placer sensual, mientras suscita en el corazón humano vivas llamas, quema con un gran incendio los miembros a él sometidos.

¹⁰¹ Leonor FERNÁNDEZ GUILLERMO, “El mar y el barco como símbolos en la antigua lírica popular española”. *Lyra minima oral. Los géneros breves de la literatura tradicional*, p. 544.

Rema y rema, Mariquita,
rema para el otro lado;
verás qué revoloteo
de aguardiente azucarado.

(1. 1333) Estrofa suelta

Aquí también aparece la recreación de la unión amorosa por medio de la navegación. La simbología del agua, por su parte, está implícita en la acción de remar. Otra imagen:

Con los azules del cielo
te he de hacer un pabellón ,¹⁰²
para que duermas un sueño
y disipes tu pasión.

(1. 659) “El cascabel”

El cielo se convierte en amoroso abrigo femenino en complicidad con el sujeto poético, quien, de esta manera, crea el ambiente amoroso ideal. Otra copla:

Guerra quisiera contigo,
pero una guerra de abrazos,
fuego nutrido de besos
y un fusilado en tus brazos.

(1. 1399) “La Sandunga”...

Aquí se recrea la sensualidad por medio del tópico heredado de la poesía cortesana “la guerra de amor”.¹⁰³ La analogía existente es bastante sugestiva, además es interesante observar la presencia implícita de la muerte como imagen del éxtasis amoroso. Por otro lado, y en una tonalidad muy distinta, aparecen coplas con variadas temáticas:

Yo soy la carnita,
tú eres el arroz:
¡qué buena sopita
haremos los dos!

(2. 4906) Estrofa suelta

Se observa que la metáfora se centra en la combinación de los ingredientes; de esta manera, el sujeto poético deleita anticipadamente el acto amoroso, transformado por él mismo en una exquisita vianda. Una nueva temática:

¹⁰² *pabellón*: Dosel que cubre una cama.

¹⁰³ MAGIS, pp. 323-324. La supervivencia de estos motivos no es del todo caprichosa; tal como ya hemos visto, todavía mantienen su vigencia como eficaces medios expresivos.

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

(1. 1741) “La indita”

Se aprecia el mismo esquema que el caso anterior, ahora en forma condicional. La referencia al cultivo de la tierra es un tópico muy frecuente en esta lírica, como se verá más adelante. La frase cliché al final de la estrofa parece estar utilizada como un relleno poético, aunque cabe señalar la presencia de vestigios simbólicos. Un singular ejemplo:

¡Cuándo estaremos, mi vida,
 como los pies del Señor:
 el uno sobre del otro
 y un clavito entre los dos!

(1. 1180) Estrofa suelta

Dicha singularidad estriba en el hecho de que existen escasísimas analogías de la relación erótica con asuntos religiosos. La explicitud de la comparación pone de manifiesto la perfecta concordancia entre los elementos a comparar, la que da como resultado una copla cargada de una gran sensualidad. Ahora otro caso:

Ya no te quiero, chinita,
 porque te has vuelto muy loca:
 pareces campanillita,
 que cualquier catrín la toca.¹⁰⁴

(2. 4242) “La chinita”...

En este caso pareciera existir la necesidad de explicitar la similitud entre “la chinita” y la “campanillita”, tal vez debido a que la naturaleza de la comparación es de mayor complejidad.

Para finalizar, es necesario expresar que la belleza, o bien la singularidad de la temática presente en estas comparaciones y metáforas sensuales, sin lugar a dudas compensan su escasa cantidad y justifican con creces su permanencia en las coplas eróticas de la lírica mexicana. (Ver tabla AT-1 del Anexo).

¹⁰⁴ Variante: 4345 Yo enamoré a una mujer / alta, bonita y delgada; / la tuve que aborrecer, / me salió muy descarada; / parecía puerta de hotel: / a todos les daba entrada //. Nuevamente se aprecia la explicitud de la comparación.

B. El simbolismo

“Uno de los rasgos más notables de las canciones populares de los siglos XVI y XVII es el simbolismo”,¹⁰⁵ término utilizado para denominar al conjunto de símbolos arcaicos a través de los cuales los elementos de la naturaleza, las plantas y los animales se identifican con la vida sexual humana.

El cancionero popular que se canta en México es nuevo y viejo; proviene de distintas hibridaciones, de las cuales toma algunos elementos poéticos e innova en otros. El uso de imágenes es uno de los aspectos en los que podemos analizar este proceso. Por un lado, existen en el cancionero mexicano símbolos que provienen de la antigua lírica hispánica popular; por el otro lado; sin embargo, el cancionero se distingue por la manera en que utiliza este recurso poético e innova en otros, como en la mayor utilización de la comparación y la metáfora.¹⁰⁶

El simbolismo es un rasgo muy especial en las canciones de la lírica popular mexicana; el hecho de aludir a la vida sexual humana, su antigüedad y presencia en múltiples manifestaciones populares, además de sus estrechos vínculos con mitos y rituales sacros en todas las épocas y en un gran número de culturas,¹⁰⁷ sin lugar a dudas le confieren una primordial importancia en las expresiones líricas populares que lo albergan.

Los símbolos son imágenes generalmente visuales que transmiten un significado, el cual no puede existir por sí solo, sino que se funde con la imagen que le da vida; de esta manera, no se puede explicar el significado de una imagen sin recurrir a ella.

Para comprender determinada historia simbólica plasmada en un cantarcillo se necesita conocer las implicaciones de todos sus símbolos y proyectarlas sobre la imagen, la

¹⁰⁵ Cf. FRENK, “Símbolos naturales en las viejas canciones populares hispánicas”, pp. 159-182.

¹⁰⁶ MASERA, “La fijación de símbolos en el cancionero tradicional mexicano”, p. 134.

¹⁰⁷ Cf. Eglá MORALES BLOUIN, *El ciervo y la fuente. Mito y folklore del Agua en la Lírica Tradicional*, pp. 12-17. La literatura más hondamente influida por la fase arquetípica del simbolismo nos impresiona como primitiva o popular. [...] Es sobre todo en la poesía lírica donde se renuevan y continúan los mitos. La mitología es, en sí, una sobre estructura poética de sentimientos religiosos incommunicables para cuya expresión se ha creado. La poesía de cualidades mágicas representa una reversión al lenguaje original, a ese lenguaje mágico-religioso de las ceremonias arcaicas. En la danza y el rito se canaliza la efusión entusiástica del trance religioso, de la intuición mística de las profundidades y de la participación cósmica y de la fertilidad creadora.[...]. Los rituales se agrupan en torno a los movimientos cíclicos del sol, la luna, las estaciones y la vida humana. Todas las periodicidades cruciales de la experiencia humana (el alba, el ocaso, las fases de la luna, la siembra y la cosecha, los equinoccios y los solsticios, el nacimiento, la iniciación, las nupcias, la muerte) tienen rituales asociados. La transmisión oral, estilizadora de la lírica tradicional, ha sido la modalidad típica de preservación del mito a través del ritual y sus cánticos, diálogos, danzas y mimesis. Todos los recursos de la tradición oral son los que más intensamente caracterizan a la lírica tradicional. [...] Tanto la lírica tradicional como el cuento y el mito utilizan un número relativamente reducido de imágenes simbólicas y temas, en comparación con el mundo natural de donde proceden.

que, sin dejar de ser lo que es, se enriquece al llenarse de la vida y el colorido aportados por un significado alterno.

El símbolo “no encarna un significado específico, sino un vasto potencial de significados”.¹⁰⁸ En efecto, la interpretación de un símbolo puede entorpecerse por su multiplicidad de significados; sin embargo, Frenk asevera que el conjunto de símbolos que aparecen en las canciones populares en un área geográfica limitada, constituye un lenguaje con un código propio fácilmente asequible a sus usuarios. La interpretación simbólica se convierte, entonces, en la transmisión de un mensaje por medio de un lenguaje especial, en el cual, como sucede en el lenguaje normal, a pesar de que a veces suele haber una interpretación errónea o existir cierta ambigüedad en algunos elementos, éstos generalmente significan necesariamente lo mismo para todos los usuarios.

De cualquier manera, no siempre es fácil descifrar lo que encierran las canciones simbólicas: “si el poema ha de decir algo, debe emplear un lenguaje de asociación y de alusión”,¹⁰⁹ para lo cual hay que entender sus símbolos y familiarizarse con la tradición de la región de las canciones en cuestión.

Los símbolos intensifican y exaltan el ámbito semántico de las más breves cancioncillas,¹¹⁰ a pesar de que se representan en palabras comunes; imparten un significado al objeto, más específico que el objeto mismo.

El pensamiento derivado por el simbolismo cosmológico creó una experiencia del mundo enormemente diferente de la que es accesible al hombre moderno. Para el pensamiento simbólico, el mundo no sólo está vivo, sino abierto. Un objeto nunca es simplemente el objeto, sino que significa algo fuera de sí mismo. El campo cultivado es más que un pedazo de tierra, es también el “cuerpo” de la Madre Tierra; la azada es “falo”, mientras que es también herramienta de labranza; el arado es a la misma vez una labor mecánica y la “unión sexual” prescrita para la fertilización de la Madre Tierra.¹¹¹

De esta manera, al interpretar los símbolos de un poema “éste aparece en un contexto totalmente diferente y también su significado”:

¹⁰⁸ Paula OLINGER, *Images of transformation*, apud, FRENK, “Símbolos naturales en las viejas canciones populares hispánicas”, p. 181.

¹⁰⁹ CUMMINS, *The Spanish Traditional Lyric*, apud, FRENK, “Símbolos naturales en las viejas canciones populares hispánicas”, p.172.

¹¹⁰ Cf. MORALES BLOUIN, pp. 6-10.

¹¹¹ Mircea ELIADE, *The gorge and the Crucible*, apud, MORALES BLOUIN, *El ciervo y la fuente*, p. 10.

Turbias van las aguas; madre,
turbias van;
mas ellas se aclararán.

Al hacerse una interpretación literal de este poema, se muestra algo común y conocido:

Pero, si sabemos que el agua es símbolo de fecundidad, vehículo de purificación, muerte y resurrección, etc. El contexto cambia y ya no es posible sustituir este significado con el signo anterior. Ha tomado un giro centrípeto que funciona como medio de descubrimiento y, alejándose de la descripción, se acerca a una hipótesis de algo mucho más complejo.¹¹²

La lírica culta sabe poco de estos símbolos relacionados con la naturaleza, puesto que son patrimonio de la lírica popular (y también de la oriental). Por su parte, la lírica popular mexicana ha heredado la simbología del cancionero popular hispánico antiguo, a la que ha revestido de características especiales, que necesariamente han ido conformándose al través del tiempo. La lírica culta y popular depositada en la Nueva España durante la Colonia, la efervescencia de textos líricos que se remonta a los primeros años del virreinato,¹¹³ unidas al riquísimo acervo cultural indígena y a otras influencias culturales ajenas, como la africana, han dado forma a una mezcla híbrida, con voz propia, auténtica y sonora.

Si bien, no ha perdurado la brevedad de las viejas canciones populares hispánicas, se aprecia cómo las nuevas formas han sido depositarias de los símbolos en los que, como arguye la investigadora Frenk, “no hay aspecto de la vida natural que aparezca exclusivamente como tal”.

Así, la sensualidad se reviste de elementos naturales como “agua”, “frutos”, “flores”, “árboles”, entre otros; de forma muy peculiar en una rica y consistente cantidad de coplas mexicanas:

Flores, hierbas, bosques, vergeles y agua son algunos de los símbolos eróticos más comunes; pero aparte de las asociaciones eróticas inherentes que puedan tener (o haber adquirido), una ladera verde, un olivar, un huerto, una rosaeda o un cañaveral junto al río son todos, en efecto, lugares sumamente apropiados para un encuentro amoroso.¹¹⁴

¹¹² MORALES BLOUIN, p. 9.

¹¹³ Mariana MASERA, “Hacia los comienzos del cancionero popular mexicano”, p. 67.

¹¹⁴ Stephen RECKERT, *Más allá de las neblinas de noviembre. Perspectivas sobre la poesía occidental y oriental*, p. 138.

Reckert, de esta manera expresa que existe una duplicidad de funciones en los símbolos, pues éstos, además de contener la carga erótica, proveen el ambiente amoroso adecuado, en un espacio determinado: el *locus amoenus*, lugar ideal por excelencia para el encuentro de los amantes.

En las coplas del *CFM* aparece inmersa toda esta simbología, en ocasiones, por supuesto, adaptada a las condiciones naturales del entorno. En efecto, no existe un olivar; pero se hacen presentes “la hiedra”, “la nopalera”, “el limón” y “el laurel”, por ejemplo.

El doble significado del símbolo ha dificultado la formación de un esquema de clasificación de recursos eróticos; ya que, existen dos aspectos a considerar al clasificarlos. Por esta razón, únicamente se estudiarán bajo su aspecto simbólico los símbolos que he considerado más convenientes, como son “el agua”, el “aventar frutos”, “cortar la flor” y “el viento”.

Así pues, inicio con “el agua”, símbolo básico en toda la mitología y folklore,¹¹⁵ y que posee además una enorme variabilidad de motivos mágico- religiosos.

1. “El agua”

Egla Morales Blouin¹¹⁶ arguye que el agua simboliza, a la vez, la vida, la sustancia primaria fuente de todo lo existente, un punto de energía, un tipo de abono para la buena siembra, un medio de purificación y un solvente. Propicia la fertilidad de la tierra y, en consecuencia, la fecundidad de las criaturas. Este motivo aflora en la lírica de diversos países y está presente también en los cantares mexicanos, en los que se realiza la unión amorosa en la cercanía del agua:

Te conocí en la ribera,
recostada entre las flores,
y abrazados en la arena
hubo una historia de amores.

(1. 1965) “La Llorona”

Se observa que en los dos primeros versos se presenta el símbolo cuyo significado permanece tenuemente sugerido; por el contrario, en los dos últimos versos se explicita

¹¹⁵ MORALES BLOUIN, p. 37.

¹¹⁶ Cf. MORALES BLOUIN, pp. 35-63.

—incluso a detalle— su sensualidad. Esto sucede muy frecuentemente en las coplas del *CFM*, pareciera que el sujeto lírico disfruta la revelación del símbolo.

En la siguiente copla, traducida del náhuatl, nuevamente aparece la ribera, acompañada por el tópico del alba.¹¹⁷

Yo vengo del otro lado,
vine a salir a mediodía,
cuando la gente platicaba
comencé a tocar,
yo voy a tocar el micrófono
y terminaré a medianoche
y te esperaré en el arroyo,
señorita, te cobijaré en el arroyo.¹¹⁸

(CA. 2) “El San Lorenzo”

Lo interesante aquí es observar cómo el símbolo permea ambos dialectos;¹¹⁹ por otra parte, obsérvese también el erotismo contenido en la acción de “cobijar”.¹²⁰ En los siguientes ejemplos “el agua está asociada a la fecundidad humana”:¹²¹

¡Ay!, que le da,
y vamos a ver,
a ver cómo corre el agua:
vamos a verla correr.

(1. 1336) “Mariquita quita, quita”

Yo le dije a mi mamá
que me llevara al llanito,
a ver cómo corría el agua
debajo del zacatito.

(4. 8604) Estrofa suelta

¹¹⁷ Mariana MASERA, “Albas y alboradas en el cancionero tradicional mexicano: herencia y cambio”. *Dialectología y tradiciones populares* LIV- II, p. 179. El alba erótica es uno de los motivos que comparte la lírica popular medieval hispánica con otras tradiciones. Expresa el momento en que los amantes se despiden después de una noche de amor (*albas*) o en el que los amantes se encuentran al amanecer (*alboradas*).

¹¹⁸ *Poesía indígena en la Música Huasteca. Huapangos en Teenek*, “El San Lorenzo”. Na ni huala nece nalii na ni huala nece nalii ni quizaco pan se tlajotonali / ni quizaco pan se tlajotonali na ni huala nece nalii/ na ni huala nece nalii ni quizaco se tlatzotzona /quema unca camanali hama na ni tlatzotzona, / na ni tlatzotzona pa nupa tepus camanali niquizhuije tlajuhuatl / niquizuije tlajuhuatl nimichz chia nepam atlatli ichzpocayaalohua / ne pan atlatli quilhui se pan y alagua. Nota del recopilador: Se respetó la escritura de la lengua náhuatl y teenek al español de los hablantes huastecos que hicieron la traducción, por lo que no se utilizó un alfabeto fonético.

¹¹⁹ Aunque estuviéramos seguros de que la versión en náhuatl es la original, nunca podremos explicar el origen del símbolo en esta copla: ¿Fue una apropiación de la visión mestiza, o surgió del alma de los poetas huastecos?.

¹²⁰ Los verbos tienen una importancia fundamental en la construcción del erotismo, como ya se ha percibido. Más adelante se realiza un análisis específico de ellos.

¹²¹ FRENK, *Entre Folklore y Literatura*, p. 68.

Así, el significado del “correr del agua” como fuente de vida, aparece en primera instancia por medio de una invitación masculina; mientras que en la segunda copla se escucha la voz de una muchacha, quien expresa su deseo amoroso. El ímpetu del agua corriendo conforma una imagen totalmente sugestiva. En el siguiente ejemplo se explicita la sexualidad por medio de una comparación:

Qué bonito corre el agua
debajo del zacatito:
¡así corriera mi amor
con esa del rebocito!

(1. 2252) Estrofa suelta

Nuevamente la fuerza de la naturaleza intensifica el deseo del sujeto lírico. Es interesante observar que la carga simbólica contenida en el elemento del agua no es impedimento para que radique, en la misma copla, una comparación. De hecho, muy frecuentemente —como se ha percibido hasta ahora— aparece una yuxtaposición de recursos en las coplas, suceso tal, que les aporta un mayor atractivo; como en el ejemplo siguiente:

A la orillita del río,
a la sombra de un pirú,
su querer fue todo mío
una mañanita azul.

(1. 2462) “La mujer ladina”

Bellísima copla en la que se conjugan “el agua”, “la sombra de los árboles”,¹²² “el alba” y naturalmente... el amor.

Por otra parte, la presencia del símbolo también puede estar asociada con todas las actividades que se llevan a cabo en relación con el agua como “lavar ropa”, “ir al agua” y “el baño”, mismas que constituyen oportunidades idóneas para un encuentro amoroso.¹²³

¡Ay, Soledad, Soledad!,
Soledad, llévame al río,
a lavarme la cabeza,
y me darás lo que es mío.

(2. 5293) “La Petenera”

¹²² Cf. FRENK, *Símbolos naturales en las viejas canciones populares hispánicas*, pp. 177-178: “Los amantes descansan “so ell olivar” en la *Razón de amor* medieval, y en las canciones populares el olivar es su sitio preferido. La sombra de los árboles constituye un tópico de encuentro de los amantes.”

¹²³ *Idem.*

Así, “el baño” simboliza la unión erótica de los amantes:

Le pregunté a una bonita
si quería lavarme el paño,
y contestó la maldita:
“Si usted quiere, hasta lo baño,
pero muy de mañanita,
porque tarde le hace daño.”

(1. 2506) “El venadito”...

Relacionado con este conjunto de símbolos está el de “lavar la camisa” del amado, rito que simboliza una mágica intimidad con él.¹²⁴ En el ejemplo anterior, este ritual, se ha deslizado hacia “el paño”, a la vez que aparece complementado con “el baño” y el “alba”. Si bien, las acciones siempre traen consecuencias, hecho que se refleja en el siguiente ejemplo:

Mariquita ya no quiere
lavarme ese pañuelito:
ahora está lava que lava
los pañales del chiquito.

(2. 5106) “Mariquita”

En la copla se encuentra implícita la consecuencia natural de la acción de “lavar el paño”. Existe también una variedad de coplas en las que la mujer se dirige al agua:

Cupido a solas lloraba
a un amor que ingrato fue,
y sólo le consolaba
que cuando ellas tienen sed
solitas bajan al agua;
sin que nadie las arree.

(2. 5437) “El cupido”...

El poder que ejerce la naturaleza en la mujer se manifiesta claramente en este cantar, en el que, por supuesto, la “salida al agua” significa dirigirse a un encuentro amoroso.¹²⁵ A veces, esta salida es considerada “peligrosa”:

¹²⁴ FRENK, *Entre Folklore y Literatura*, p. 69.

¹²⁵ MORALES BLOUIN, p. 63. De todo este ambiente se han derivado eufemismos eróticos y frases de doble sentido relacionadas con el agua. Camilo José CELA, en el *Diccionario Secreto*, menciona que «agua» en España es eufemismo popular para 'semen'.

Por la causa del caimán
no baja mi hija ahora al agua:
ayer tarde que bajó
ya mero se la llevaba.

(3. 5907) “El caimán”

De miedo a ese coyote
no baja mi chivo al agua:
ayer tarde que bajaba,
pobre chivo, ya le andaba.

(3. 5887) “¡Uy, tara la la!”

Aquí aparece el símbolo unido al tópico de la fuerza masculina representada por medio de una metáfora animal,¹²⁶ cuya presa, puede estar metaforizada o explicitada. Este sentimiento no es muy común, pues también existen algunos pocos casos en los que la joven toma la iniciativa:

Pasó un domingo que iba por agua,
y me dijo quedo: “Prietito lindo,
ya florecieron los arrayanes,
ahora te cumplo lo que ya sabes.”

(1. 2482) “Los arrayanes”

En el siguiente ejemplo, el sujeto poético ya se autodenomina como un animal, por medio de una metaforización:

Soy un pobre venadito
que habito en la serranía;
como no soy tan mansito,
no bajo al agua de día:
de noche, poco a poquito
y a tus brazos, vida mía.

(1. 1387) “El venadito”...

¹²⁶ FRENK, *Cancionero folklórico de México*, T. 1, p. xxiv. Prólogo. La lírica mexicana ha desarrollado notablemente las metáforas vegetales y animales que expresan el dominio erótico del hombre sobre la mujer. Mariana MASERA, “Vuela, vuela, pajarito”: relaciones entre el cancionero medieval hispánico y el cancionero popular mexicano contemporáneo”, en *Acta Poética*. 20, pp. 313-314. Expresa al respecto: “... el motivo de la caza del amor, al parecer de origen culto, y mucho más abundante en el romancero, donde los amantes son identificados con las aves y su deseo representado en la acción de la caza. Generalmente las aves de rapiña simbolizan al hombre amado y las aves finas a la mujer [...]. En la lírica popular mexicana actual, la escena de la caza pervive aunque adaptada a nuevas realidades, tanto en la presentación del motivo como en las especies de aves.” N. de la a: existen, además, ejemplos como los documentados, *vid.* 5907, 5887, en los que el ave masculina ha sido sustituido por el caimán o por el coyote. Este motivo se estudiará en su momento, si bien, es necesario señalar su presencia en el ejemplo en cuestión.

Aquí, la condición del venado constituye un indicador de cierta agresividad sensual; además, se explicita el carácter erótico-amoroso de la copla, y como elemento reforzador aparece “la madrugada”. Por otra parte, la simbología erótica del “mar” también se hace presente en las coplas:

A la salida del sol
juntos iremos al mar:
mientras yo bato los remos (Lolita),
tú llevarás el timón.

(1. 1331) “Dí si me quieres Lola”

En el ejemplo destaca la sugerente acción “batir los remos”, además del erotismo contenido en la simbología del “agua” y del “amanecer”.¹²⁷

Por último, recuérdese que en la antigua lírica española existe el enturbiamiento del agua como símbolo relacionado con la sexualidad: “En las cantigas de Pero Meogo hace intrigante acto de presencia un ciervo que frecuentemente aparece enturbiando el agua de la fuente y que sirve de excusa para la niña que vuelve tarde a su casa”.¹²⁸

¿Qué pajarillo es aquél
que ha bajado a beber agua,
que con el pico la turbia,
por no beberla tan clara?

(3. 6073) “El pájaro cú”

En la que parece ser la única versión documentada en el *CFM* ha desaparecido la excusa de la niña, y el siervo ha sido sustituido por un pajarillo; aunque el agua permanece turbia, hecho que sugiere la unión de los amantes.

Es así como se han apreciado las características más sobresalientes del símbolo del agua en las coplas mexicanas.

Dejemos por ahora la frescura de las aguas y trasladémonos hacia los campos llenos de árboles floridos con aromáticos frutos...

¹²⁷ Vid, ejemplo 1332, pp. 59-60.

¹²⁸ MORALES BLOUIN, pp. 109-110. Eugenio Asensio ha llamado a esta figura de ciervo «venatoria y erótica», hallándola recargada «de tantas significaciones como una imagen bíblica... enturbiando las aguas y sugiriendo misteriosamente una intimidad amorosa de los sexos». Stephen Reckert y más recientemente Alan Deyermond también han señalado la simbología erótica de las fuentes turbias, en las que dicho enturbiamiento constituye un vestigio de la escena de amor ahí ocurrida.

2. “Aventar frutos”

El simbolismo que encierra la acción de “aventar frutos”¹²⁹ es una representación del trueque de las prendas de amor. Mariana Masera expresa que la acción de “lanzar u ofrecer los cítricos” en las coplas del *Cancionero* es parte del juego erótico del cortejo en diferentes literaturas, especialmente de la lírica popular peninsular y tiene sus raíces en la antigua lírica hispánica:

Los frutos más frecuentemente relacionados con el amor, son los cítricos, sobre todo naranjas y limones. Los estudiosos han opinado que el erotismo de estos frutos puede deberse, entre otros factores, a que 'los limones [...] como toda fruta citrosa, se consideraban afrodisíacos y eran parte de los juegos de amor en las celebraciones primaverales'.¹³⁰

José Manuel Pedrosa¹³¹ manifiesta que raramente existen supervivencias totales de esta simbología en la tradición folklórica moderna, aunque sí existen coincidencias parciales. Entre las supervivencias parciales en la lírica mexicana, se encuentra la siguiente copla:

Al pasar por tu ventana
me tirastes un limón,
el limón me dio en la cara
y el zumo en el corazón.¹³²

(1. 1983) “Limoncito”...

El limón arrojado por la mujer en la copla simboliza el rechazo al pretendiente. Otras coplas mexicanas han conservado todavía en menor proporción los elementos simbólicos, baste observar que en los ejemplos siguientes se muestran los dos cítricos originales carentes de toda movilidad:

Cuando naranjas, naranjas,
cuando limones, limones;
cuando te besan,
¡cómo te pones!

(1. 239) Estrofa suelta

¹²⁹ Cf. RECKERT, pp. 106-153.

¹³⁰ Cf. Mariana MASERA, “*Tírame una lima / tírame un limón: Raíces medievales de un motivo erótico en la lírica popular mexicana*”, pp. 369-378.

¹³¹ José Manuel PEDROSA, “Arrojar frutos, piedras, amores: entre la canción y el rito”. *Revista de Literaturas populares* VI:I, p. 99.

¹³² Este ejemplo constituye una variante de una canción de cortejo del cancionero peninsular actual: De tu ventana a la mía / me tirastes un limón / y el limón me dio en el pecho / y el agrio en el corazón //. MASERA, *Tírame una lima...*, p. 375.

Cuando naranjas, naranjas,
cuando limones, limones;
chatita, cuando te bañas
muy tres piedras que te pones.

(1. 240) “El jarabe”...

La sensualidad simbólica de los dos primeros versos es complementada con la expresión literal en los dos últimos, en la cual, la pasión —concebida por medio de un adverbio de modo: «cómo» y de un adjetivo inusitado: «muy tres piedras»— es consecuencia del beso o del baño (éste último también aporta su carga erótica).

Si se toma en cuenta que “es una característica del simbolismo [...] que los atributos de éstos son fácilmente transmisibles a otros, relacionados metafóricamente o metonímicamente con él”,¹³³ no es de extrañar el deslizamiento simbólico de “la naranja” hacia “la lima”:

Tírame una lima,
tírame un limón,
tírame la llave
de tu corazón.¹³⁴

(1. 1027) “El pájaro cú”...

Aquí, además, el sujeto lírico provee de movilidad a los cítricos, a la par que explicita su sentido amoroso, hecho muy frecuente en la lírica mexicana, como ya se ha observado.

De esta manera se han presentado las coplas de la lírica popular mexicana que contienen la simbología de “arrojar frutos”.

3. “Cortar la flor”

Carlos Magis¹³⁵ expresa que “‘cortar, oler o deshojar la flor’ son figuras que evocan la relación erótica, en las que se conservan rastros de machismo, pues el trato amoroso, en la lírica mexicana, generalmente se presenta como una lucha de sexos”.

El símbolo de “cortar la flor” muestra una gran presencia en las coplas del *CFM*; a pesar de la tendencia a la brevedad de la mayoría de las coplas y de la reiteración de elementos y recursos en ellas, los músicos y poetas populares han recreado abundantemente esta simbología. Así, el símbolo se ha adaptado a una forma breve, sin perder su efecto y

¹³³ RECKERT, p. 131.

¹³⁴ Esta copla ha sido estudiada por Mariana MASERA en “*Tírame una lima...*”, pp. 369-380.

¹³⁵ MAGIS, p. 350.

sentido; y, en contraposición, se explaya en una profusa cantidad de coplas, versiones y variantes.¹³⁶

El poeta alaba la belleza de la flor —“rosa”, “rosita amarilla”, “rosa blanca”, “rosa de castilla”, “rosa de algodón”, “malvarrosa”, “azucena”, “flor azulita”, “capulín de oreto”, entre otras; y también, a las flores pertenecientes a una naturaleza ficticia, como: “flor de cruceta”, “de ruleta” o “de chapopote”¹³⁷— en un ambiente real, en los más variados contextos y situaciones.

Margit Frenk afirma que una clasificación temática de las coplas peca de simple, puesto que existen otros rasgos literarios que son igualmente —si no más— importantes y conviene tenerlos en cuenta. Las coplas muestran modalidades que implican una expresión diferente, mismas que pueden ser más dignas de atención que el tema mismo.¹³⁸ Esto es exactamente lo que sucede con esta simbología, el sujeto lírico desea o va a “cortar la flor”, hecho indiscutible; pero, el cómo va a cortarla también es interesante, pues: puede expresar su deseo sin realizar acción alguna; tomar la decisión de cortarla y expresarlo; conmovirse por la flor (dama) que va a mancillar; simplemente cortarla; decir cómo la cortó; alegrarse por haberla cortado; o un sinnúmero de situaciones con referentes, motivos, causas e incluso intensidades diversas. Por esta razón, subrayo la importancia de mencionar el contexto y el tono presentes en las coplas, además del análisis del recurso; ya que, contexto y tono forman parte de un todo indivisible en la canción, y, como se ve, son constituyentes de su riqueza lírica. Dicho lo anterior, muestro el primer ejemplo:

Ya parece, ya parece,
ya parece, pero no,
ya parece que te corto,
Rosita de Jericó.

(1. 1508) “Ya parece, ya parece”

¹³⁶ El corpus de análisis fue conformado por 103 coplas con el símbolo “cortar la flor” y sus variantes.

¹³⁷ FRENK, *Cancionero folklórico de México, Tomo V*, Glosario, p. 68. Voces y construcciones regionales y de cultura rural. *Flor de chapopote*: no se ha podido documentar. Podría ser un disparate intencional, pues la copla dice: “blanca flor de chapopote” y el *chapopote* es una sustancia de color negro. *Flor de cruceta*: no se ha podido documentar. *Flor de ruleta*: no se ha podido documentar.

¹³⁸ *Idem*, Tomo 1, Prólogo, pp. xli-xlii.

Este caso revela rasgos de la lírica antigua, se aprecia que el paralelismo parece funcionar como una preparación a la revelación simbólica, tal vez esa sea la razón de que el símbolo esté presente en forma individual.

Encantadora morena,
¡quién te pudiera besar!
Mi dicha no se enajena:
espero que he de cortar
esa preciosa azucena.

(1. 1503) “La azucena”

En este ejemplo se da una analogía entre los verbos “besar” y “cortar”. En los dos primeros versos reside una expresión literal, un deseo; sin embargo, la presencia del símbolo en el cuarto verso desborda sensualidad, misma que contagia incluso a la frase literal. Otro caso:

Para cantarte un sin fin
y muchos versitos de amor,
y pasearme en tu jardín
para cortar una flor;
de ellas un blanco jazmín,
y embriagarme con su olor.¹³⁹

(1. 1514) “Ahí viene el agua”

En el dístico inicial aparece una táctica de cortejo expresada literalmente, y posteriormente la estructura de un doble sentido. Reckert¹⁴⁰ refiere que el “huerto” puede ser una metáfora del cuerpo de la mujer, o bien el lugar de encuentro de los amantes; la acción de “cortar un blanco lirio” significa la pérdida de la virginidad. El símbolo es reforzado por el color blanco del lirio y además, la embriaguez aromática constituye una alusión sensorial al placer sexual. Obsérvese ahora el símbolo deslizado hacia un fruto:

Hermosísima sandía,
para mi sed fresca y grata,
yo te he [de] cortar la guía
sin que lo sienta la mata:

¹³⁹ Véanse además: 1510 Voy a cortar una flor / de tu huerto muy lucido; / voy a cortar la mejor (chaparrita de mi vida) / para ser correspondido //. 1572 Por esta calle me voy / y por la otra doy la vuelta, / a ver si puedo cortar / un tulipán de tu huerta; / no seas ingrata conmigo: / déjame la puerta abierta //. En ambos, el sujeto poético se refiere a la amada y expresa el deseo de llevar a cabo la relación amorosa. 4153 De tu lucido jardín / sobresale una ramilla; / voy a cortar otra flor / y a buscarle la semilla, / y si la llego a encontrar, / voy a echarte pa la orilla //. Aquí, en el dístico inicial aparece un cliché relativo al ambiente florido, mientras que en la temática posterior aparece el símbolo con su carga sexual. El sujeto poético refiere una búsqueda sensual alternativa, la cual, de ser exitosa, redundará en el abandono a su interlocutora.

¹⁴⁰ RECKERT, *apud*. MASERA, “La fijación del símbolo en el *Cancionero*”, p. 20.

a ver si la dicha es mía,
o la suerte me es ingrata.¹⁴¹

(1. 1515 b) Estrofa suelta

Se aprecia la metáfora del verso inicial, sobre la que se expresará el símbolo en los dos versos posteriores, por medio de un doble sentido. La imagen apetitosa e incitadora del “fruto” por sí sola constituye un motivo erótico.¹⁴² Es interesante que se recurra a cortar “la guía” y no a comerse “el fruto” (acaso por las necesidades de la rima). Por otra parte, en el cuarto verso se sugiere cierta delicadeza masculina; misma también presente en la siguiente copla:

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

(1. 1660) “Mi hermanita se casó”

Nuevamente se construye un doble sentido apoyado en el símbolo, además del motivo erótico contenido en la referencia vegetal. La razón por la que se expresa la negativa del varón a “cortar la flor”, pudiera constituir un velado alarde de los atributos masculinos, pues, como se podrá comprobar, en las coplas mexicanas la voz masculina es bastante jactanciosa, como también se revela en el siguiente ejemplo:

Al cortar una rosa
yo me espiné,
pero el gusto que tuve
es que la corté.

(1. 2415) “La Bamba”

En esta seguidilla, el doble sentido nuevamente conforma el marco del símbolo, mientras la voz masculina superpone el placer sensual al sufrimiento físico.

¹⁴¹ Véanse además: 1515 a Hermosísima sandía, / mi corazón te idolatra; / yo te he de cortar la guía / sin que lo sienta la mata // 1506 a ¿Quién te cortó las hojas / del tamarindo, / que no te echó en los brazos / de este amor lindo? // 1506 b ¿Quién le cortará las hojas / al tamarindo? / ¿Quién le cortará las hojas (mi vida) / en día domingo? // En estas variantes también se realiza el deslizamiento de la flor o fruto hacia la guía o la hoja. 2349 Tengo una mata de anís / traspuesta en un macetero; / me he de hacer de la semilla, / aunque me cueste dinero: / del centro, no de la orilla, / de las que florecen primero // En este caso se realiza un deslizamiento mayor del símbolo, de esta manera “hacerse de la semilla” simboliza la unión amorosa.

¹⁴² GONZÁLEZ, “Comparaciones vegetales en la lírica popular amorosa”, p. 143.

Corté la flor del acuyo,
 por saber a lo que olía.
 Ya no me cabe el orgullo,
 estoy lleno de alegría:
 el saber que yo soy tuyo,
 tú eres enterita mía.¹⁴³

(1. 1739) “El buscapiés”

El dístico inicial contiene el símbolo, el cual es explicitado posteriormente con la expresión de la alegría de la unión erótica. Nótese el contraste de tono entre estas dos últimas coplas; en ésta última aparece un sentimiento amoroso de pertenencia, totalmente ausente en la anterior, en la que el sujeto poético únicamente alardea. Otro caso:

Eres como la hoja verde,
 hija de una enredadera;
 me dan ganas de cortarte
 para quitarte lo matrera.¹⁴⁴

(1. 1505) “Hojita verde”

Se aprecia que la unión sensual despierta en el hombre sentimientos de dominio y poder sobre la dama, y manifiesta, además, fuerza de carácter y gran temperamento. Las dos primeras líneas muestran la referencia vegetal realizada por medio de una comparación; los versos posteriores, por su parte, contienen al símbolo, en este caso expresado como un medio de sometimiento. Un caso diferente:

¹⁴³ Variantes: 1502 Blanca flor de Margarita, / ¡quién te pudiera cortar! / Como eres la más bonita, / espero me has de besar / con tu preciosa boquita //. 1504 Hermosa flor de azucena, / ¡quién te pudiera cortar! / Tu boquita me envenena, / tú me has de perfumar, / y mi dicha se enajena //. En estas dos variantes, la alusión sensual está debilitada por la recreación posterior, únicamente se alude al beso como un deseado galardón. 1513 Me he de cortar una flor / de esas que hay en tu jardín; / y aunque me cueste el rigor, / me he de acostar a dormir, / ángel divino de amor, / aroma de pachulín //. 1512 Me he de cortar una flor / de esas que hay en el zacate, / y aunque me cueste el rigor, me he de acostar en tu catre, / ángel divino de amor, / aroma del cacahuete //. 1511 Me he de cortar una flor / de esas de tu hermosa rama; / y aunque me cueste el rigor, / me he de acostar en tu cama, / ángel divino de amor, / aroma de la manzana //. En estas variantes se expresa el símbolo y posteriormente se explicita su carácter sexual. 2416 ¡Ah! qué aroma de esa flor, / de esa rosita amarilla; / el trabajo que me dio / para verle la semilla; / pero no se me escapó: / le corté hasta la ramilla //. Este caso refiere la relación sexual en tiempo pasado; si bien aunque no existe una explicitud, puesto que el texto muestra siempre un doble lenguaje, se percibe un tono de franco alarde. 2413 Yo corté una florecita, / que bastante engrandecía; / como era tan bonita, / todo el mundo la quería, / y nunca la hallé marchita: / siempre llena de alegría //. En este ejemplo el sujeto poético refiere la relación erótica como inicio claro de una etapa de felicidad, en un tono amoroso. 3732 En el jardín de la vida / varias flores corté yo; / la más bella y más querida / pronto se me marchitó, / dejando a mi alma herida //. En esta copla, el sujeto poético lamenta la relación malograda al paso del tiempo. 622 En el jardín del placer / corté una flor con esmero / y hoy te la voy a poner / en el peinado, lucero, / si me llegas a querer, / así como yo te quiero //. Este ejemplo constituye un raro caso en el que, tanto la referencia y el desarrollo posterior de “cortar la flor” son absolutamente literales.

¹⁴⁴ *matrera*: astuta, diestra, experimentada.

¡Ah!, qué noche tan serena,
y las estrellas ralitas.
Regálame una azucena
cortada con tus manitas,
para divertir mis penas
cortándole las hojitas.

(1. 1255) “La Azucena”

El referente es la solicitud amorosa por medio de “la flor”, tal vez en la existencia del concepto del regalo radique la alusión a una entrega sexual mutuamente acordada por los amantes. En principio, los dos primeros versos crean un ambiente sensual con la alusión a la noche como el momento propicio para el encuentro amoroso; por otra parte, la petición contiene al símbolo, a la vez que lo recrea en un doble sentido, en el que además se incluyen los juguetes amorosos en la frase por demás sugestiva: “contándole las hojitas”.

Otro ejemplo:

Cuando más rendido andaba
de amor con esa mujer,
por ver si me regalaba
de su jardín un clavel,
me dijo la vida mía:
“Aquí tiene usted el clavel,
a las dos de la mañana,
cortado al amanecer.”

(1. 2494) “Un amor tengo en Celaya”

El símbolo aparece expresado como un deseo después de una larga disertación, complementado con el motivo del jardín. En los versos posteriores surge la respuesta femenina, en la “entrega el clavel”, en donde el tópico de “la madrugada” intensifica la imagen. Por su parte, la ambigüedad resultante en los tres últimos versos no ocasiona mayor problema, pues las interpretaciones posibles: “la dama entrega el clavel a las dos de la mañana”; o bien, “la dama entrega el clavel que fue cortado a las dos de la mañana”, conservan coherencia con el texto. Es interesante observar que la voz femenina inmersa en una voz masculina expresa la entrega sensual.

Por último, la frase “cortado al amanecer” merece una consideración individual. Mariana Masera expresa que “ha perdido parte de su valor simbólico, para identificarse con

la belleza de la amada”;¹⁴⁵ esto es, que se ha convertido en un calificativo de belleza; así pues, en el ejemplo anterior determina que “el clavel” regalado por la dama es muy hermoso. Por lo general, esta frase surge en un contexto pleno de alabanza a la belleza femenina; en el caso presentado, aparece al final de la copla tal vez como una materia poética de relleno utilizada para finalizar la estrofa. Un ejemplo con el uso más generalizado de esta frase:

Eres rosa y eres rosa
y eres clavo de comer,
eres azucena hermosa
cortada al amanecer.¹⁴⁶

(1. 83 a) “La rosa”

Por lo que, si la función de esta frase es la de calificar a una “flor” (la amada), considero que se debe conceptuar como complemento ocasional de una referencia vegetal erótica.

En un cancionero tan amplio y con tanta riqueza de elementos como el *CFM*, no podía faltar una variante de dicha frase, como lo es “acabada de cortar”:

Eres flor amarillita
acabada de cortar,
y de tu amor necesito
la prueba que me has de dar
de que me quieres, negrita,
y que no me has de olvidar.

(1. 1064) “El carpintero”...

También esta frase tiene la función de calificar la belleza femenina, y, como tal, complementa a la metáfora vegetal, ensalzando así su belleza. Respecto al referente, se observa que la solicitud sexual ahora está oculta en “la prueba de amor”. Otro caso:

Ábrete, palma coposa,
que se te caiga el rocío;
amores habrás tenido,
pero no como los míos.

(1. 364) Estrofa suelta

¹⁴⁵ MASERA, “Albas y alboradas en el cancionero tradicional mexicano: herencia y cambio”, p. 191. El amanecer erótico utilizado como término comparativo de la belleza de la amada y combinado con el ancestral motivo de cortar flores, como en la imagen «Blanca rosa de Castilla / cortada al amanecer».

¹⁴⁶ Esta copla ya ha sido estudiada bajo su aspecto de metaforización vegetal, *vid.*, p. 43.

Se observa un nuevo deslizamiento del símbolo posiblemente ocasionado por la necesidad de adaptación a las características de la metáfora vegetal en cuestión. Es interesante el hecho de que la solicitud está expresada en modo imperativo y articulada en forma muy breve, por lo que en los dos últimos versos se incluye una frase cliché que parece adaptarse perfectamente al contexto.

Ahora bien, retornando a la variante simbólica de “regalar flores”, obsérvese esta singular frase:

Cuida bien de tu pureza,
esa joya de valor
y a nadie des esa flor;
mira que es una riqueza.

(2. 4483) Estrofa suelta

La voz femenina en esta copla, posee un tono sentencioso y de consejo. Este ejemplo es el único documentado en el *CFM* referente al tema de la conservación de la virginidad construida con la frase “dar la flor”.¹⁴⁷ Además, se aprecia que la acción de “regalar la flor”, en este caso, tiene un valor negativo; pues se expresa abiertamente el ideal de que la mujer o “flor” se mantenga “intacta” y “pura”. Respecto a la estructura de la copla, es una cuarteta octosilábica con rima consonante trabada, con un lenguaje claramente connotativo; si bien, a pesar de ser una copla muy bien lograda, su propuesta no parece ser muy popular. Margit Frenk comenta al respecto: “En las viejas canciones folklóricas españolas, la virginidad, lejos de ser el ideal de las mujeres, es una situación que sienten como negativa, pues implica esterilidad y frustración.”¹⁴⁸ Tal vez esa también la razón de los escasos

¹⁴⁷ Variantes: 4490 La flor cuando se abre / pierde su mérito y valor; / cuando está en capullo / duerme, encerrado, un suave olor, / que al abrirse se disuelve //. 4489 ¡Ay, Soledad, Soledad!, / Soledad, para la estancia, / que la flor que se marchita / pierde toda su fragancia //. Aquí se alude a la pérdida de la virginidad por medio de la “apertura” y el “marchitar” de la flor. Existen también las siguientes variantes que desarrollan otras imágenes: 4486 a Una chinita chinita / le dijo a la bien peinada: / “Si quieres vivir honrada, / no te juntes con cualquiera, / que la fruta mallugada / se pudre, ni quien la quiera.” //. 4486 b La sandía que es colorada / tiene lo verde por fuera. / Si quieres ser estimada, / no te roces con cualquiera, / que la fruta mallugada / se pudre, y no hay quien la quiera //. Aquí se da la referencia a la pérdida de la virginidad por medio de “la fruta mallugada”. 4482 Cúdense, maripositas, / no me pierdan la cabeza, / porque si dan un mal paso, / se las lleva la tristeza //. En esta variantes la alusión sensual se expresa por medio del eufemismo “mal paso”. Estas son las variantes documentadas en el *CFM* en las que se refiere la conservación de la virginidad como un ideal femenino. Por otra parte, el siguiente ejemplo pareciera estar muy alejado del tono sensual; sin embargo al considerar que se relaciona con los casos anteriores en su tono de conseja, lo incluyo bajo este rubro: 4487 El alacrán en el viento / desparrama su ponzoña; / con cuidado, muchachitas, / que la vida no retoña //.

¹⁴⁸ FRENK, “Símbolos naturales en las viejas canciones populares hispánicas”, p. 176.

ejemplos existentes en el *Cancionero*. La carga simbólica suele presentar además otro tipo de variaciones, como en la siguiente copla:

Cuando me distes entrada
en el jardín de tu amor
me ofrecistes una flor
que estaba ya deshojada.

(2. 3415) Estrofa suelta

Ahora aparece un nuevo deslizamiento del valor del símbolo. La flor inevitablemente se regala; la carga positiva o negativa del símbolo, en este caso, radica en el complemento indirecto y en la temporalidad, o sea, a quién se regala primero. En este ejemplo, el sujeto lírico no ha sido el primer beneficiario, por lo que el símbolo se expresa en forma negativa; por otro lado, complementando la simbología negativa de la copla, aparece en el segundo verso el tópico del jardín. Se percibe hasta este momento, un tono íntimo y amoroso, el cual es interrumpido abruptamente con la expresión del reclamo. También en la siguiente copla el doble sentido “suaviza” la expresión de la pérdida de la virginidad, además de que se realiza nuevamente un deslizamiento simbólico:

No estés triste, bella flor,
áhi retornará tu guía;
cuando tengas otro amor
no digas que fuiste mía;
si te dicen: “¿quién te hirió?”,
fue el aire que te mecía.¹⁴⁹

(2. 4049) “Rosita amarilla”

El rompimiento implícito de “la guía”, sugiere la relación amorosa, además existe una simbología adicional que es “el viento”, que en este caso simboliza la fuerza viril. En el contenido del consejo se trasluce el sentido negativo del símbolo. Ahora bien, otra acepción del símbolo en cuestión es:

Éntrale [a] Jerez,
vamos a la villa,
a cortar rositas
blancas y de Castilla.¹⁵⁰

(3. 7305) “El Jerez”

¹⁴⁹ Esta copla también se analizará bajo su aspecto simbólico del viento.

¹⁵⁰ Variante: 1559 Ándale, güerita, / vámonos al organal, / a cortar pitayas / empezando a madurar //. En este caso se realiza un deslizamiento del símbolo “cortar flores” a “cortar frutos”.

Se ve ahora que la invitación a “cortar flores” es definitivamente un requerimiento amoroso, pues “la mujer que corta flores, tiene amores”:

Una indita en su chinampa
andaba cortando flores,
y el indio que las regaba
gozaba de sus amores.

(2. 4843 a) “La indita”...

Véanse detenidamente los siguientes ejemplos:

Corté un tulipán florido
en los jardines del fresco.
Como apasionado vivo,
cuando te veo me engrandezco,
y no está comprometido
el corazón que te ofrezco.

(1. 454) “El trompo”...

Corté la flor de aguacate,
revuelta con perejil.
Cuado esté la luna tierna
te mandaré a pedir,
para casarme contigo
por la iglesia y por lo civil.

(1. 1215) Estrofa suelta

Se observa la presencia de dos temáticas distintas en las coplas denominadas bimembres o bitemáticas por Carlos Magis¹⁵¹, se percibe al *cliché* como la formación de un estereotipo o la cristalización perfecta de una solución locutiva. Éste se presenta como un elemento verbal cristalizado en una frase de introducción, e incluso puede llegar a extenderse hasta dos versos consecutivos. Los clichés proporcionan relativa unidad a las canciones, y no por eso pierden su capacidad comunicativa.

Otra peculiaridad de las coplas bimembres es que la frase “corté la flor”, no siempre aparece en primer término, debido a la continua movilidad existente en esta lírica, a pesar del estrecho margen de dos versos del cliché, como se aprecia en los casos siguientes:

Viniendo del otro lado,
corté una flor de pimienta.
Yo no quiero ser casado,
porque no me tiene cuenta:

¹⁵¹ Cf. MAGIS, pp. 536-545.

quiero vivir solterito,
aunque yo pague la cuenta.

(2. 5172) “La rosita arribeña”

En el portal de una venta
al pasar corté un clavel.
Hermosa flor de pimienta,
sólo a ti te he de querer;
cuando tú vivas contenta,
déjame a mí padecer.

(1. 1595) Estrofa suelta

Este desplazamiento tal vez se deba a necesidades de la versificación; Carlos Magis¹⁵² denomina clichés iniciales a estos elementos, puesto que son utilizados como frase de introducción y su función es fijar una situación como punto de partida de la copla. Este recurso es muy frecuente, como lo confirman las variantes documentadas.¹⁵³

Una tendencia más en esta lírica es la integración de frases sueltas, no necesariamente esquemas, en coplas armónicamente estructuradas.

Al poco tiempo de andar,
corté la flor del acuyo;
la corté en el mes de enero
y lo digo con orgullo:

¹⁵² *Idem.* p. 574.

¹⁵³ Véanse también los ejemplos siguientes de coplas bimembres, en los que invariablemente la acción de “cortar la flor” aparece antecedida por un contexto situacional relativo a la misma. El desarrollo de la segunda temática muestra una gran variedad de situaciones, como se puede apreciar. 1428 Viniendo del otro lado / corté una flor de alegría. / Pues le digo: “Vida mía, / dame un abrazo siquiera, / para ver si se me quita / de tu terrible pasión.” // 7715 Ya con ésta me despido, / cortando esta florecita; / aquí se acaban cantando / versos de “La palomita” // *Los mejores huapangos calientes*. Los paseadores. “La rosa”: CA. 3 Al pasar por un jardín / una rosita corté. / Ahí afiné mi violín / y este huapango toqué. / Seguiré cantando así / y siempre les cantaré // 2414 Entré a la huerta y corté / una flor de Alejandría; / no la corté muy al tronco, / por los pagos de hoy en día // 906 Entré al jardín y corté / una flor muy azulita. / No te pongas imposibles / para quererte, mamacita, / que el amor que puse en ti / sólo mi Dios me lo quita // 1432 Entré en un jardín y la corté, / una malvarrosa. / ¿Por qué estás enojada, / siendo tú la cariñosa? / Dame un besito tronado / de esa boquita sabrosa // 4218 Al pasar por una huerta / corté una flor de lechuga; / he despreciado a la gente: / contímás a ti, basura // En el ejemplo siguiente, el sujeto metaforizado en animal realiza una acción errónea: 1374 Yo soy el gavián chiquito, / pido permiso a tu mamá; / por cortar un clavelito, / corté una flor de manzana; / si tu amor es paraíso, / aquí te aguardo mañana // Ahora el deslizamiento de la “flor” en “fruto”: 1707 Al pasar por una huerta / me corté una hermosa sandía, / y en el corazón le hallé / un letrero que decía: / “Trigueñita, si tú me quieres, / yo estoy como el primer día.” // 445 a Entré en la huerta y corté / una naranja madura, / y entre los gajos hallé / el ángel de la hermosura // 1945 Entré al jardín y corté / una naranja madura; / por Dios santo, que lloré / lágrimas de sangre pura / cuando de ti me acordé // 536 Entré al jardín y corté / un tamarindo morado, / entre lo gajos hallé / un amor disimulado, / como el que le tengo a usted / teniéndolo ya pensado // 445 b Bajé al jardín a cortar / una naranja madura, / y entre sus gajos hallé / retrato de tu hermosura: / ¡malhaya, si no lloré / lágrimas de sangre pura! // 248 Al pasar por una huerta / me corté una hermosa caña. / No soy blanca ni bonita, / soy como la rosa España; / mi color es trigueñito, / pero sin ninguna maña //

soy un muchacho sincero,
que está llenito de orgullo:
lo digo a lo caballero.¹⁵⁴

(1. 2412) “El cascabel”

En el ejemplo se alarga la copla por medio de la adición de un verso libre al inicio de una sextilla, la cual —como se ve— no lo necesita. Además, se proporciona información circunstancial acerca del hecho de “cortar la flor”, por medio de la frase: *Al poco tiempo de andar*; en la que, por medio de la rima se percibe que consiste en un añadido, el cual, a pesar de todo, resulta congruente con el texto y a la vez aporta dinamismo al texto.

Respecto a la segunda temática, ésta se desarrolla de manera literal y refiere cualquier tipo de situación, que en este caso pareciera estar unida de alguna manera con el asunto de “cortar la flor”.

La condición “lleno de orgullo” pudiera ser consecuencia de “haber cortado la flor”; sin embargo; al no existir un nexo gramatical directo, la relación entre las temáticas queda en el aire.

Así, los temas de las coplas pueden relacionarse entre sí de manera tácita, como en el ejemplo anterior, o bien por medio de nexos gramaticales:

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

(1. 2455) “La leva”

En este caso el nexo lo conforma la fórmula: *que dice*. También, en algunas ocasiones, los nexos se estructuran con fórmulas adverbiales y conjunciones copulativas:

¹⁵⁴ Variantes: 385 *d* Por saber a lo que güele, / oye bien lo que te digo, / corté la flor de la rosa. / Lo que le pido a mi Dios, / que no tengas quien te cele, / porque cuando oigo tu voz / hasta el corazón me duele//. En este caso, se agrega el segundo verso, como una fórmula que indudablemente apela a la total atención del interlocutor. 1509 Escogí una florecita / por todos preferida, / a ver si puedo cortarla / aunque me cueste la vida; / ojitos de capulín, / tú serás mi consentida //. 2411 Navegando por el mar / me cogieron prisionero, / porque me metí a robar / las flores a un jardinero / y no las supe cortar //. Este es un ejemplo singular, en el que el acto de “cortar la flor” no se realiza. En las siguientes coplas se realiza un deslizamiento hacia un vegetal: 1560 Chile verde me pediste, / chile verde te daré: / vámonos para la huerta, / que allá te lo cortaré //. 1561 Chiles verdes me pediste, / chiles verdes te vo' a dar; / vámonos para la huerta, / allá te lo vo' a cortar //. Como se aprecia, la acción de cortar el vegetal constituye el remate de la recreación contextual.

Entré al jardín de Cupido
a cortar de sus rosales,
y allí mi chata me puso
el maíz a veinte reales
y me dijo que no fiaba
ni prestaba los costales.

(2. 5409) “El venadito”

El adverbio determina la locación de la acción posterior, la cual muestra un motivo de comercio sexual hábilmente disimulada por medio del doble sentido. Un ejemplo más:

Corté una flor en botón
que ya merito se abría,
y en medio tenía un renglón,
que clarito me decía:
“No desmayes, corazón:
firme como el primer día”.

(2. 3601) “La morena”...

En este caso, la conexión entre los dos temas se realiza por medio de la conjunción copulativa que introduce una incongruencia: “un renglón en medio de la flor”; sin embargo, no afecta en gran medida el sentido de la copla, pues se entiende que se pretende emitir una máxima o un dicho popular, que se caracteriza por surgir espontáneamente en cualquier momento. También se dan casos en que la existencia de dicha incongruencia, sea cual fuere su conexión con el cliché inicial, da como resultado coplas bastante desafortunadas:

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

(1. 446) “Los chiles verdes”...

Por otro lado, la secuencia: *flor, frutillo, retrato*; remite a un recurso también utilizado con frecuencia en la lírica infantil, que desarrolla una ubicación graduada de elementos, utilizada aquí con la función de integración con una adicional intención lúdica. Un caso diferente:

Entré a la huerta y corté
un limón reverdeciendo,
entre los gajos hallé
un gachupín escribiendo.

(4. 9816) Zapateado

En otros casos se observa que, a pesar de conservar métrica y rima, el desarrollo de la temática resulta incongruente:

Corté la flor de cruceta
y también la del rosario.
Yo cumplo lo que prometo
porque soy como el horario,
que aunque mi color sea prieto,
mi cuerpo no es ordinario.¹⁵⁵

(3. 6702) Zapateado

¹⁵⁵ Existen variantes en las que se yuxtapone la segunda temática y, por lo general se percibe una congruencia de sentido. 7852 Quise cortar un clavel, / que lo revolcaba el viento; / bonito es “El cascabel” / y cantarlo con acento // 3911 Corté la flor de algodón / porque la vide en capullo. / No te llenes de ilusión, / no es vanidad ni es orgullo: / yo te doy mi corazón, / pero si me das el tuyo // 7631 Corté la flor de la cud / y también la del tabaco. / Me voy para Veracruz, / a ver si allá me emborracho, / cantando “El pájaro Cú” / con toditos los muchachos // 385 c Corté la flor del arroz / por lo bonito que huele. / Y un favor le pido a Dios: / que no tengas quien te cele, / porque cuando oigo tu voz / hasta el corazón me duele // 3200 Corté la flor del candó / y la rebané en un plato. / Cada vez que sale el sol / me acuerdo de tu retrato; / mira lo que hace el amor: corazón, no seas ingrato // 1001 Corté la flor del carrizo / un día por ociosidad. / Y si no tienes compromiso, / háblame con claridad, / para tomarle permiso / a tu papá y a tu mamá // 6496 Corté la flor de escobilla / ya mero pa reventar; / compré mi cuajo y mi silla / y mi reata de alazán, / para irme a la lagunilla / a ver los patos nadar // 7951 Corté la flor de limón, / y también de la cruceta. / Allá va mi composición, / pa que vean que soy poeta; / soy medio de esta región: / yo vengo de Villa Azueta // 1711 Corté la flor del maguey / porque me agradó su olor. / Y si tú me das palabra, / he de seguir a tu amor, / aunque muera apuñalado, / que para mí no es dolor // 1187 Corté la flor del olivo, / la puse en una balanza. / Oye bien lo que te digo, / no lo tires a la chanza: / me he de casar contigo, / no pierdo las esperanzas // 2691 Corté la flor de residón / al pasar por la cañada. / Yo soy de una condición, / que la mujer que me agrada, / le he de dar mi corazón, / aunque me quede sin nada // 707 Corté la flor de residón / por lo bonito que olía; / yo te ofrezco el corazón, / alma mía // 4982 Corté la flor de sandía / y la puse a madurar: / áhi sigo con mi porfía: / conmigo puedes contar / hasta que amanezca el día // 4234 Corté la flor del sesenta / en el mes de San José. / No me hagas tan inocente: / todas tus mañitas sé, / aquí las tengo presentes, / si quieres te las diré // 3224 Corté un limoncito tierno, / y siempre considerando: / corazón he visto ingrato, / pero como el tuyo, ¡cuándo! // El siguiente caso muestra una variación en el esquema inicial: 3263c Blanca flor, ¿quién te cortó, / bello clavel del desprecio? / No porque tengas otro amor / te hagas de tanta grandeza: / mira que al mejor licor / se le va la fortaleza // Los ejemplos siguientes desarrollan el cliché en más de dos versos: 1312 b Corté la flor amarilla / —oye bien lo que te digo—, / que la regoliaba el viento. / Te digo con voz sencilla: / “No cuento con mucho tiempo; / te llevaré pa Palmilla / junto con mis instrumentos” // 2417 Corté una calabacita / con la fuerza del verano, / y como estaba tiernita, / se me deshizo en las manos. / ¡Qué bonita trigueñita!, / ¡quién fuera su primo hermano! // 2418 Corté las calabacitas / con el rocío del creciente, / y como estaba tiernita, / se me deshizo en los dientes. / ¡Qué bonita palomita, / que yo era su pretendiente! // Ahora existe un deslizamiento hacia el fruto: 4616a Corté una lima madura (¡ay, Petrona!), / que ya se estaba pasando. / ¡Qué bonito es el amor (¡ay, Petrona!) / cuando él está comenzando!, / y es muy grande su dolor (¡ay, Petrona!) / cuando ya se va acabando //

Corté la flor de la tuna,
injertada con llanté.
Sin ofender a ninguna,
quiero que me diga usted
cuántos días tiene la luna.

(3. 8045) Estrofa suelta

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

(1. 453) “La Malagueña”

Por último, la frase “cortar la flor”, como esquema y cliché, también aparece en coplas que contienen tres temáticas diferentes:

Quise cortar un clavel
antes que le diera el viento;
¿qué no comprendes, mujer,
que te amo hace mucho tiempo?
Bonito es “El cascabel”
y cantarlo con acento.¹⁵⁶

(1. 359) “El cascabel”

Los tres temas se adaptan con exactitud a la longitud de la estrofa, en la que curiosamente un dístico es suficiente para su desarrollo; además, incluso con rima asonante; también se percibe que dichas temáticas no tienen relación alguna entre sí. Otra copla:

Corté la hoja del laurel,
oye bien lo que te digo,
porque le encontré una hojita.
Voy a mandarte un papel
con tres o cuatro letritas;
soy teniente coronel
de las muchachas bonitas.¹⁵⁷

(1. 495) “El cascabel”

¹⁵⁶ Variante. 4076 Corté la flor de laurel / antes que le diera el viento; / tú no comprendes, mujer, / que te aguanté mucho tiempo. / Bonito es “El cascabel”/ y cantarlo con aliento //. Esta variante, al ser bastante cercana a la copla presentada, muestra el desarrollo de las tres temáticas de manera idéntica.

¹⁵⁷ Variantes: 1753 Corté la flor de ruleta / y la puse a marchitar. / — ¡Ay mamá!, ¿cómo la llamo? / — Cómo me quieres llamar. / — ¡Cuánta María hay aquí, / güerita, en este lugar! //. 2398 Corté la flor de manzano / porque se había resecado. / El sábado en la mañana / a este lugar he llegado. / ¡Ay, qué linda mexicana, / yo nunca la había mirado! //. 4551 Al pasar por una huerta / corté la ruda y romero. / El que no olvida su amor / no olvida ningún dinero, / y dándose unos besitos, / mayormente si el primero //. 7964 Corté la flor de la vid / y también la del manzano. / Hoy me encuentro por aquí, / que a las dos de la mañana / saludo a Gloria Ruiz, / una linda mexicana //. Este último ejemplo resulta bastante desafortunado: 3288 Corté la flor del romero / porque la encontré florida. / Cumplo con ser verdadero, / y me hace sufrir la vida; / y como ves que te quiero, / tenías que ser grande y fiero //.

Pareciera que estas coplas están apenas formándose, puesto que en este ejemplo el primer tema se ha desarrolla en tres versos, agregando la frase “oye bien lo que te digo”, como una manera de enfatizar la referencia.¹⁵⁸ Por último:

Corté el capulín de oreto,
me puse a rejolonear.
A todo me comprometo,
pero menos a bailar;
se despide María Prieto:
¿quieren oírla cantar?

(3. 7785) “La morena”

Corté la flor del laurel
y la puse a marchitar;
era de comprender,
blanca concha del mar;
y aquí tienen a Manuel,
que ya se va a retirar.

(3. 7575) “El cascabel”

Se puede decir que las estrofas de tres temas, por lo general, parecen ser producto de una improvisación; pues el cantor, al trovar, utiliza las frases a capricho para rematarlas con el dístico final, que contiene la intención creadora primordial, en la que por lo general se realiza una comunicación del cantor con el público, comúnmente con una recreación del contexto situacional del momento.

Así, el primer tema generalmente se construye con una frase inicial de alguna otra copla y ésta determina la rima, en este proceso interviene la memoria y creatividad del poeta. El segundo tema, al fungir como materia poética de relleno, es el más proclive a mostrar incongruencias.

De esta manera se han presentado los aspectos predominantes en las coplas que contienen el símbolo “cortar la flor”, el cual es profusamente recreado en el sentir mexicano, ya como expresión gozosa, ya como conseja, y también — ¿por qué no? — como depositario de la sabiduría popular. Como muestra, un botón:

Las rosas y los claveles
si no los cortan, se caen;
lo mismo que las mujeres:

¹⁵⁸ Este recurso ya ha sido señalado anteriormente, *vid*, p. 83.

si no las casan, se van
con el hombre que ellas quieren.

(2. 4442) “La rosita”

4. El viento

En la lírica tradicional española “el viento” casi siempre simboliza el impulso sexual masculino¹⁵⁹, y se manifiesta en tres formas posibles: quemando a la doncella y tornándola morena, agitando (excitando) las ramas, o bien, personifica al amante que acaricia juguetonamente a su amada.

Por su parte, en la lírica mexicana actual, dicha simbología tradicional del viento, escasamente se presenta; durante el análisis de las coplas, se descubre la segunda modalidad referida:

No estés triste, bella flor,
áhi retornará tu guía;
cuando tengas otro amor
no digas que fuiste mía;
si te dicen: “¿quién te hirió?”,
fue el aire que te mecía.¹⁶⁰

(2. 4049) “Rosita amarilla”

Se aprecia cómo la fuerza viril simbolizada por el viento es la responsable de herir “meciendo” a la doncella. La segunda modalidad simbólica antigua aparece en este ejemplo:

La flor cuando se marchita
pierde el gusto y desmerece:
pierde hojita por hojita,
y el viento la desaparece;
sólo tu amor, princesita,
se marchita y reverdece.

(1. 1732) “María Chuchena”

Aquí la fuerza del viento —pasión amorosa— arrasa con las hojas y desaparece la flor. Una variante simbólica más:

¹⁵⁹ FRENK, “Símbolos naturales en las viejas canciones populares hispánicas”, p. 169.

¹⁶⁰ Esta copla ya ha sido estudiada bajo su referente “pérdida de la virginidad”, en su momento se mencionó que el viento aportaba su carga erótico simbólica, *vid.* p. 81.

¡Ay qué torres tan delgadas!,
 ¡cómo no las tira el aire!
 El que no lo quiera creer
 que vaya y vuelva a la tarde.

(3. 6844) “La higuera”

En este ejemplo se percibe sutilmente el sentido sensual del piropo, éste como temática primaria de una copla bimembre en la que se refiere la acción del viento: “tirar”.

Entre las modalidades en la lírica mexicana se encuentra al “viento” como cómplice de los amantes, pues su intervención ayuda a crear las condiciones propicias para la unión amorosa:

Tu madre tiene la culpa (Llorona) ,
 por dejar la puerta abierta,
 el viento por empujarla (Llorona) ,
 y tú por quedarte quieta.

(1. 1760) “La Llorona”

Por otra parte, se ha desarrollado una modalidad simbólica más del “viento” y que posee mayor presencia, el verbo “mecer”:

Detrás de la nopalera
 su columpio le ponía,
 y acostadita en mis brazos,
 ¡con cuánto amor la mecía!

(1. 2464) “La nopalera”

Se manifiesta claramente cómo el sujeto poético se ha constituido en el sujeto de la acción; prescindiendo así del “viento”; cuya referencia simboliza la fuerza masculina manifestada en la acción de “mecer”, mediada por un nuevo elemento que es “el columpio”.¹⁶¹

Sin lugar a dudas el trayecto de la simbología eólica ha tomado cauces singulares en las coplas mexicanas, hecho que aporta encanto y belleza a estas coplas con “aire” sensual.

Aquí se da por finalizado el apartado relativo al simbolismo como recurso de las coplas eróticas mexicanas.

¹⁶¹ Las coplas eróticas adicionales con la acción de “columpiar” o “mecer”, se analizan más adelante, en el inciso relativo a verbos con connotación sexual.

En resumen, el simbolismo, tal como se presenta en la antigua lírica española, pervive aún en las coplas del *Cancionero folklórico de México*; aunque cada simbología, de las cuatro analizadas, presenta particularidades específicas.

Al estudiar la simbología del “agua” se mostró su permanencia bajo diversas modalidades: como fuerza masculina simbolizada por medio del “correr del agua”; la alusión al placer erótico contenido en el ritual del “baño”; el deslizamiento del “lavado de la camisa” al “lavado del “pañó”; la referencia: “ir al agua” para definir el encuentro amoroso y la alusión al mar, en la que se incluye la acción de “navegar”, también como encuentro amoroso. (Ver Tabla BA-1 del Anexo)

Acerca del símbolo “arrojar los frutos” únicamente se manifiesta su escasa permanencia en la lírica mexicana y algunos tenues deslizamientos; sin embargo, no aparece una cantidad significativa de ejemplos, pues pareciera además que el sentido erótico en el símbolo es opacado con una interpretación amorosa, tal vez debido a que el significado sensual resulta desconocido para una gran cantidad de hablantes, esto también explicaría la escasa cantidad de ejemplos existentes. (Ver tabla BAF-1 del Anexo)

Por otro lado, además, en el *CFM* también existen coplas referentes a los cítricos con un sentido estrictamente literal.¹⁶²

El símbolo de “cortar la flor”, por el contrario, es profusamente recreado en las coplas mexicanas. Dicha simbología muestra una tendencia a la fijación, pues la mayoría de las veces ha reducido su significado a una sola de sus posibilidades: la “pérdida de la virginidad” (o la relación erótica). Así, “la rosa” es la doncella (o la doncella misma), el hombre la “corta” (desflora la planta), o la muchacha se la ofrece, o bien, la muchacha “corta flores” para darlas a su amigo. Además, es interesante el hecho de que esta simbología en las coplas mexicanas adquiere carga positiva y negativa.

Por otro lado, existe una frase relativa al hecho de “cortar la flor”, que es “cortada al amanecer”, misma que ha perdido parte de su valor simbólico; o bien simplemente ha adquirido una función adicional, que es la de calificativo de la belleza femenina. También puede ocurrir un deslizamiento hacia la frase “acabada de cortar”.

¹⁶² Véanse las coplas: 367, 4904 a y b, 5063, 8238, 8251, 8252, 8272 y 8765 del *Cancionero folklórico de México*.

El símbolo de “cortar la flor” posee cierto grado de movilidad, pues al deslizarse hacia elementos cercanos conforma así un singular entramado: “corté la flor” → “regalé la flor”; “corté la flor” → “corté el fruto”; “corté el fruto” → “piqué el fruto”; “corté el fruto” → “cayó el fruto”; “corté el fruto” → “comí el fruto; en el que, por lo general, también entran en juego las metáforas vegetales.

El contexto que rodea a dicho símbolo comúnmente se circunscribe a dos posibilidades: explicita el sentido erótico, o bien, se construye un doble sentido pleno en el cual el símbolo queda inmerso.

Por otro lado, además, esta simbología también sirve de base para la conformación de frases cliché, las que se utilizan como introducción a coplas con dos o tres temáticas, en las que la alusión sexual se muestra “cristalizada”; sin perder totalmente su carga erótica. (Ver tablas BCF-1 y BCF-2 del Anexo)

En cuanto al “viento”, el símbolo permanece únicamente en una de las modalidades presentes en la antigua lírica española, mientras que en la lírica mexicana ha adoptado algunas otras nuevas: personificado como cómplice de la unión amorosa, o bien, implícito en los verbos “mecer” y “columpiar”. (Ver tabla BV-1 del Anexo)

Respecto a la presencia de otros elementos, se aprecia que existe una tendencia a reforzar el tono erótico de la simbología ya sea por medio de su explicitud, o con la yuxtaposición de otros recursos, o bien, ambos casos.

De esta manera se ha observado cómo los poetas mexicanos develan, recrean e incorporan al símbolo una rica y variada mezcla de recursos, con la que adquiere ese tan peculiar sabor mestizo.

2.2.2 Figuras retóricas de dicción

Según el criterio moderno, las figuras de dicción afectan a la forma y a la pronunciación de las palabras. Por ello se agrupan como metaplasmos y corresponden al nivel fónico-fonológico de la lengua.¹⁶³ En las coplas mexicanas, las figuras retóricas de dicción por medio de las que se conforma el sentido erótico son: el poliptoton, el retruécano, la dilogía, el calembur, la glosolalia y el doble sentido.

¹⁶³ *Idem*, p. 214.

A. Poliptoton o Derivación

Figura de dicción que afecta la morfología de las palabras. Consiste en repetir la parte invariable de una palabra, sustituyendo cada vez algunas de sus partes gramaticales variables.¹⁶⁴ Constituye una forma sencilla¹⁶⁵ que tiene el poeta popular para elaborar un juego de palabras. Un ejemplo:

Yo ya me voy para la sierra,
voy a ver a las sierreñas,
a ver si las desencierro
o me encierro allá con ellas.

(1. 2621) “La Sanmarqueña”

El sustantivo “sierra” es el modelo sobre el cual derivan las palabras que sugieren el sentido erótico en la copla: “sierreñas”, “desencierro” y “encierro”; el juego se basa en la emisión continua de palabras con fonemas semejantes, sin importar que los términos revelen un significado preciso, puesto que se crea una lógica que invariablemente aporta el sentido sensual a la cuarteta.¹⁶⁶ En la copla siguiente se aprecia la intención de crear el mismo modelo:

Mañana me voy pa abajo,
a ver a la abajeñas,
a ver si me hacen corral
o me encorralo con ellas.

(1. 2622) “Las abajeñas”

En este caso en particular existen dos palabras base: “abajo” y “corral”, de las cuales se derivan el adjetivo y verbo correspondientes: “abajeñas” y “encorralo”; sin embargo, tal vez la relativa complejidad de dos derivados diferentes da como resultado una copla cuya sexualidad se percibe forzada. Por otra parte, cabe destacar que el tono lúdico presente en ambas coplas predomina sobre la intencionalidad erótica.

¹⁶⁴ *Ibidem*, p. 133. *Derivación*.

¹⁶⁵ Este recurso es también muy utilizado en los trabalenguas.

¹⁶⁶ Variante: 2620 Yo ya me voy para Taxco, / voy a ver a las taxqueñas, / a ver si las desatasco / o me atasco allá con ellas //. En este caso se desarrolla el mismo esquema.

B. Retruécano

Helena Beristáin cataloga al retruécano como una figura de dicción por repetición, que consiste en repetir expresiones iguales, semejantes o antitéticas, redistribuyendo las palabras, las funciones gramaticales y los significados en forma cruzada y simétrica, de manera que aunque se reconozcan los sonidos como semejantes; o las posiciones sintácticas como equivalencias contrapuestas, ofrezcan una disparidad de significados que resulte antitética.¹⁶⁷ Presento el único ejemplo documentado:

Andando se saben a tierras
y se experimentan amores:
¡ay, qué dolores de piernas!,
¡ay, qué piernas de Dolores!

(2. 5054) Estrofa suelta

La copla se inicia con una frase cliché con temática amorosa; en los dos últimos versos se desarrolla el retruécano, en el que el sentido literal primario se revela en una leve sensualidad por medio del piropo hacia un atributo femenino; por su parte, la interjección constituye el reforzador ideal para la expresión de ambos sentidos.

Los recursos de dilogía, calembur y jitanjáfora constituyen tipos especiales de juegos de palabras. El juego de palabras es una figura retórica que afecta la forma de las palabras o de las frases y consiste en la sustitución de unos fonemas por otros muy semejantes, los que alteran totalmente el sentido de la expresión¹⁶⁸ En las coplas eróticas, el sentido sensual se manifiesta ligeramente juguetón, al igual que la construcción léxico-lúdica.

C. Dilogía

Tropo de dicción que consiste en repetir una palabra disémica, dándole a cada una de las dos posiciones —o a una misma— un significado distinto. Este juego semántico se estructura en una doble significación acerca de un aspecto específico en la copla, misma que se da a nivel léxico y con dos palabras homónimas, o bien con palabras que pertenecen a un

¹⁶⁷ BERISTÁIN, *Diccionario de Retórica y poética*, p. 416. *Quiasmo o Retruécano*.

¹⁶⁸ *Idem*, p. 297.

determinado paradigma. La dilogía se relaciona con el juego de palabras y se funda en la homonimia y la polisemia de éstas.¹⁶⁹

1. Homonimia

En las coplas populares mexicanas únicamente se presenta la dilogía por medio de la homonimia, como recurso del sentido erótico. Por lo que, en este caso, una palabra referirá a sus dos interpretaciones y así, el sentido de la misma se determina por el contexto adyacente. Se documentan ejemplos con los dos tipos de homonimia: sencilla y doble.

a). Sencilla

Aquí se enuncia el homónimo en una sola ocasión, y en ese momento se infieren los dos sentidos posibles.

En las playas el polvillo
donde pica hace roncha;
la muerte traiba un cuchillo,
que hasta los huesitos troncha;
quisiera ser armadillo,
para dormirme con Concha.

(1. 834) “Las conchitas”

El que se acuesta en petate,
goza de muchos favores,
porque se acuesta con Tules
y amanece con Dolores.

(2. 5465) Estrofa suelta

Un caso especial, en el que entra en juego un pronombre es:

No quiero tomar café
porque el café quita el sueño,
lo que quiero es tomar té
pues tomando té me duermo¹⁷⁰

(CA. 5 a) “Tomando té”

¹⁶⁹ *Ibidem*, p. 153.

¹⁷⁰ *Sones picantes*. Conjunto Villa del Mar de Ángel Valencia. “Tomando té”. Variantes: CA. 5 b El doctor que a mí me ve / y me cura el omoplato; / recetóme tomar té / y té tomo a cada rato //. CA. 5 c El doctor que a mí me ve / y me cura el esternón; / recetó me tomar té, / té tomo sin camión //. CA. 5 d El doctor que a mí me ve, / el dolor que a mí me inflama; / recetó me tomar té / y yo té tomo en la cama //. Estribillo: CA. 5 e De una vez que té tomé, / tan cansado me quedé, / que ahora siempre quiero estar, / tomando té, tomando té //. Cada variante constituye una estrofa de la canción; de esta manera se recrean diversas situaciones que se rematan con la sexualidad.

Si bien, existe una pronominalización, ésta se complementa con su homónimo para crear el juego semántico. Por otro lado, la repetición de la expresión “tomar té” forma parte de la estructura de la estrofa y desde el momento que en los dos casos alude a ambas interpretaciones, se considera una presentación sencilla del fenómeno.

b). Doble ¹⁷¹

En este caso existe la doble enunciación del homónimo, de tal manera que en cada una de las expresiones, el oyente confiere el sentido correspondiente a la misma, ya sea literal o sensual:

Yo quisiera ser sabanero,
pero no de la sabana:
quisiera ser sabanero
de la orilla de tu cama.

(1. 833) “Al pasar por tu ventana”

Se observa en el ejemplo la explicitud del sentido sexual como una manera de despejar la ambigüedad creada, consolidando así dicha sensualidad.

D. Calembur

Figura retórica que constituye tanto un tipo de juego de palabras como un tipo de paronomasia, pues consiste en que dos frases se asemejen por el sonido y difieran por el sentido.¹⁷² Las coplas eróticas de la lírica mexicana con este recurso poseen una sola frase, en la que, con la intencionalidad de la enunciación o la lectura se articula la divergencia del discurso:

En un mar de agua salada
un tejo de oro perdí,
y nadie podía dar con el tejo,
y yo con el tejo di.

(4. 9939) Estrofa suelta

¹⁷¹ MAGIS, p. 445. Utiliza el término “dilogía” y define el fenómeno de esta manera: “Los cantores populares no se conforman con aprovechar, como en los ejemplos recién citados, la anfibología natural de algunos vocablos, sino que muchas veces buscan ciertas expresiones muy particulares, y hasta llegan a forzar un poco la lengua para componer textos que crean equívocos bastante ingeniosos”.

¹⁷² BERISTÁIN, *Diccionario de retórica y poética*, p. 77. *Calembur, calambur o calembour*.

El sentido literal en la cuarteta resulta lógico y bien estructurado, de tal suerte que el último verso concluye la idea: *y yo con el tejo di*; así, al agrupar de manera distinta los fonemas de las últimas dos palabras, se descubre el sentido sensual: *y yo con él te jodí*. Cabe hacer notar que la connotación erótica se construye por medio de una pronominalización del referente “tejo”, instrumento utilizado para dicha acción. Además, es de suma importancia que el verbo a revelar posea una carga sensual. En el siguiente caso existe una mayor complejidad:

Entre Melón y Melambes
venden fruta allá en Perote;
Melón vende las naranjas
y Melambes el camote.¹⁷³

(CA. 6) “El caimán viejo”

En el primer verso se encuentra un sustantivo y su derivado: “Melón”- “Melambes”, y sobre éste último se articula la intencionalidad erótica, pues la palabra “Melambes” adquiere una doble carga semántica: por un lado puede considerarse como un singular nombre propio “Melambes”; mientras que por el otro, constituye el enunciado “me lambes”, expresión vulgarizada de “me lames”, así, al complementarse con el eufemismo del sexo masculino “el camote” se revela su erotismo.

De esta manera, el acto trivial de vender fruta ejercido por dos sujetos —cuyos nombres han sido hábil e intencionalmente elegidos— se revela en un discurso sensual bastante atrevido.¹⁷⁴

E. Glosolalias

Este tipo de juegos de palabras, ya sea como generadores del sentido sexual; o bien como un simple recurso adyacente a la tonalidad erótica son escasamente utilizados en las coplas del *Cancionero*; sin embargo, su presencia muestra su ingenua y peculiar belleza:

Hazme mi choco, choco,
hazme mi chocolate,

¹⁷³ *Sones picantes*. Conjunto Villa del Mar de Ángel Valencia. “El caimán viejo”. Variante: CA. 7 Entre Melón y Melambes / hicieron la bicicleta / Melón le puso las llantas / y Melambes la corneta //. En esta variante aparece un esquema idéntico rematado ahora con otro eufemismo sexual masculino.

¹⁷⁴ Las variantes: 9801, 9802, 9803 y 9804 contienen la locución: *Melón – Melambas*, por lo que se construye una oración en modo subjuntivo. Los eufemismos relativos al sexo masculino de estas variantes se reservan para analizarse en el inciso relativo a eufemismos.

y corre la caldereta
y bate que bate.

(2. 5321) “El cuervito”

Como se observa, el sentido sensual de la cuarteta radica en la alusión a la preparación del chocolate por medio del “batido”, complementada con el juego de palabras, en el que pareciera recrearse la acción.

F. Doble sentido

De acuerdo a la retórica, *sentido* es aquello que el *emisor* ha querido expresar.¹⁷⁵ Por lo que, específicamente en la creación lírica, se entiende que el poeta anónimo vierte en su obra una idea, sentimiento o reflexión de cualquier tipo hacia el receptor, con la certeza de que éste interpretará adecuadamente su mensaje.

El lenguaje poético es ambiguo porque sugiere más de una interpretación sin que predomine ninguna, así constituye un detonador de significaciones que enriquece las posibilidades de interpretación, lo que hace denso, profundo y complejo el texto artístico. La ambigüedad, ya sea morfológica o sintáctica, despierta una incertidumbre semántica en el lector que lo sorprende y lo desazona, pues le descubre una especie de doble fondo de significación, una isotopía, es decir, desarrolla simultáneamente otra línea de significación. El poeta juega con la disemia que la ambigüedad activa en las expresiones, y el lector debe captar la pluralidad de los sentidos.¹⁷⁶

El sentido erótico, en contraposición al sentido literal, en las coplas de la lírica popular mexicana es conocido comúnmente como “doble sentido”, así lleva implícito su carácter sexual en esta breve expresión. En las coplas que lo contienen, el referente posee dos mensajes, uno de ellos de carácter erótico. De esta manera, el receptor realiza dos interpretaciones: la primera, estrictamente literal, que generalmente refiere un suceso ordinario y hasta cierto punto intrascendente; la segunda, por su parte, contiene el referente sexual. La intencionalidad erótica y la fuerza temática del poemita residen precisamente en este segundo “mensaje”, el cual incita al oyente a “adivinar” el contenido atrevido y, además, a disfrutar este juego de revelaciones.

¹⁷⁵ BERISTÁIN, *Diccionario de Retórica y Poética*, p. 455.

¹⁷⁶ Cf. BERISTÁIN, *Análisis e interpretación del poema lírico*, pp. 39-41.

Aunado a esto, la conformación de imágenes incide sobre el sentido sexual en los textos líricos mexicanos enriqueciéndolos notablemente.

De esta manera, al construirse una imagen determinada en torno a una temática común e intrascendente (sin que por esto posea una lógica narrativa) subyace hábilmente insertada —ya sea por medio de pronombres y sus referentes, verbos, o bien, una combinación de los mismos, e incluso otros recursos adyacentes— la imagen erótica que puede constituir una parcial o total, perfecta o imperfecta analogía de la imagen textual.

Como ya se ha mencionado, no todas las coplas desarrollan en su totalidad el doble sentido, puesto que sus elementos constitutivos a veces inciden únicamente en uno, dos o varios versos, mientras el resto de la estrofa permanece con un sentido literal. Por esta razón, la presentación de este recurso se realizará de tal manera que se perciba, en la medida de lo posible, una gradación ascendente de la construcción del sentido erótico en las coplas.

También se debe recordar que dicho sentido erótico está ligado indisolublemente a un referente determinado, mismo que a su vez posee un matiz sensual específico; de esta manera, la interrelación de estos tres aspectos: recurso, referente e intensidad sexual, genera una enorme gama de coloridas temáticas sensuales.

Los principales elementos que contribuyen a la formación del doble sentido son algunos pronombres, determinados verbos y la presencia de recursos adyacentes como los juegos de palabras, símbolos y eufemismos, entre otros.

1. Pronominalización

El efecto del doble sentido por medio de la pronominalización se circunscribe únicamente a uno o dos versos, de acuerdo a la proporción del enunciado sobre el que incide, por lo que el sentido erótico resultante se presentará de manera parcial, como ya se ha mencionado.

La pronominalización¹⁷⁷ es la sustitución de un nombre o un sintagma por un pronombre. También es denominada transformación pronominal.¹⁷⁸ El nombre o sintagma

¹⁷⁷ La denominación de pronominalización se limita exclusivamente a los casos en que el pronombre sugiere un sentido erótico y se documenta en dos apartados distintos, ya sea como parte del doble sentido, o bien en el sentido erótico implícito.

¹⁷⁸ Elizabeth LUNA TRAIL, *et al*, *Diccionario básico de Lingüística*, p. 1173. *Transformación pronominal*.

sustituido constituye el referente, el cual puede o no estar presente en la copla, hecho que determina dos formas de pronominalización: con referente y sin referente.

a). Pronominalización con Referente

i. Concordancia referencial

En este caso, en la primera frase de la copla se enuncia un elemento que se convertirá en referente del pronombre que aparecerá en la frase posterior, el cual, por su parte, genera una doble lectura, puesto que en primera instancia puede relacionarse con su referente; o bien, constituir una pronominalización directa, independiente a la oración precedente:

Mi marido se fue a viaje
y me trajo un molcajete;
del gusto que me lo trajo,
ya *lo* saca, ya *lo* mete.

(2. 5372) “La Sanmarqueña”...

El proceso se da cuando en lugar de atribuir los pronombres del verso final a su referente, original, éstos se dirigen hacia un referente sexual ausente. Si bien, el sentido literal basado en el referente enunciado muestra una pureza intachable, detrás del mismo se oculta hábilmente el sentido erótico. Otro caso:

¡Pobrecito del chilero!
tenía su chile entrojado;¹⁷⁹
como caía una gotera,
lo sacó todo mojado.¹⁸⁰

(2. 5685) “El chilero”

El mismo fenómeno aparece en esta copla, en la que además se aprecia la índole doméstico-culinaria del referente con una clara función eufemística sexual masculina. Por otro lado, también se suele hacer alusión al sexo femenino:

María, tero, lero, lé,
el chocolatito con pan francés;
en mi casa no lo tomo
porque no tengo con qué,

¹⁷⁹ *entroyar*: Guardar en la troje. *troje*: Granero limitado por tabiques.

¹⁸⁰ Variante: 5684 ¡Pobrecito del chilero!, / se fue para Santa Clara, / porque la pobre chilera / quería que se *lo* ensartara; / seguro que en un tompeate, / todito se *lo* tomaba //. En este caso, la naturaleza del verbo intensifica notablemente la sensualidad.

pero si usted me *lo* bate,
con gusto *lo* tomaré.

(2.5317) “La Tarasca”

Nótese cómo confluyen dos acciones en el referente, las que son expresadas como analogías tanto de la elaboración del chocolate, como del acto amoroso: “batir”, “tomar”; ambas de igual importancia, en un texto que resulta congruente en ambos sentidos, el literal y el sexual. Además, se da la concordancia entre el referente real “chocolatito” y el evocado “sexo femenino”. Y si de “comer” se trata, “el pan” es el alimento por excelencia:

¡Ay, madre, qué pan tan duro,
y la manteca tan cara!
Si yo fuera panadero,
a cogidas te *lo* ablandara.

(2.5228) Estrofa suelta

Llegué a la panadería
y hallé a la maestra durmiendo,
y en la boquita tenía
un bizcochito comiendo:
ya mero se *lo* pedía
para estarme divirtiendo.¹⁸¹

(2. 5394) “Los panaderos”

En estos dos ejemplos, el proceso de la pronominalización es exactamente el ya descrito, se enuncia un referente, y posteriormente se crea una ambigüedad en el pronombre puesto que alude al referente y al sexo femenino. Se aprecia también la concordancia entre referente y pronombre.

ii. Incongruencia referencial

En casos muy raros no existe la concordancia plena entre pronombre y referente; a pesar de esto, contrario a la lógica común, el sentido erótico se manifiesta sin menoscabo alguno:

¹⁸¹ Variante: 5405 Una señora tenía / en su jaula un cardenal, / como se iba y se venía, / yo se *lo* pedía a comprar: / “Eso, no”, me dijo un día //. En esta copla también se presenta el mismo modelo, ahora extrañamente con un ave como eufemismo del sexo femenino. En el inciso relativo a eufemismos se analizarán estos casos.

Cuando salgas a los campos,
no te vayas a espinar.
Yo no siento la espinada;
sino el grito que has de dar
cuando la tengas adentro
y no la puedas sacar.¹⁸²

(CA. 8) “El querreque”

Para que esto suceda debe existir cierta relación temática entre el referente escrito y el aludido; como en esta copla, en la que aparecen “el espinarse” y “la espinada” y el contexto posterior alude —en dos ocasiones— por medio del pronombre “la”, a “la espina”. Corresponde al receptor percibir el deslizamiento e interpretar el sentido sensual.

iii. Indefinida con referente.

Aparece aquí un proceso idéntico ahora por medio del pronombre indefinido. En principio, se enuncia un referente, para posteriormente, en la segunda frase, aludir al mismo, el cual de esta manera articula el tono sensual:

Al tiempo de rayar el sol,
se vio la sombra de un enano;
dicen que usted sabe hacer seña:
hágame una con la mano.

(3. 6869) Estrofa suelta

Al pasar por Zacatecas
le dije a un zacatecano:
“Usted, que sabe de señas,
hágame una con la mano”.

(3. 6870) “La Sanmarqueña”

Existe el deslizamiento de la referencia sexual anterior nominativa del sexo masculino o femenino hacia una acción sexual determinada. Se aprecia, en este caso en particular, que el pronombre indeterminado “una” necesariamente depende del objeto circunstancial “con la mano” para adquirir el sentido sexual.

¹⁸² *Sones Picantes*. Conjunto Villa del Mar de Ángel Valencia. "El Querreque".

iv. Libre referencialidad

En este caso se enuncia una frase con un elemento que se convierte en referente obligatorio de la frase posterior, en la que reside un sentido literal —dirigido hacia su referente— y un alterno sentido sensual:

Mi caballo se cansó,
voy a cortar una vara;
como anoche no cenó,
dondequiera se me para.

(2. 5357) Estrofa suelta...

Aquí existe una lógica narrativa impecable en las dos interpretaciones de la copla, la literal y la sensual; se aprecia también que para la conformación de esta última, el reflexivo “me” nulifica la referencialidad contenida en “se”.

A pesar de que en algunos casos no existe congruencia en el sentido literal de la copla, esto no incide en su interpretación sensual:

Mi marido se fue a viaje
y me trajo una batea,
y del gusto que la trajo,
ya se sube, ya se apea.

(2. 5371) “Mi marido se fue a viaje”

En este ejemplo, el sentido erótico predomina sobre un debilitado sentido literal. De esta manera se ha mostrado cómo un referente enunciado, se perfila como el eje sobre el cual se va creando una realidad sensual paralela y contrastante a la textual. Esto es interesante pues revela una manera peculiar —basada en pronombres y ambigüedad referencial— de desarrollar el sentido erótico, aunque no la única, tan profusamente vertido en las coplas mexicanas.

2. Verbos

En una gran mayoría de las coplas los verbos constituyen la base del sentido erótico, de tal manera que su particular presentación y sus características adicionales son determinantes en el mismo. Aquí también suele ocurrir la presencia parcial de sentido erótico, sobre todo en las coplas que contienen al verbo en forma individual. Además, es de suma importancia

recaltar el papel que desempeñan los verbos en la construcción del sentido erótico en las coplas mexicanas, puesto que, la mayoría de las veces, en ellos se condensa gran parte de la carga sexual.

Se puede suponer que existe algún tipo de relación entre el verbo y el acto sexual, cuestión parcialmente verdadera. En efecto, la evidente sensualidad en los verbos *quemar* y */o dormir* es innegable; pero la presencia de verbos como: *matar*, *volar* y *cantar*, bastante alejados del contexto sexual, muestran la libertad con la que los anónimos autores de esta lírica han utilizado el lenguaje para un fin determinado, a la vez que despierta la inquietud de dilucidar qué desconocidos mecanismos en la mente de los creadores —tal vez resabios simbólicos— generan dichas analogías verbales.

Existen varias maneras para conformar el erotismo por medio de los verbos; en algunas coplas el verbo es el único elemento que hace alusión a la sensualidad; en algunas otras, existe además la presencia de tópicos o símbolos eróticos que complementan el sentido sexual del verbo; y, por último, en la gran mayoría de ejemplos de este apartado, el verbo ha sido asimilado en una plena imagen de doble sentido, de tal suerte que todo el contexto gira en torno a la sensualidad.

Estas características constituyen la base sobre la que se realiza el análisis de las coplas. Con la finalidad de presentar un estudio lo más organizado posible, en primer lugar presento las coplas con singularidad verbal.

a). Singularidad verbal ¹⁸³

Entre los verbos “sexuales” como ya se ha mencionado, destaca sobre todo el verbo “quemar” y sus sinónimos, como “calentar”, “encender”, “inflamar” o “arder”, entre otros. Estos refieren a un tópico bastante popular en la poesía de los Siglos de Oro.¹⁸⁴ En los ejemplos presentados generalmente se hace alusión a la pasión amorosa por medio de la sinonimia o analogía con este elemento:

Por nombre te han puesto Luz
con muchísima razón,

¹⁸³ Me refiero a la presencia única del verbo, sin otro recurso que lo complemente.

¹⁸⁴ ALZIEU, p. 143. El “agua hirviendo” constituye una metáfora erótica.

pero no has de alumbrar bien
como no te encienda yo.¹⁸⁵

(2. 3829) Estrofa suelta

Yo soy de tierra caliente;
si quieres darte un quemón,
vamos a darnos un entre,
pero sin obligación.

(2. 5291) “La burra elotera”

En el primer caso, por medio de los verbos “alumbrar” y “encender” se concibe al placer sexual como una “luminosidad” resultado de un encendido “previo” por parte del amante, quien no duda en autoproclamarse como el sujeto idóneo para tal acción. El nombre de la dama es el pretexto sobre el cual se articula este “deslumbrante” juego de imágenes. En el segundo caso, con el sustantivo “quemón” se manifiesta el único objetivo de la solicitud del sujeto poético, cuya procedencia intensifica la sensualidad en la copla. Cabe hacer notar el tono desenfadado del sujeto poético. Otro ejemplo similar:

Una niña se embarcó
en el barco de Colón,
y el contramayor le dijo:
¡Cuidado con el fogón!¹⁸⁶

(CA. 9) “La candela”

Aquí, la tonalidad sexual es muy leve, de tal manera que constituye una pícaro alusión en la que entra en juego el sustantivo “fogón”. Ahora una variante del fenómeno:

El amor es fuego ardiente,
que como el agua trasmina;
lo digo sencillamente:
que aunque la mujer es fina,
tranquila no está su mente.¹⁸⁷

(2. 4752) Estrofa suelta

¹⁸⁵ Mariana MASERA, *Symbolism and Some other Aspects of Traditional Hispanic Lyrics: A Comparative Study of Late Medieval Lyric and Modern Song*, p. 172 (227). “Fire as a phallic element was studied by Danckert. Variantes: 5047 *b* Viniendo de Veracruz / me dijo un centinela: / “Yo no me llamo Jesús, / me llamo Flor de Canela; / andándome yo con Luz, / aunque me apaguen la vela.”//. En esta copla, la intensidad sensual radica en el sustantivo propio y el verbo “encender”. 5047 *a* Yo no me llamo Jesús, / yo me llamo Canela; / acostándome con Luz, / aunque no me enciendan vela // . El sustantivo propio alusivo al “fuego” se complementa con el verbo “acostar” de marcada referencia erótica.

¹⁸⁶ *La iguana. Sonos jarochos*. “La Candela”. Variante: CA. 10 Una niña se embarcó / en barco camaronero, / y el contramayor le dijo: / ¡Cuidado con el bracero! // . Por medio del mismo esquema, ahora la sensualidad se construye con un sinónimo del sustantivo.

¹⁸⁷ Esta copla ya se ha estudiado anteriormente, *vid*, p. 60.

Con una metaforización se alude ahora hacia el sentimiento amoroso. El tono sensual se muestra difuminado pues la contundencia del primer verso no encuentra eco en los versos inmediatos posteriores; no es sino hasta en los dos últimos versos cuando se concretiza, bastante debilitada, dicha tonalidad. Un caso diferente:

Pa mujeres Tulancingo,
lo mismo Zacualtipán;
hay unas coloraditas
que hasta calentura dan.¹⁸⁸

(3. 7352) “El hidalguense”

Se percibe el deslizamiento del vivaz recurso, que alude ahora a determinada sintomatología masculina consistente en un aumento de la temperatura corporal, hecho que connota el deseo sexual como consecuencia de la visión de la belleza femenina.

Es interesante notar la carga erótica transmitida por medio del sentido de la vista, mismo que generalmente constituye la vía primaria para el desencadenamiento del sentimiento amoroso. Y si esto ocurre con sólo una mirada, ¿qué no ocasiona una sonrisa!:

No hay que ser adoración
de las que se andan sonriendo,
porque se llega la ocasión
que al hombre lo están engriendo,
inflado y por dentro ardiendo.¹⁸⁹

(2. 4815 a) Estrofa suelta

Aquí se muestra un sentimiento amoroso adicional a la condición sensual, misma que parece estar acrecentada por el abandono femenino.

Existen coplas en las que dicha sintomatología también se manifiesta en el mundo femenino

Las muchachas de este tiempo
son como piña madura:

¹⁸⁸ Variante: 7381 Dicen que soy de Palo Semita, / los de Santana lo dirán; / en el centro de Chapulhuacán / salen una morenitas / que hasta calentura dan //. El contexto situacional de la copla varía; aunque la idea sensual mantiene las mismas características.

¹⁸⁹ Variante: 4815 b No hay que hacer adoración / con la que se anda sonriendo, / porque se llega ocasión / que al pobre lo están engriendo; / lo dejan como el farol: / colgado y por dentro ardiendo //. Aquí se presenta el mismo motivo en un esquema idéntico, complementado ahora con una comparación bastante adecuada.

luego que les dan un beso
les sube la calentura.¹⁹⁰

(2. 5445) “El novillo despuntado”

Así, como se puede apreciar, el despertar del deseo sexual femenino se plasma en los ejemplos, aunque con menor frecuencia. Generalmente las referencias a la sensualidad femenina están desarrolladas en un tono lúdico burlesco.

Un ejemplo con referencia erótica relativa al fuego, en el que existe una yuxtaposición de elementos sensuales es:

Y vámonos a la cama
y vámonos a dormir:
tú llevarás la manta,
yo llevaré el candil.¹⁹¹

(1. 1582) “La manta”

En principio, el verbo “dormir” aporta cierto erotismo que se complementa con la alusión indirecta hacia “alumbrar” o “encender” por medio del “candil”. Otro caso:

Y vámonos a dormir
y vámonos a acostar,
que tú llevarás la manta,
la manta, manta que he de cortar.¹⁹²

(1. 1583) “La manta”

El verbo “dormir” funciona como sinónimo de la sensualidad; o bien, como un eufemismo de la misma, debido a la estrecha cercanía entre las dos actividades, por supuesto, en el contexto adecuado. Por su parte, el sentido erótico contenido en el verbo “cortar” encaja perfectamente con la temática de la copla y sugiere además, la pérdida de la virginidad. Otro caso:

¹⁹⁰ Esta copla se ha estudiado en su característica de símil, *vid.* p. 49.

¹⁹¹ MASERA, *Symbolism and Some other Aspects...*, p. 172. The oil lamp is an object associated with fire, which usually represents a phallic element in European folk songs.

¹⁹² Variante: 1585 ¡Ay sí, Mariquita, sí!, / ¡ay sí, Mariquita, no!, / que tú llevarás la manta, / la manta, manta que mido yo //. En esta copla tal vez exista una levísima sensualidad en la alusión al “abrigo” que proporciona la manta; sin embargo, el tono erótico lo adquiere al pertenecer al son de “la manta”, pues las coplas alledañas aquí referidas le contagian el sentido sensual.

Dame la mano, morena,
para subir a tu nido;
no duermas sola,
duerme conmigo.¹⁹³

(1. 1576) “Los barandales”

Aquí se observa que la connotación verbal sexual existe inmersa en un lenguaje metafórico. La primera enunciación del verbo carece de sensualidad debido al contexto alusivo a la soledad, mientras que toda la sexualidad recae en la segunda emisión del mismo. Por otra parte, la copla muestra una declaración amorosa muy original, puesto que el sujeto poético en ningún momento toma en consideración el parecer de la dama.¹⁹⁴ Como se puede apreciar, existe una variada temática adyacente en las coplas con este verbo:

Desde aquí te estoy mirando,
y el sol ya empieza a salir,
pero no eres pa decirme:
“Chiquito, vente a dormir.”

(2. 3271) “Margarita”

En esta copla se muestra la diversidad de situaciones en las que el verbo “dormir” revela su carga erótica, puesto que la alusión sensual surge en un contexto de una peculiar solicitud erótico amorosa masculina por medio de un leve reclamo. Se aprecia además un contexto adicional en el que están presentes reminiscencias del simbolismo erótico de las albas. Otro caso:

Yo me casé con usted
por dormir en buena cama;
y ahora me ha salido usted
que el colchón no tiene lana.¹⁹⁵

(CA. 11) “María Justa”

¹⁹³ Variantes: 1577 Dame la mano, paloma, / para subir a tu nido; / anoche dormiste sola / ahora dormirás conmigo //. En este caso se conforma el mismo esquema ahora con una metáfora animal femenina. 1578 En una barranca abajo / anda el gavilán perdido / en busca de una paloma, / la paloma está en su nido: / “Anoche dormiste sola, / ahora dormirás conmigo.” //. En esta copla bimembre se desarrolla, como primer tema, una narración por medio de dos metáforas animales, en donde la alusión al “nido” aporta una leve sensualidad. Dicha temática constituye un original preámbulo a la expresión sensual posterior, en la que el verbo “dormir” posee la carga erótica. 5048 Y hora sí, Sacamandú, / vámonos haciendo bola; / anoche dormí con Luz, / ahora dormiré con Pola //. El referente ahora es el alarde machista del sujeto poético, la tónica sensual está también basada en el verbo “dormir”.

¹⁹⁴ Hecho interesante, cuya presencia en esta lírica, tal vez sea un reflejo de la costumbre en los pueblos de “robarse a las muchachas”. Aquí se muestra la diversidad de situaciones en las que el verbo “dormir” revela su carga erótica.

¹⁹⁵ *La iguana. Sones jarocho*. “María Justa”.

La tónica sensual está condensada en el verbo y además, posteriormente aquélla está implícita en “el colchón” y “la lana” lo que connota los sexos masculino y femenino. Aquí se refiere la expresión del deseo masculino insatisfecho, expresado en un reclamo. Otro caso:

A mi vecina de enfrente
se le murió su marido,
y por merito accidente
tuvo que dormir conmigo:
¡vecina tan buena gente,
y yo tan compadecido!¹⁹⁶

(1. 2516) “El jarabe loco”...

Esta copla, por su parte, refiere una situación más divertida aún, el referente con el motivo de “la viuda” constituye un reforzador erótico, ya que al ser un personaje arquetipo es proclive a desatar comentarios burlones. Un caso diferente:

Una monja y un fraile
durmieron juntos,
porque les tenían miedo
a los difuntos.

(2. 5653) Estrofa suelta...

La intención humorística en este ejemplo se sostiene en el motivo catalizador —bastante divertido— de la causa de la unión sexual. Se debe tomar en cuenta el tono burlesco de la copla. Ahora, el deslizamiento del verbo:

Una indita muy bonita
de la mano me agarró,
me llevó para su casa
y en su cama me acostó.¹⁹⁷

(1. 2461) “La indita”

A la leva, leva, leva,
a la leva, leva, andando;

¹⁹⁶ Variante: 2515 A una mujer / se le murió su marido; / ¡ay!, por no dormir solita, / se vino a dormir conmigo / de miedo, la pobrecita //. Un claro ejemplo de cómo un mismo referente se presenta de manera muy distinta en las coplas; pues en este caso, pervive el motivo de la viudez, el verbo “dormir” y el “miedo” como catalizadores sensuales.

¹⁹⁷ Variante: 2340 Si la indita me da gusto, / yo también se lo he de dar; / si ella se acuesta en el suelo, / también yo me he de acostar //. En esta variante también aparece el verbo en cuestión, aunque ha desaparecido “el petate”, por lo que existe una referencia directa al “suelo”.

échame los brazos, mi alma,
y vámonos acostando.¹⁹⁸

(1. 1558) “La indita”

Si mi cascabel sonara
como suena la tarima;
otro gallo me cantara
y la mujer que me estima
en mi cama se acostara.¹⁹⁹

(CA. 12) “El cascabel”

La carga sensual del verbo está hábilmente reforzada por un contexto literal intrascendente, aunque acorde con la situación. Existe también aquí una estrecha relación entre dicho verbo y la actividad erótica. Cabe resaltar además, la oscilación de la tonalidad humorística en las tres coplas; así, existe una sutil y deliberada comicidad presente en la primera, una simple referencia en la segunda y la llana expresión de un deseo, en la tercera. Un último caso con esta acción verbal:

El que se acuesta en petate,
goza de muchos favores,
porque se acuesta con Tules
y amanece con Dolores.²⁰⁰

(2. 5465) Estrofa suelta

En este ejemplo se presenta el desarrollo de un juego semántico, cuya revelación final se prepara con el verbo “acostar” y, sobre todo, con el sustantivo “petate”, en el cual se basa el doble sentido. La dilogía “dolores” / “Dolores”, por su parte, aporta cierta comicidad a la copla. Por otro lado, también existen verbos que aluden a la relación sexual por medio de una analogía con la dinámica corporal, así, surge en las coplas la referencia a movimientos voluntarios:

Muévase, viejita linda,
y véngase a retozar;
écheme una sonrisita,
no me haga desatinar.

(1. 1556) “La palomita”

¹⁹⁸ Variante: 1584 Y vámonos a acostar, / que yo ya me estoy durmiendo; / que tú llevarás la manta, / la manta, manta que estás tejiendo //. A pesar de que en esta copla se desarrollan dos verbos sensuales “acostar” y “dormir”, la tonalidad erótica resulta levemente sugestiva.

¹⁹⁹ *Son de Madera*. Son de Madera. “El Cascabel”.

²⁰⁰ Esta copla también se ha estudiado bajo su aspecto de juego semántico, *vid* p. 95.

Y hazte pa allá,
y hazte pa acá,
¡ay, qué caramba,
qué bueno está!

(2. 5322) “Los panaderos”

En los dos casos se percibe el lenguaje sencillo utilizado en la apelación al movimiento corporal; no obstante a la brevedad de las coplas y a su escaso contexto referencial, su carga erótica es innegable. Ahora, un caso con un contexto más desarrollado:

Yo me pelié con la bruja
en medio de la garita;
y yo me dejé caer
en brazos de tu abuelita,
ella se empezó a mover (¡ay mamá!).²⁰¹

(CA. 13) “La bruja”

Mismo que genera una copla bastante divertida. El motivo de la sexualidad en la vejez también resulta bastante proclive a la burla.

A veces suele existir la referencia a la ejecución de movimientos armónicos por medio de la danza:

¡Qué bonita palomita!,
lástima que esté gordita;
si estuviera más flaquita,
yo la enseñaría a bailar.

(3. 8361) “La palomita”

Se observa en este caso que la sensualidad de la copla parece diluirse en una temática francamente trivial, debido tal vez, a que la connotación sexual del verbo no está lo suficientemente arraigada.

Por otra parte también la manifestación artística del “canto” suele adquirir un matiz sexual:

Anoche por la ventana,
platicando con Carmita,
me pidió que le cantara
una canción muy bonita
y que no me dilatara.

(1. 2432 a) “El cascabel”

²⁰¹ *Sones Picantes*. Conjunto Villa del Mar de Ángel Valencia. “La bruja”.

Si bien, al igual que en el caso anterior (no. 8361), tampoco aquí se consolida la carga sexual en la copla, a pesar de que existe la alusión temporal nocturna, tal vez debido a la ausencia de elementos reforzadores.

Otro verbo muy común en las coplas mexicanas con un claro sentido sexual es el verbo “comer”.²⁰² Se debe recordar que dicha acción está ligada a las metáforas vegetales;²⁰³ sin embargo, también suele complementarse con cualquier tipo de referencia, aunque ésta no sea necesariamente relativa al “alimento”:

La vecina de allá enfrente
se peleó con mi mujer,
porque le andaba diciendo
que me la quería comer.²⁰⁴

(2. 5366) “El totolito”

El pronombre sustituye al objeto directo que es “la mujer”. Así, se crea una especie de imagen metafórica cuyo significado sensual permanece sin revelar. Ahora el mismo verbo expresado en forma diferente:

Me agarra la bruja
y me lleva al cuartel,
me vuelve maceta,
me da de comer.²⁰⁵

(CA. 14) “La bruja”

En este ejemplo, la ausencia del sujeto directo provee la ambigüedad del verbo “comer”, en cuya interpretación sensual, paradójicamente, tal acción parece revertirse hacia “la bruja”, puesto que pareciera que ella es la que se da como “comida”. En el siguiente caso se especifica el alimento:

²⁰² ALZIEU, p. 97. Refiere la metáfora antigua y tradicional de la *carne* y el *lobo* interpretada con sentido erótico, misma que implica el verbo “comer”.

²⁰³ Remítase a las pp. 42-51 de este estudio. Las coplas con metáfora vegetal que utilizan el verbo “comer” son: 83a, 544, 1497 b, 1497 c, 1499, 1516 a, b y c, 1517, 2739, 2740, 4211, 5312, 5427 (“morder”) y 5615.

²⁰⁴ Variante: 4881 ¿Qué tienes en ese cuerpo / que lo quisiera comer? / ¿Qué tienes en esas piernas / que no las dejo de ver?, / y si me atonto un poquito, / bizco me voy a poner //. Aquí se expresa un piropo por medio de la alabanza a los atributos femeninos y la posterior referencia a la incitación por ellos generada en el sujeto poético.

²⁰⁵ *Sones Picantes*. Conjunto Villa del Mar de Ángel Valencia. “La bruja”.

Me agarra la bruja
y me lleva al cuartito,
me vuelve maceta,
me da mi taquito.²⁰⁶

(CA. 15) “ La bruja ”

Cabe señalar que la frase coloquial “dar taquito” en la jerga popular posee una fuerte connotación erótica. Ahora bien, ocurre un deslizamiento de esta acción hacia una determinada comida:

La mujer que quiere a dos
vive sin ninguna pena:
a uno le hace el desayuno
y al otro le hace la cena,
pa que la perdone Dios
y le acomplete la docena.

(2. 5562) “El triunfo”

Ahora la relación sexual se expresa por medio de la alusión a un tipo de comida determinado por la hora en que se realiza; por lo que la acción de “comer” aparece implícita. El tono burlesco por su parte, se crea con la alusión a los dos compañeros sexuales de la dama. Otro caso:

Qué triste es amar
sin ser amado!
Pero es más triste acostarse
sin haber cenado.

(2. 5502) Estrofa suelta

En los dos primeros versos se introduce la copla con una paremia de carácter amoroso y se remata por medio de la frase de doble sentido, en la que el verbo “acostar” intensifica el carácter erótico. Otra temática:

¡Mal haya quien dijo amor,
pudiendo decir veneno!
¡Malhaya quien come suyo,
pudiendo comer lo ajeno!

(2. 4594) Estrofa suelta

²⁰⁶ *Idem.*

El alarde de potencia erótica manifestada en la relación extramarital es el referente de la copla anterior, así, la sensualidad se concentra nuevamente en el verbo. La naturaleza genérica del alarde resulta ambigua; aunque es bastante probable que sea emitido por la voz masculina, puesto que la actitud jactanciosa es generalmente masculina. Por otro lado, la introducción en la copla es de tipo paremiológico, un recurso frecuente en esta lírica. Otro caso:

De lo verde del nopal
lo que me gusta es la vena;
no hay bocado tan sabroso
como la mujer ajena,
que aunque se coma sin sal,
a todas horas es buena.²⁰⁷

(2. 5472 d) Estrofa suelta

El desarrollo de la copla es más complejo; en principio, una frase cliché que introduce la alusión a la sensualidad condensada en el verbo en cuestión, además de la posterior explicitud de la naturaleza del alimento y el deleite que proporciona.

Ahora, se observa un deslizamiento de la acción de “comer” hacia la sensación previa: “el apetito”, al cual satisface:

A Pan Siringa rehusó,
porque, como es bien sabido,
era cornudo y no vio
que era un perfecto marido;
pero yo siempre he creído,
sin temor al que dirán,
que tenía otro galán,
pues si no tuviera amante
que a buena hambre no hay mal pan.

(2. 5662) Estrofa suelta

²⁰⁷ Variantes: 5471 Todo me gusta en la vida, / por eso nada me apena; / no hay comida más sabrosa / que la mujer ajena // 5472 a Yo vide pelear un oso / con una garza morena; / no hay bocado tan sabroso / como la mujer ajena // 5472 b Yo vide pelear un toro / con una vaca morena; / no hay bocado más sabroso / que el de la mujer ajena, / y aunque la propia esté buena // 5472 c Yo vide pelear un oso / con una garza morena; / no hay bocado más sabroso / que el de la mujer ajena; / cuando el hombre el goloso, / aunque la suya esté buena // 5472 e De lo verde del nopal / lo que me gusta es la vena; yo vi pelear un oso / con una garza morena. / No hay bocado tan sabroso / como el de la mujer ajena, / que aunque [se] coma sin sal, / a todas horas es buena // En estas variantes se conserva la explicitud sensual, mientras que la acción de “comer” permanece implícita en la alusión a la “comida” o al “bocado”.

En esta copla existe un desarrollo narrativo acerca de la infidelidad femenina, en donde aparece la paremia expresada en forma breve y categórica, por medio de la cual se manifiesta la sabiduría popular acerca de la pasión amorosa. Nótese que ahora el referente es el deseo sexual. Un caso similar:

Yo enamoré a una mujer
que guardaba un bienestar;
me dice: “Te he de querer,
pero te vas a esperar;
no te apures por comer,
que hambre no te va a faltar.”²⁰⁸

(1. 2507) “El Balajú”...

En donde aparece la misma referencia sensual, en una aceptación amorosa, expresada por una voz femenina ligeramente atrevida; por otro lado, cabe señalar la presencia del refrán aplicado a un contexto sexual.

Por otra parte, el siguiente caso posee un singular deslizamiento del verbo “comer” en el que pareciera revelarse la esencia del sentido del gusto:

¡Ay! dígame y dígame,
cuénteme usted;
¿Cuántas criaturitas
se ha chupado usted?
—Ninguna, ninguna,
ninguna, no sé,
ando en pretensiones
de chuparme a usted.²⁰⁹

(CA. 16) “La bruja”

La anterior copla refiere, en un breve diálogo, una declaración amorosa de gran fuerza sensual condensada íntegramente en el verbo. Esta acción de “chupar”, en su sentido erótico, provee mayor riqueza a la copla, pues implica el deleite de “saborear” el “alimento”. El siguiente caso es muy especial:

²⁰⁸ Variante. 7052: Un día puse un espinel, / a ver si podía pescar; / me decía una mujer, / queriéndome criticar: / “No te apures por comer, / que hambre no te ha de faltar” //.

²⁰⁹ *Sones Picantes*. Conjunto Villa del Mar de Ángel Valencia. “La bruja”. Variante 9807: Tate quieto, pingorongo, // no te dé pena por eso; // estate como te pongo: // chupando el tuétano al hueso. Este ejemplo contiene una imagen más sugestiva por medio del verbo “chupar”, en el que pareciera existir la alusión al sexo oral. Es interesante la referencia inicial hacia el pudor.

Estaba la tuza, estaba
 escondid[a] en un terrado,
 y el pícaro del tucillo,
 echándosela de lado.

(3. 6012) “La tuza”

El verbo “echar” puede considerarse un deslizamiento de la acción de “comer”, concebido como una abreviación de la popular y arraigada frase “echarse al plato”;²¹⁰ de ahí surge una conexión entre el verbo “echar” → “echar al plato” → “hacer el amor”. Por otra parte, también es factible que la sensualidad se refiera estrictamente al sentido literal de “echar” cuyo significado es: “acostarse”, “postrarse” o “tirarse”, por lo que en este caso podría ser un deslizamiento del verbo “acostar”. Sea cual fuere la naturaleza del verbo, el sentido sexual queda claro.

Por otra parte, una bella connotación erótica es la de la muerte como éxtasis amoroso; en las coplas mexicanas, ésta es referida por medio de los verbos “matar” y “morir”, poseedores de una marcada sensualidad:

Quisiera ser basilisco
 por horas y por momentos,
 matar a quien yo quisiera
 y descansara mi cuerpo.

(4. 9657) Estrofa suelta

Aquí, por medio de la deseada comparación, se presenta al acto amoroso como una necesidad física, misma a realizarse con una persona del agrado del sujeto lírico, que brinde placer y descanso. En la tipología del animal están implícitas ciertas aptitudes amoratorias como el sigilo, la rapidez y la eficacia del mortal piquete. Además, en el último verso se realiza la explicitud del sentido sexual. Otro caso:

Cupido, como traidor,
 quitarme la vida trata;
 yo le pido por favor
 que la copa sea de plata,
 para morirme de amor
 en los brazos de mi chata.²¹¹

(1. 2093 c) “El Cupido”...

²¹⁰ La frase popular “echarse al plato” refiere la ingestión de un alimento, además, tiene otras acepciones, como son la referencia a un acto criminal; o bien la relación sexual con determinada persona, la cual se convierte en el objeto directo de la frase en cuestión.

²¹¹ Existe un deslizamiento de este verbo hacia el verbo “fusilar”. Variante: 1399 Guerra quisiera contigo, / pero una guerra de abrazos, / fuego nutrido de besos / y un fusilado en tus brazos //. Esta copla ha sido estudiada bajo su construcción metafórica, *vid.* p. 61.

Aquí, en contraposición a la copla anterior, se expresa totalmente un sentimiento amoroso que permea la entrega sexual. El último caso de connotación sensual verbal en forma singular lo constituye el verbo “peinar”:

El indio le dijo a la india
que en la presa la esperaba,
que llevara su peineta
para que allí lo [peinara].

(2. 4841) “La indita”

De hecho, en esta copla apenas se percibe el tono sensual, tal vez debido a la naturaleza del verbo, muy alejada del contexto erótico²¹² y también a la ausencia de un claro reforzamiento sensual, puesto que “la presa” todavía no se percibe consolidada en el receptor como un “locus amoenus”.

Es así como se ha analizado la presencia de manera aislada de los verbos “sensuales” en las coplas eróticas de la lírica mexicana. Se constata que existen verbos con mayor fuerza erótica, debido a una cercanía de tipo “simbólica” o bien “situacional” con el acto amoroso; se aprecia también que el contexto literal y la presencia de otros verbos en el interior de la copla fungen como reforzadores o debilitadores de dicho carácter sensual.

La debilidad de la tonalidad erótica de algunos verbos tal vez se deba a la escasa cantidad de coplas que los recrean, y también a que parecen no estar consolidados en el inconsciente colectivo como portadores de sentido sexual.

b). Verbo con otros recursos

Los recursos que acompañan al verbo se comportan ya sea como amplificadores de la imagen, o bien intensificadores del tono sensual, a pesar de que todavía pervive un atisbo referencial con sentido estrictamente literal; entre ellos, los más frecuentes son las imágenes simbólicas y los eufemismos, aunque ocasionalmente aparecen otro tipo de recursos, mientras que el contexto, por su parte, adquiere una función reforzadora primordial

²¹² ALZIEU, p. 113. Refiere que los vocablos: *pende* y *pendar* son formas no registradas por los diccionarios —a excepción de Corominas— de *peine* y *peinar*, además de que la palabra *pendejo* proviene de la misma raíz que aquéllas. Considero poco probable que la carga erótica del verbo *peinar* en la lírica mexicana tenga alguna relación con lo anteriormente expuesto; sin embargo, una acuciosa investigación tal vez dilucidara la cuestión.

El estudio —al igual que en el inciso anterior— se hará partir de los verbos determinantes de la sensualidad, conservando el orden de presentación de los mismos y señalando los recursos complementarios. Las categorías verbales distintas a las ya presentadas, se catalogarán posteriormente.

Para empezar, no se han documentado coplas con el verbo “quemar” y “encender” (o sus derivados) con un recurso adyacente, debido probablemente a que la alusión sexual directa en los mismos determina su presencia individual, o bien, integrados en una doble imagen plena.

Respecto al verbo “dormir”, se registra un caso en el que dicha acción se complementa con el tópico del “alba”:

Lástima que yo me muera:
¡tanto que el mundo me cuadra!
La música me entenece,
la conversación me enfada,
sólo dormir me parece
contigo a la madrugada.

(1. 1780) Estrofa suelta ...

En los dos primeros versos pareciera estar constituido un cliché; expresión aparentemente ajena al contexto de la copla, pero plenamente integrada al sentido de la misma por medio de la referencia del dístico final. De esta manera, el sujeto poético expresa la importancia de la relación sexual al mostrar la dimensión que adquiere la pasión amorosa. La simbología adyacente relativa al “tiempo ideal” subraya la sensualidad, de tal manera que es innegable la sexualidad presente en “dormir”. Otro ejemplo:

En las playas el polvillo
donde pica hace roncha;
la muerte traiba un cuchillo,
que hasta los huesitos troncha;
quisiera ser armadillo,
para dormirme con Concha.²¹³

(1. 834) “Las conchitas”

²¹³ Este ejemplo ha sido estudiado bajo su aspecto de juego semántico, *vid*, p. 95.

En esta copla, los dos últimos versos muestran un juego semántico muy breve en el que prevalece el aspecto lúdico sexual, basado éste en la homofonía entre una característica animal y un sustantivo propio femenino. La ligera tonalidad sensual tal vez se deba precisamente a la yuxtaposición y preponderancia del aspecto lúdico. Por otra parte, en el dístico inicial se crea también una doble lectura por medio del verbo “picar”, cuya métrica y rima establecidas sirve de base para la posterior construcción lúdico-semántica. Respecto a los versos centrales, éstos desarrollan una temática intrascendente que se adecua a la versificación; aquí se observa claramente que a pesar de que los dísticos están asimilados en una copla por medio de la métrica y la rima, su naturaleza temática los hace funcionar de manera independiente, característica fundamental de las coplas bimembres y trimembres.²¹⁴

Ahora se realizará el análisis de las coplas cuyo sentido erótico está determinado por el verbo “bailar”:

Ya no quiero, ya no quiero
bailar “El toro rabón”:
mejor, chatita, prefiero
que bailes conmigo un son,
y así pasemos la noche
corazón con corazón.

(1. 1570 *b*) “El toro rabón”

En el ejemplo aparecen dos motivos intensificadores de la carga erótica del verbo: el tópico de “la madrugada” implícito en “la noche” y el contexto literal erótico amoroso complementario. Un caso similar:

Gualupita, que ayer tarde
me cantaste unas coplitas,
ayer cantaste solita,
y ahora cantarás conmigo.

(1. 1579) “El turruntuntún”

En este ejemplo, nuevamente el verbo “cantar” es reforzado por la alusión a “la madrugada” (implícita en la expresión “ayer tarde”). Por otra parte, la alusión a un “dueto” confirma y revela el tono sensual de la copla.

²¹⁴ Cf. MAGIS, pp. 535-554.

Se procede a estudiar el verbo “comer”. Ya se ha mencionado la estrecha relación de dicho verbo con las metáforas vegetales²¹⁵ y se ha analizado también su presencia individual en el apartado inmediato anterior; ahora se estudia su presencia acompañada de otros recursos, principalmente una cantidad impresionante de eufemismos:

En el mar hay una mesa,
y una garza morena
se zambulle y saca arena.
Dios me ha de conceder
que he de comer
caldito con hierbabuena.²¹⁶

(3. 6636) “El ramo”

Yo me casé con usted
por comer mole de pato,
y ahora me ha salido usted
que se lo ha comido el gato.²¹⁷

(CA. 115) “María Justa”

Me enamoré de una muchacha
que se llamaba Cristina;
tanto me fue a querer,
que metíase a la cocina,
para darme de cenar
cinco piernas de gallina.

(1. 2500) Estrofa suelta

En los ejemplos presentados, los platillos a degustar: “caldito con hierbabuena”, “mole de pato” y “cinco piernas de gallina”, constituyen construcciones eufemísticas de la relación sexual. Un caso diferente:

Mujeres ¿pa dónde van,
que aquí yo las voy siguiendo?
¡Ay, lástima de ese pan!,²¹⁸
¿quién se lo estará comiendo?

(2. 5285) “Soy de Zacatula”

La función eufemística parece ocultar, en este caso, la totalidad del cuerpo femenino y no solamente sus caracteres sexuales. Respecto a la estructura de la copla, en los dos primeros

²¹⁵ En el inciso correspondiente a las comparaciones y metáforas se han presentado la mayoría de las coplas que poseen a las metáforas vegetales complementarias del verbo “comer”, *vid.* pp. 42-51.

²¹⁶ Ver también las coplas: 5384, 5615 y 9702 del *CFM*.

²¹⁷ *La iguana. Sones jarochos*. “María Justa”.

²¹⁸ ALZIEU, p.153. Refiere que la figura del pan, le aportaba cierto sentido parcialmente erótico. Alude a la «trova» de la «panadera» de *Libro de Buen Amor*.

versos se condensa una frase cliché intrascendente, rematada con un piropo muy especial, pues el sujeto poético al ver la calidad del “pan”, no puede dejar de expresar la envidia hacia el amante afortunado. Ahora una peculiar copla:

Cuando un músico te pida la mano
nunca le digas que sí.
porque te dará de comer
do, re, mi, fa, sol, la, si.

(2. 5480) Estrofa suelta

El eufemismo está conformado por una escala musical ascendente relacionada directamente con el oficio filarmónico. Este modelo de construcción eufemística relativa a los oficios se explota bastante y de diversas maneras en la lírica mexicana, como se verá más adelante.

Un caso similar:

No te creas de un arrierito,
aunque lo veas con corbata,
porque te dará de comer
puros pedazos de reata.²¹⁹

(2. 5608) “Corrido de los destinos”

El eufemismo nuevamente está directamente relacionado con el oficio del sujeto referido; nótese además el tono de consejo presente en este tipo de coplas.

El verbo “comer” también suele presentarse deslizado hacia “el hambre”, ésta como condición a satisfacer:

Le dirás a la vaquilla
que se baje para el plan,
porque se le muere de hambre
el becerro Gavilán.²²⁰

(3. 5968) “La vaquilla”

²¹⁹ Las variantes de esta copla presentan el mismo esquema, únicamente se realiza la sustitución del oficio y el tipo de comida, el cual es un eufemismo del órgano sexual masculino. Variantes: 5607 No te creas de un zapatero / porque lo veas con dinero, / porque te da de comer / puros pedazos de cuero //. 5610 No te creas de un carnicero / aunque te de muchos besos, / porque te dará de comer / un montonote de huesos //. 5611 No te creas de un peluquero, / porque luego anda con celos, / y te dará de comer / una baraña de pelos //. 5613 No te creas de un soldadito, / aunque te hable en la cocina, / porque te dará de comer / puritita carabina //. 5614 No te creas de un gendarmito, / aunque lo veas muy bonito, / porque unos dan de comer / pistola, garrote y pito //.

²²⁰ Variante: 5969 Le dirás a la vaquilla / que se baje del mogote, / porque se le muere de hambre / el becerro Capirote //. En esta variante se conserva el mismo esquema.

Dicho referente, en este caso, se presenta bajo la modalidad “morir de hambre”, acompañado además de una doble metáfora animal: “la vaquilla” y “el becerro”, con lo que se expresa una imperiosa necesidad sexual. Otro deslizamiento del verbo “comer”:

Le dirás a la vaquilla
que se baje pa el estero,
para darle mamantones
a ese becerro grupero.²²¹

(3. 5971) “La vaquilla”

Aquí se conserva la doble metáfora animal, mientras la tonalidad sensual se concreta en la analogía existente entre el hecho de alimentar al becerro y la relación sexual. También es interesante la dilogía propia de la frase “darle mamantones”, ya que, por sí sola, explicita la sexualidad y aporta mayor intensidad erótica a la copla. Un caso similar:

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

(2. 5283) “El huerfanito”...

En este caso, la metáfora animal existente parece algo alejada del sentido erótico pleno contenido en la imagen de “mamar” los pechos femeninos, a pesar del estilo directo presente al final de la copla, cuya explícita sexualidad opaca dicha metaforización.

Ahora se analiza el verbo “matar”, el cual también suele aparecer reforzado con otros recursos:

Linda venadita
no bajas a Los Dolores,
te vayan a matar
los tiradores de amores.

(1. 1654) “La venadita”

Aquí se manifiesta la presencia de la metáfora femenina, a quien está dirigido el consejo expresado; la copla también contiene el tópico de “la caza”, proveniente de la lírica culta,

²²¹ Variante: 5970 Le dirás a la vaquilla / que se baje pa el camino, / para darle mamantones / a ese becerro bramino //. Este caso conserva las mismas características que la copla tomada como base.

en la referencia a “los tiradores de amores”.²²² Por su parte, el tono amoroso predomina sobre un levísimo tinte erótico. Nótese además la peculiaridad de la métrica, 6-8-7-8. Véase el mismo verbo con otro recurso:

Arriba de un árbol
cantaba una gallareta,
y en su cantido decía:
“No me mates con pistola,
mejor márame con tu escopeta”.

(3. 6243) Estrofa suelta

En el ejemplo aparecen dos armas de fuego: “la pistola” utilizada en forma denotativa, y “la escopeta”, misma que constituye el eufemismo del órgano sexual masculino. Resulta interesante además la voz femenina oculta en el canto del ave metaforizada, quien sin recato alguno expresa su deseo. En ocasiones, también se construye un intrigante juego erótico:

Una mujer que era hermosa
con un puñal se mató,
y llegó a ser tan piadosa
que en sus brazos me arrojó.
¡Qué mujer tan cariñosa,
que hasta de mamar me dio!

(1. 2518) “Las flores”

Se aprecia la conformación del doble sentido por medio de una imagen sumamente sugestiva que refiere a una bella mujer “matándose” con un “puñal”; además, la contundencia que se percibe en la acción tal vez se deba a la referencia del hecho ya consumado. El remate perfecto lo constituye la revelación sensual por medio de un verbo de gran intensidad erótica, como ya se ha visto.²²³ Existen algunos casos en que la sensualidad se manifiesta por medio del verbo “peinar”:

A que te peino, china,
y a la madrugada te ato,
y al amanecer el día
los chinos te desbarato.

(1. 1767) “La madrugada”...

²²² MASERA, “Vuela, vuela, pajarito: relaciones entre el cancionero medieval hispánico y el cancionero popular mexicano contemporáneo”, pp. 313-314. En la lírica popular mexicana actual, la escena de la caza pervive aunque adaptada a nuevas realidades, tanto en la presentación del motivo, como en las especies de aves.

²²³ Véanse también las coplas 5971 y 5283, p. 122.

Erotismo sumamente reforzado, en este caso, por medio de la simbología de “el alba” en la que se manifiesta además una bella imagen contextual complementaria con claros visos amorosos. Un caso diferente:

A que te peino, china,
debajo de los limones;
al amanecer el día
¡ay, qué bonita te pones!²²⁴

(1. 1768) “La madrugada”...

La acentuación sensual ahora se realiza por medio de la referencia al “lugar ideal para el amor”, en donde se mencionan, además, los efectos benéficos del amor.

A partir de este momento se estudiarán las coplas con verbos no referidos previamente, puesto que se ha conservado el orden de análisis verbal ya establecido en el inciso inmediato anterior,²²⁵ en el que dichas “acciones” están ausentes. Extrañamente, algunos de estos verbos poseen individualmente una consistente carga sensual; sin embargo, su presencia en las coplas junto a otros recursos precisa su ubicación hasta este rubro. Los “nuevos” verbos a analizar en las coplas serán: “picar”, “volar” y “mecer”.

Una acción estrechamente relacionada con el erotismo está inmersa sin lugar a dudas en el verbo “picar”, cuyo sujeto generalmente es un ave. En efecto, en el apartado de metáforas animales²²⁶ se ha abundado bastante sobre ese rasgo en particular. Un ejemplo:

Desde que caí en la cuna
me he vuelto muy remolón;
como con nadie me engrío,
porque al fin soy un cabrón,
nomás les pico la tuna
y les dejo el cascarón.

(2. 4038) Estrofa suelta

En la copla se realiza una autocaracterización del sujeto poético por medio de la malsonancia en la que se percibe una intención machista y fanfarrona; posteriormente, la acción de “picar” implica la condición de ave metaforizada de dicho sujeto. Además, por

²²⁴ Variante 1769 A que yo te peino, china, / debajo de los laureles; / al amanecer el día / ¡ay, qué rebonita eres! // . Con el mismo esquema se conserva la acción erótica, ahora con un sutil desplazamiento del *locus amoenus*.

²²⁵ A excepción de los verbos “mamar” y “amamantar” ausentes en el primer apartado, catalogados como un deslizamiento del verbo “comer” por considerarlo más conveniente.

²²⁶ *Vid.*, pp. 51-60.

otra parte, esta acción no es privativa de las aves, como se puede constatar en el siguiente ejemplo:

Si te pica el pica pica,
el polvito no lo vendo:
no vayas a la botica,
que el remedio yo lo tengo;
te diré cómo se aplica,
pa que vayas aprendiendo.

(2. 5303) “El pica, pica”

La repetición de la acción de “picar”, con el objeto de crear un sustantivo que denomine al sujeto de la misma “pica-pica”, constituye un juego de palabras muy común en las coplas mexicanas. Por su parte, el sentido amoroso-sensual se manifiesta bastante debilitado, acaso debido a su breve desarrollo en el ejemplo, en contraposición al amplio contexto relativo a la “curación del piquete”.

El verbo “picar” también surge ahora complementado por una metáfora vegetal, como en el siguiente caso:

Pica, pica, pica, perico,
pica, pica, pica la rosa,
pica, pica, que aunque no quieras,
pica, pica, yo estoy preciosa.

(1. 247) “El perico”

Pareciera que la presencia de este cliché simbólico sensual constituye el modelo sobre el cual se articula el recurso paralelístico en la copla, por lo que la connotación sexual del verbo en los dos últimos versos permanece anulada. Ahora la presencia del verbo “volar”:

¡Ay! qué bonito es volar
a las dos de la mañana,
para venir a quedar
en los bracitos de Juana;
hasta quisiera llorar (¡ay, mamá!).²²⁷

(1. 2164) “La bruja”

²²⁷ Variante: 2163 ¡Ay! qué bonito es volar / de medianoche pa el día, / y luego dejarse caer / en los brazos de María, / que hasta quisiera llorar (¡ay mamá) //. En el ejemplo también la alusión sensual radica en el verbo “volar”; además, el tópico de la madrugada se ha deslizado a “de medianoche pa el día”.

En esta copla se percibe una fuerte carga sensual, pues el tópico de la madrugada y el contexto aunados al verbo contribuyen a consolidar un ambiente erótico ideal. Otro caso:

¡Ay! qué bonito es volar
a las once de la noche,
subirse y dejarse caer
en los tirantes de un coche;
que hasta quisiera llorar (¡ay, mamá).

(4. 9835) “La bruja”

Aquí se aprecia el deslizamiento del horario y la situación, hecho que diversifica la temática sensual.

Finalmente se presenta el análisis de las coplas que contienen el verbo “mecer”. Esta acción verbal resulta sumamente interesante pues constituye una modalidad simbólica relacionada directamente con “el viento”:²²⁸

Detrás de la nopalera
su columpio le ponía,
y acostadita en mis brazos,
¡con cuánto amor la mecía!

(1. 2464) “La nopalera”

En este caso, el elemento eólico está implícito en el “columpio” (que es impulsado por “el viento”) en donde se condensa la tónica sensual. Por otro lado, el “locus amoenus” expresado en el lugar referido “detrás de la nopalera” y el contexto de intimidad amorosa rematan hábilmente el tono erótico en la copla. El siguiente ejemplo recrea el mismo recurso ahora expresado en un deseo:

¡Ay! solita, ¡Ay! Soledad,
Soledad, que yo quisiera
que se formara un columpio
para que yo me meciera.²²⁹

(CA. 4) “La Petenera”

²²⁸ Ver pp. 87-89. En este estudio ya se ha mencionado que en la lírica tradicional española *el viento* casi siempre simboliza el impulso sexual masculino, se manifiesta en tres formas posibles: “quemando” a la doncella y tornándola morena; “agitando” o “excitando” las ramas; o bien, se personifica en el amante que acaricia juguetonamente a su amada. p. 89.

²²⁹ *Siquisirí. Homenaje*. Grupo Siquisirí. “La Petenera”.

En efecto, en esta copla se percibe muy levemente el erotismo, a pesar de la presencia del verbo de tinte sensual y del “columpio”; esto tal vez se deba precisamente al carácter sugestivo del símbolo. Es interesante la expresión del deseo en la conformación de tónica sensual del símbolo: “que yo quisiera que se formara un columpio...”.²³⁰ Por otra parte, en otros casos se desarrolla un contexto erótico complementario:

Pero áhi nomás, que una tarde
de mi labor regresaba,
cuando en brazos de otro amante,
¡qué columpiadas se daba!

(2. 5134) “La nopalera”

La explicitud de la sexualidad con el verbo “columpiar”, expresada por un “ofendido” sujeto poético, sin lugar a dudas conforma el tono irónico humorístico en la copla. Se aprecia además, que la connotación sexual de las sinonimias verbales: “mecer”, “columpiar” y el sustantivo “columpio”, parecen estar consolidados plenamente en el imaginario colectivo, pues la gran diversidad temática situacional de las coplas mostradas y las variantes existentes así lo indican. Otro caso:

Negrita del alma mía,
dime quién te lo dijera,
que yo pusiera el columpio
para que otro se meciera.²³¹

(2. 3338) “Las copetonas”...

No le hace que se me arranquen
cuando yo me esté muriendo;
lo que siento es dejar 'maca
pa que otro se esté meciendo.

(2. 5137) Estrofa suelta

Es interesante la presencia de la “hamaca”, la cual posee doble sensualidad; por un lado constituye el instrumento por medio del cual se realiza la acción de “mecer”, y por el otro, es el sustituto ideal de “la cama”.

²³⁰ Este rasgo se ha observado en la metáfora vegetal: “que usted se volviera anona” y en la metáfora animal: “quisiera ser gavilán”, *vid.* ejemplos 1497 a, p. 46. y 2617, pp. 55-56.

²³¹ Variante: 4965 Cuando yo te enamorétique / ¡quién a mí me lo dijérica / que había de poner colúmpico / para que otro se meciérica! //. En esta caso se encierra la misma idea, ahora con un recurso fónico interesante.

En escasísimos ejemplos el verbo “mecer” se complementa con el elemento “el viento”, pues ya se ha mencionado que en la misma acción “mecedora” se concentra la fuerza eólica. En los siguientes casos se perciben resabios simbólicos:

No estés triste, bella flor,
 ahí retornará tu guía;
 cuando tengas otro amor
 no digas que fuiste mía;
 si te dicen. “¿quién te hirió?”,
 fue el aire que te mecía.²³²

(2. 4049) “Rosita amarilla”

Además, el deslizamiento simbólico de “cortar la flor” hacia una “guía cortada” aparece implícito en esta copla y significa, en este caso, la pérdida de la virginidad, misma que se hace explícita en el cuarto verso. La fuerza viril está contenida en “el viento”, pues es el sujeto de la acción de “mecer” y con ello “herir” a la joven.

Procedo a estudiar las coplas en las que radica una imagen plena de doble sentido, esto es, coplas en las que el verbo ha sido asimilado a dicha imagen y el contexto, a su vez, se ha fusionado también a la misma.

3. Doble sentido pleno

En este apartado se estudiarán las coplas que contienen una combinación de recursos con los que se construye una doble imagen desarrollada a lo largo de toda la estrofa.

El orden de análisis se regirá por la secuencia de “verbos” establecida en los dos apartados anteriores inmediatos, posteriormente se detallan los ejemplos con verbos que no han sido documentados hasta este momento.

a). Secuencia verbal establecida

En principio, se presenta el verbo “quemar” como determinante del entorno contextual con el que se conforma la imagen erótica total:

¡Ay, solita, ay, Soledad!
 Soledad del horizonte,

²³² Esta copla ya ha sido estudiada en su doble aspecto simbólico de “cortar la flor” y “el viento”, pp. 81 y 89.

con este tiempo se quema
la leña verde del monte.

(4. 8602) “La Petenera”

Esta copla se inicia con una frase cliché y posteriormente se desarrolla la temática sexual referida a la temporalidad ideal para el amor —implícita en la frase “con este tiempo”— aunada, además, a una singular metaforización de la mujer joven: “leña verde”. Se aprecia también el completo sentido y coherencia que muestra el referente literal en la copla.

Quisiera ser el bejuco
de tu leña, mi lucero,
para encender el fogón
que caliente tu puchero

(1. 832) Estrofa suelta

Ahora se da una recreación del acto de encender el fuego, por medio de elementos relativos al mismo, los que van desarrollando una correspondencia analógica con la sexualidad masculina, femenina y el acto amoroso. Se debe observar que la referencia también posee coherencia en un sentido completo. Otro caso:

Yo no soy hombre bizarro,
pretendo mujer bonita;
présteme usted su lumbrita
para encender mi cigarro.

(2. 5313) “La presumida”

La tónica sensual surge en los dos últimos versos por medio de una peculiar analogía constituida por dos eufemismos eróticos complementarios “lumbrita” y “cigarro” aunados al verbo en cuestión. Otra copla:

Vuela cual la mariposa
revoloteando en la flama;
aunque sea muy cuidadosa,
al fin se quema en la llama,
porque es débil cual la rosa.

(2. 4772) Estrofa suelta

El sentido sensual en esta copla refiere el ineludible desenlace erótico amoroso, al que lleva la extrema vulnerabilidad de la naturaleza femenina. Por su parte, el sentido literal resulta también congruente. Otro caso:

Por la playa de la mar
yo me encontré a un pescador,
y me dijo al saludar:
“La joven que tiene amor
temprano se ha de bañar,
aunque no tenga calor”.

(2. 4470) “El pájaro carpintero”

La carga erótica se desliza al sustantivo “calor”, el cual ahora se muestra intensificado con la simbología del “baño” y del “amanecer”. La referencia es contundente: “la extinción del calor”. Además, se puede percibir que la presencia de las simbologías crea un ambiente misterioso y sugestivo. Un último ejemplo:

Zacatito verde,
lleno de rocío;
el que no se case
se muere de frío.

(2. 4532) “Naranjas y limas”

En este caso se muestra la ausencia de “calor” por medio de la antonimia expresada en una sentencia; por su parte, el verbo “morir” sugiere perfectamente el sentimiento de desconsuelo que produce la soledad referida. Respecto a la paremia, nuevamente se presenta utilizada en una temática sensual.²³³ Ahora se estudiarán las coplas cuya sensualidad toma como base el verbo “dormir”:

Corre, mujer;
diablo del hombre
con tantos gritos,
porque el muchacho
el trompito
y lo tiraba
y lo cogía
y en la manita
se le dormía.²³⁴

(2. 5711) “El trompito”

En este ejemplo, dicha acción está complementada con: “tirar” y “coger”, verbos que adquieren gran fuerza erótica puesto que aluden a movimientos físicos relacionados con el

²³³ MAGIS, p. 368. Por su capacidad de síntesis las formas más típicas de la lírica folklórica resultan un eficaz instrumento para satisfacer el gusto popular por el decir sentencioso. Esta función está respaldada por una antigua relación entre el refranero y la poesía folklórica.

²³⁴ Variante: CA. 18 Lo tiraba y lo cogía / y en la manita se le dormía; / lo cogía y lo tiraba / y en la manita se le paraba // *Siquisirí. Homenaje*. Grupo Siquisirí, “El trompito”. En este caso el erotismo se intensifica con la adicional presencia del verbo “parar”, de marcada sexualidad.

ejercicio sexual, mientras que el verbo “dormir” sugiere la relajación posterior a la actividad sensual.

La alusión al “juego del trompo” constituye una analogía del placer solitario, en la que “el trompo” funciona como un eufemismo del sexo masculino.

Se aprecia también que existe cierta incongruencia en el sentido literal de la copla; sin que el sentido erótico, por su parte, sufra menoscabo alguno, pues, al contrario, pareciera desbordarse. Procedo a analizar las coplas con el verbo “cantar”:

A mí me gusta cantar
con un hombre de experiencia,
y si me sabe llevar,
y que me tenga paciencia,
algo se me ha de pegar
de su buena inteligencia.

(3. 7817) Zapateado

Ya se ha mencionado la escasa tendencia de este verbo para adquirir un sentido erótico; en este caso, la acción necesita un contexto sensual adyacente, el cual se manifiesta en la dilogía existente en la frase: “hombre de experiencia”. El sentido literal, por su parte, resulta algo inverosímil, aunque posee congruencia. También es interesante notar la expresión de la escasa voz femenina, que expresa su “afición” en un tono atrevido.

Se ha apreciado ya la importancia indiscutible del verbo “comer”, el cual suele complementarse con metáforas animales. En el siguiente ejemplo aparece una imagen total constituida con el verbo, la metáfora animal y el contexto:

El caimán está muy flaco,
no se puede mantener:
se sienta y empieza a ver,
la carne en el garabato,
sin podérsela comer.

(3. 6030) “El caimán”

El tono humorístico está basado en la referencia a la disminución o pérdida de atributos sexuales masculinos; por otra parte, el complemento de la metáfora animal masculina lo constituye la metáfora alimenticia femenina. Otro caso:

Cuando la mula relincha
dentro de un zacatonal

es señal que los arrieros
'tan cenando con tamal

(3. 6394) “Cuando la mula relincha”

En el deslizamiento del verbo se concentra la tónica sensual cuyo complemento lo constituyen dos referencias femeninas: la metáfora animal “mula” y el eufemismo sexual “tamal”. Además, el *locus amoenus* aparece representado en una nueva locación. Un caso diferente:

Mi comadre está muy gorda,
yo no sé por qué será;
será por los alimentos
que mi compadre le da.

(2. 5698) “Mi comadre”

El deslizamiento sensual del verbo se realiza hacia “los alimentos”, a cuya función de objeto directo y eufemismo sexual se le añade la conformación del significado sensual paralelo, este último, en estrecha relación con la “gordura” como consecuencia de la relación sexual. Directamente relacionado con esta acción verbal aparece el verbo “chupar”:

Pobre de ti, chupaflor,
hasta lástima me das:
cuando se seque esta flor,
ya veré qué chuparás.

(3. 5936) Estrofa suelta

En esta copla, la naturaleza es el marco ideal para recrear la relación sexual, cuyos protagonistas aparecen ejemplarmente metaforizados: metáfora animal masculina y metáfora vegetal femenina. Otro caso:

La guanábana al chupar
es una fruta tan suave;
se besa hacia el paladar
y sólo la lengua sabe,
la dicha que ha de encontrar
y la ternura que le cabe.²³⁵

(CA. 19) “La Guanábana”

²³⁵ Siquisirí. *Homenaje*. Grupo Siquisirí. “La Guanábana”.

Se aprecia que, si la metaforización vegetal alude específicamente a un “fruto”, la copla adquiere una adicional carga erótica; pues dicho fruto apela al sentido del gusto, sobre el cual se basa predominantemente el contexto de esta copla. Otro verbo con relativa cercanía a “comer” es el verbo “tomar”:

Las muchachas de Hermosillo
ya no toman leche fría;
ahora la toman caliente,
por medio de tubería.

(3. 7458) “El tarachi”

Aquí aparece una imagen literal cuyo remate muestra cierta incongruencia, sin embargo en ésta se basa la tónica sexual, que en este caso es bastante picante.

Ahora se analizarán las coplas eróticas con doble sentido pleno que contienen el verbo “matar” y sus sinónimos:

A mis palomas les dije
que ya no las mato yo;
pero lo que más me aflige
es que, aunque quiera yo, ya no:
se me descompuso el rifle,
ya el parque se me acabó

(2. 5420) Estrofa suelta

En este ejemplo la metáfora animal femenina y el eufemismo sexual masculino directamente relacionado con el verbo sensual, conforman una copla totalmente congruente en ambos sentidos. Ahora, un caso de deslizamiento del verbo en cuestión:

Yo la escopeta manejo,
no soy mal apuntador,
nunca se me va un conejo
desde que soy cazador.
“No te arrugues cuero viejo
que te quiero pa tambor.”²³⁶

(CA. 20) “El querreque”

La alusión a la muerte permanece implícita en la idea de la caza.²³⁷ Además, se aprecia que a pesar de la inversión de los géneros de la metáfora vegetal y del eufemismo, se conserva la dualidad genérica complementaria. Así pues, el eufemismo del sexo masculino se

²³⁶ 15 Éxitos. Los Cantores del Pánuco. “El querreque”.

²³⁷ Este motivo ya se ha comentado en este estudio, *vid.* p. 123, nota 222.

manifiesta genéricamente femenino en la “escopeta”; mientras que la imagen metafórica complementaria es masculina: “conejo”. Por otro lado, es interesante la inclusión final del refrán que en este caso permanece ajeno a la tónica sexual y únicamente se percibe como relleno poético. El referente en la copla es el alarde de la potencia sexual masculina. Otro caso:

A la medianoche
me voy contigo,
para ver cómo matas
al enemigo.²³⁸

(CA. 21) “La Bamba”

Nuevamente el acto sexual aparece sugerido por medio de una temática bélica, reforzado con el tópico de la madrugada, en un tono ligeramente juguetón e humorístico.

Las coplas siguientes construyen sus imágenes por medio del verbo “picar”, el cual muestra gran versatilidad respecto al sujeto que realiza dicha acción:

En la cárcel de Celaya
estuve preso y sin delito,
por una infeliz pitaya
que picó mi pajarito;
mentiras, ni le hizo nada:
ya tenía su agujerito.²³⁹

(2. 5402 b) “El querreque”...

El pájaro carpintero
para trabajar se agacha;
cuando llega al agujero
hasta el pico le retacha.²⁴⁰

(2. 5404 a) “El pájaro carpintero”

Este verbo, como ya se ha mencionado, suele tener su complemento con una metáfora vegetal, como se aprecia en el primer ejemplo; mientras que en el segundo, aparece implícita la corteza del árbol. En ambas coplas se aprecia la metaforización masculina del sujeto que ejerce la acción. Otro ejemplo:

²³⁸ *Sones Jarochos*. Conjunto Villa del Mar. “La Bamba”.

²³⁹ Esta copla constituye una variante del ejemplo 5402 a, el cual ha sido estudiado bajo su aspecto metafórico animal, *vid.* p. 53.

²⁴⁰ Las variantes de esta copla aparecen documentadas en el inciso relativo a la metaforización animal, pp. 53-54.

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

(3. 6178) Estrofa suelta

Aquí, la tónica sensual se muestra opacada por el referente de la copla; en el cual “el gorrión” expresa el desdén y altivez hacia un viejo amor y su actual pareja. Obsérvese que se utiliza una metaforización vegetal femenina que complementa a la doble metaforización animal masculina. Es interesante observar que se conserva la doble significación en toda la copla, misma que pareciera amortiguar la malsonancia. Un caso diferente:

—¿Qué de veras, Miramón?
—Como te lo digo, Concha:
que en Veracruz hay un mosco
que cuando pica hace roncha.²⁴¹

(2. 5301) Estrofa suelta

Se observa que la acción de “picar” no es exclusiva de las aves, como ya se ha expresado en algún momento. Por otra parte, el “piquete” y su “consecuencia” constituyen una doble imagen perfecta presentada en un tono francamente humorístico, el cual parece ser ya una característica de este referente, mismo que se acentúa con el diálogo. Un animal diferente:

Ya no quiero, ya no quiero
torear el toro rabón;
si la víbora te pica,
te queda la comezón.²⁴²

(3. 6559) “El toro rabón”

Como sucede en las coplas bimembres, en principio existen dos versos conformando un cliché, en este caso carente de sensualidad. El doble sentido, se encuentra inmerso en los

²⁴¹ Variante: 696 Chuchita, Chabela y Juana, / las hijas de mi patrón, / de la noche a la mañana / les resultó la hinchazón // Estrofa 2: Su mamá se los decía: / “no se vayan a bañar, / que en la playa hay mucho mosco / no las vayan a picar” // En esta variante de dos estrofas aparece completa la alusión a la relación sexual y al embarazo como su consecuencia, pues se da la metáfora animal, la acción verbal y la consecuencia graciosamente disfrazada.

²⁴² Mercedes DÍAZ ROIG, *Estudios y notas sobre el Romancero*, p. 177. La investigadora refiere que la siguiente copla suelta aparece en algunas versiones del romance *Las señas del esposo*: Si esta víbora te pica / te queda la comezón; / no hallarás en la botica / ni doctor ni curación // Variante: 5499 En toda la Costa Chica / se baila “El toro rabón”. / Si una víbora te pica / te queda la comezón: / no hallarás en la botica / remedio ni curación // En este caso, la acción del verbo tiene como consecuencia la pasión amorosa.

versos finales, en los que se expresa la sabia experiencia popular vertida en la simple frase “te queda la comezón”, de tono sentencioso sutilmente sensual. La presencia de este tipo de metáfora animal, es rarísima en el *corpus* analizado, aunque este tópico antiguo aparece también en el romancero.

Por otro lado, el verbo en cuestión, también suele utilizarse con una connotación totalmente diferente, aunque con igual tónica sensual:

El perfume que se estima
poquito se ha de poner;
el chile para que pique
chiquitín tiene que ser.

(3. 8453) “Las chaparritas”

La brevedad, la presencia de los diminutivos y la tonalidad levemente pícaro y juguetona basada en la analogía formal entre el “chile” y el sexo masculino²⁴³ constituyen los elementos esenciales de la copla. Se presentan ahora los ejemplos correspondientes al verbo “volar”:

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

(2. 5694) “Úrsula”...

La singularidad de esta copla estriba en que el verbo “volar” no posee la carga erótica; sin embargo constituye la manera de “entrar” del “pajarito”, por lo que en esta imagen estriba una parte de la tónica sensual, puesto que en el verbo “gozar” radica la fuerza sexual. Resulta paradójico que esta acción, a pesar de su factible relación directa con el erotismo, no aparece de manera significativa en las coplas, pues los poetas populares al utilizar palabras como: “dicha”, “amor”, “felicidad” y “orgullo” anteponen estos sentimientos a la expresión del placer sensual. Nótese además el carácter lúdico burlesco. Toca el turno al verbo “jugar”:

²⁴³ Este ejemplo se cataloga como imagen sensual plena, porque, a pesar de que la sensualidad únicamente se muestra en los dos últimos versos y de que existan dos temáticas diferentes, considero que la correspondencia entre el modelo a calcar y la calca del modelo los une indisolublemente.

Yo tenía mi cascabel
 con una cinta morada,
 y, como era de oropel,
 se lo di a mi prenda amada,
 para que juegue con él,
 allá por la madrugada.²⁴⁴

(1. 2218) “El cascabel”

En este ejemplo, la tónica sexual del verbo “jugar” está complementada con un eufemismo que refiere a un “juguete”, de esta manera se crea la concordancia perfecta entre verbo y objeto directo. Por otro lado, existe un reforzamiento sexual con el tópico “el alba”.

La alusión a la cosecha, y a la naturaleza vegetal por medio de acciones relativas a la misma como “arar”, “sembrar”, “regar” y “cultivar” es muy frecuente en las coplas de la lírica mexicana. Una primera característica de estos verbos es que se articulan en una imagen sensual plena, en la que incluso pueden presentarse dos o más acciones relativas a la “cosecha”; la segunda característica es la percepción de que la imagen sensual está perfectamente asimilada en el inconsciente colectivo, e incluso pareciera, por momentos, desplazar al sentido literal.

En los ejemplos documentados, las “acciones” para “el cultivo” pueden realizarse de manera individual, o bien en una secuencia análoga a la cosecha, como se aprecia en el siguiente ejemplo:

¡Ay, qué tierras tan delgadas
 pa' la siembra del frijol!
 Si lo escardan, se da bueno²⁴⁵
 y si lo riegan, mejor.²⁴⁶

(3. 6346) “El frijolito”

Así se aprecia que este tópico heredado de la poesía cortesana, en su aspecto eminentemente literario, constituye una adopción de la tradición cultural.²⁴⁷ El proceso de siembra referido resulta ser análogo a los cuidados que deben brindarse al ser amado,

²⁴⁴ Variante: 2219 Yo tenía mi cascabel / entorchadito de plata, / y como era de oropel, / se lo regalé a mi chata, / pa que jugara con él / y se entretuviera en su casa //. Se utiliza el mismo modelo de la copla base; respecto al carácter eufemístico de “cascabel”, más adelante se estudiará este recurso.

²⁴⁵ *escardar*: arrancar las yerbas nocivas de un sembradío.

²⁴⁶ Variante: 6345 El buen campesino / tierra calentano, / siembra su maicito, / frijolito con su mano //. Estrofa 2 Viene nohecito / a regar su sementera, / viene nohecito, / porque Dios lo mandó //. En esta copla se manifiesta la sensualidad del verbo “sembrar”, además de la carga erótica adicional aportada por el tópico de “la madrugada” implícito en “nohecito”.

²⁴⁷ MAGIS, p. 323.

incluida sobre todo la relación sexual; sin embargo, esta referencia es una mera suposición, puesto que en los dos primeros versos se determina el carácter de adulación y piropo que la copla posee. Otro caso:

Este es el corrido
de mis dos Marías,
con las que hice surcos
y sembré sandías.

(1. 2755) “Las dos Marías”

En esta copla se revela la sensualidad contenida en las dos acciones finales por medio de la analogía entre la “voluminosa fruta” y la preñez femenina. En el siguiente caso se da la individualidad del verbo:

No se haga rosca, preciosa,
que al cabo semos paisanos;
¿ya no se acuerda del maíz
que juntitos cultivamos?

(2. 5328) Estrofa suelta

Sin embargo, hay que notar que en el acto de “cultivar” están implícitas las demás acciones, así, cuando el sujeto poético inquiere a la mujer, alude implícitamente a la “siembra” y al “riego” cuyo significado alterno es la relación sexual.

El “riego”, por su parte, posee además una “imagen” totalmente sugestiva del placer masculino, de tal manera que existen coplas que recrean individualmente dicho verbo con un contexto alusivo a la naturaleza:

Árboles de la alameda
¿por qué no han enverdecido?
Porque no los han regado
con agua del Río Florido.²⁴⁸

(3. 7275) “Me siento junto a la peña”

La analogía entre las acciones del “riego” y la “atención” hacia el amante es muy recurrente en las coplas:

²⁴⁸ Variantes: 5353: —Toda la agua, regadores, / que se seca la sandía, / —Échele agua usted a la suya, / que yo regaré la mía // . 5309 Soy viejo, y me atrevería / a regar tu linda huerta; / entonces ya quedaría / mi alma satisfecha // . En estas dos variantes el verbo “regar” se condensa la fuerza erótica. 6715 Árboles de las barrancas, / ¿por qué no han [reverdecido]? / Si les hace falta el agua, / ¿por qué no me la han pedido? // . En este caso la alusión al “agua” implica el “riego”.

Tuve amor y no lo tuve,
y el que tuve se me fue;
hago de cuenta que tuve
una huerta y la regué,
y con ella me entretuve
mientras que nuevo encontré.²⁴⁹

(2. 4346 b) Estrofa suelta

En este caso existe un juego de palabras con el que se articula dicha analogía, relativa ahora a una relación amorosa pasajera. Otro ejemplo:

Una indita en su chinampa
andaba cortando flores,
y el indio que las regaba
gozaba de sus amores.

(2. 4843 a) “La indita”

Aquí, el verbo en cuestión aparece acompañado del símbolo “cortar la flor”, así, la joven que “corta flores” bien puede considerarse como la joven que busca amores,²⁵⁰ y por supuesto, estos dos primeros versos constituyen ya una velada alusión sensual. La tónica erótica se localiza más adelante y radica principalmente en la analogía que surge entre la acción de “regar” y la eyaculación masculina; además, la referencia final explícita del placer masculino enfatiza dicha sensualidad. Otra versión del mismo motivo:

Las flores de tu jardín
se empiezan a marchitar:
¿quieres darme el trabajo
de que las vaya a regar?

(2. 5310) Estrofa suelta

En esta copla existe una disfrazada solicitud de amores basada en los “estragos” que causa la ausencia de “riego”. Un caso contrario:

Señora, su palo verde
ya se le estaba secando;

²⁴⁹ Variante: 4346 a Tuve amor y no lo tuve, / porque el que tuve se fue / hago de cuenta que tuve / un jardín que no regué //. Aquí nuevamente se percibe la acción de “regar” como una serie de cuidados que forman parte de la relación amorosa.

²⁵⁰ GONZÁLEZ, “Comparaciones vegetales en la lírica popular amorosa”, p. 331. Esta copla ha sido estudiada bajo su aspecto simbólico de “cortar la flor”, *vid* p. 82.

y anoche se lo regué
y hoy le amaneció floreando.

(2. 5311) “El palo verde”

El verbo revela su sentido erótico, mismo que es acentuado con la hora propicia para el encuentro amoroso. Por su parte, el contexto del verso final remata la tónica erótica por medio de una alusión a los notorios efectos benéficos de la relación física. Otro caso:

Si te riegan la maceta
antes de encender el sol,
¡ay, qué matas tan floridas!,
¡y ay, qué matas de frijol!

(4. 9891) “Chula la mañana”

Nuevamente aparece el verbo en cuestión reforzado con el tópico “el alba” implícito en el segundo verso. Además también se alude a la “floración” como resultado del momento amoroso. En un tópico tan afianzado, no es gratuito que proliferen todo tipo de referencias:

Arbolito te secastes
con el agua en el pie;
le dirás a quien te riega
que yo también te regué.

(2. 4274) Estrofa suelta

¡Ay, Dios, de mis algodones,
cuando yo era algodoneo!
La tierra que yo sembré
la siembra mi compañero:
no me da ningún dolor,
pues yo la sembré primero.

(2. 4338) Estrofa suelta

Es interesante la expresión “yo fui primero”, en la que se observan varios aspectos: primero, la condición femenina de “pertenencia” hacia el sujeto lírico, hecho interesante pues revela la importancia de la relación física en una relación amorosa; segundo, la existencia de un valor conferido a la primacía sexual (ya sea basado en una anticipada situación del sujeto, o tal vez relativo a la pérdida de la virginidad) en el que se muestran sentimientos masculinos de rivalidad, lucha por el poder y sensación triunfalista;²⁵¹ y,

²⁵¹ Este referente también parece constituir un tópico que se mostrará en su momento, en el capítulo correspondiente.

tercero, se establece la relación paralela de los verbos: “regar”- “árbol” y “sembrar”- “tierra” con sus respectivas metáforas de la mujer. Otra temática importante en las acciones relativas a la “siembra” es la del adulterio:

Ariles, mi bien, ariles,
ariles del campo verde;
el que siembra en tierra ajena
hasta la semilla pierde.

(2. 5507) “El Balajú”...

Aquí se percibe cierto tono de consejo que alude a las consecuencias negativas de la infidelidad; así, en la copla se crea la imagen metafórica de la mujer, lo que implica la condición masculina del adúltero. En el siguiente caso ya se explicita el género del sujeto infiel:

Les dijiste a tus amigos
que me ibas a mancornar,
que ibas a juntar tu yunta,
porque era tiempo de arar.

(2. 4099) “La mancornadora”

En efecto, la mujer es la que desarrolla la acción de “arar”, relacionada ahora con “la yunta”, misma que es tirada por “bueyes”. El referente muestra un deslizamiento genérico impecable en la doble construcción de sentido, en el que además el verbo “mancornar” aporta su significado.²⁵² Por otro lado, es interesante la manera indirecta en que surge la voz femenina, por medio de la masculina. Se presenta ahora el verbo “espinar”:

Yo sé que fue vacilada
cuando te tuve abrazada
juntito de aquel nopal;
sentiste que te besaba,
a luego que te espinabas
empezaste a llorar.²⁵³

(2. 3390) “Dos hojas sin rumbo”

²⁵² *mancornar*: “atar dos reses por los cuernos para que anden juntas”, “poner los cuernos”, engañar, traicionar.

²⁵³ Variante: 5704 Una india se fue a leñar / y se le enterró una espina, / y no se la pudo sacar / porque tenía el indio encima / y el pecho en el mecapan //. En esta copla se utiliza la sinonimia verbal “enterrar” con el sustantivo adecuado “espina” para sugerir “espinar”, a la vez que se explicita su sensualidad.

En esta copla se da una cercanía referencial entre los dos sentidos, puesto que existe una oscilación entre lo amoroso y lo erótico. El deslizamiento del *locus amoenus* hacia “la nopalera” ya se ha presentado en otras ocasiones; por su parte, la alusión al llanto femenino quizás signifique la “pérdida de la virginidad”. Un caso por demás extraño es la presencia del verbo “revolcar”:

La pata le dice al pato:
 “En la laguna nos vemos;
 no te vayas a tardar,
 para que nos revolquemos”.

(3. 6255) Estrofa suelta

A pesar de su proclive condición para ser utilizado con un sentido erótico; esta acción verbal se coloca en este rubro por su escasa presencia. Aquí se aprecia una plena conformación del doble sentido por medio de una singular metaforización animal.

Ahora se analizará el verbo “jinetear”. Este verbo merece una especial referencia, pues como sinónimo de la acción de “cabalgar” comparte con éste sus características. Si bien, ya en los Siglos de Oro “«cabalgar» era una palabra de uso tan corriente que había dejado de ser metáfora”,²⁵⁴ esto también parece ocurrir con el verbo “jinetear”:

Corre, potranquita,
 no te dejes agarrar,
 que por ahí viene el vaquero
 y te quiere jinetear.

(1. 1653) “La potranquita”

En la metaforización animal se observa que el término diminutivo utilizado tal vez aluda a una condición femenina de excesiva juventud; por su parte, el tono del ejemplo parece ser lúdico-burlesco, ya que no se percibe como una “auténtica” recomendación, sino como una recreación divertida. En contraste:

Ya con ésta me despido,
 y si escuchas un chiflido,
 no te vayas a asustar;
 ándale, mula maicera,

²⁵⁴ ALZIEU, pp. 203- 204, v. 56.

métete pa la tranquera,
que te quiero jinetear.²⁵⁵

(2. 5207) “La mula maicera”

Los tres primeros versos sirven como introducción a la temática de la copla, y también en ellos se alude al “chiflido” como señal para el amor. Ahora bien, la metáfora animal está basada en la “mula”, enfatiza el poderío masculino, en una expresión de absoluta autoridad. Una modalidad del verbo:

Esta mula no es de aquí:
la traje de Nuevo León;
la montan los que son hombres,
no la monta algún collón.

(3. 6685) “La mulita”

Áhi les tengo esta mulita,
que está de lo mero bueno;
no más no le monte en pelo,
póngale macizo el freno.²⁵⁶

(3. 6575) “La mulita”

En el primer ejemplo se percibe claramente la carga sexual del verbo “montar” y el tono de valentía y bravuconería del sujeto poético manifestado en el contexto. Por su parte, el segundo ejemplo es muy semejante, aunque ahora se hace alarde de los atributos de “la mula”. Otro ejemplo:

Subí [al] árbol del sereno
y a sacudir el rocío.
Antes montaba lo ajeno,
hoy sólo monto lo mío;
tengo un caballo muy bueno,
nunca se le acaba el brío.

(3. 5816) “El caballito”...

En este caso, la copla inicia con una frase cliché inicial relativa a la naturaleza; posteriormente se refiere, por medio de una rara metáfora animal femenina, una relación

²⁵⁵ Variante: 3963 La yegua de mi comadre / yo la voy a jinetear, / a ver si conmigo pierde / hasta el modito de andar // El verbo condensa la carga erótica, mientras se vierte el concepto de la sexualidad como forma de dominio masculino.

²⁵⁶ Variantes: 6576 Áhi les dejo esta mulita, / que salió de buena cría / y que puede con tres cargas, / porque ya tiró la mía // 6577 a Esta es la mula cerrera, / que salió de mi manada; / ésta puede con el tercio: / ¡y échale carga cerrada! // En estos ejemplos está implícita la acción de “montar”.

amorosa sexual apuntalada con la fidelidad masculina y el reconocimiento de las virtudes femeninas. Una modalidad más del verbo:

Amigos de mi camada,
yo les vengo a noticiar
que la mula que ensillaba
ya no la vuelvo a ensillar.

(2. 4336) “La mulita”

En esta copla la sensualidad reside en el verbo “ensillar”. Respecto al referente, la voz masculina no manifiesta sentimiento alguno al referir el rompimiento amoroso. En contraposición:

Apriétale bien la arcada,
no le dejes que se aspee
quítale bien lo taimado,
pícale para que trotee;
pregúntale a qué le saben
las sobras que le dejé.

(2. 4276) “El buey”

En los versos iniciales se refieren los consejos del sujeto poético para “montar” un “caballo”, el sentido sexual de tal referencia se perfila casi automáticamente. Un aspecto interesante es la agria explicitud final del sujeto lírico, misma que revela más amor adolorido que orgullo. Un ejemplo similar:

La mula que yo ensillaba
la ensilla mi compañero;
el gusto que a mí me queda,
que yo la ensillé primero.

(2. 4337) “La mulita”...

En este caso se crea un doble sentido total con la metáfora animal correspondiente al verbo “ensillar”, en la que la voz masculina se expresa en un tono altivo y prepotente al situarse por encima de su “compañero”, por la sencilla razón de haber disfrutado con antelación las delicias del amor físico con la dama metaforizada en “mula”.

Existen también coplas en las que se desarrolla el mismo motivo, aunque con un carácter mucho más alegre:

Ando vestido de cuero,
no presumiendo de charro;
la yegua que hallo sin dueño
la tumbo y me voy de paso;
¡qué bonito es el potrero
y lazar a campo raso!²⁵⁷

(1. 2729) “El cuerudo”

El sujeto poético se auto caracteriza por medio de la vestimenta; mientras la metáfora animal constituye la vía idónea para el alarde machista, mismo que se realiza por medio de los verbos “tumbar” y “lazar”. La expresión final, por su parte, pone de manifiesto las bondades del amor.

Se da por finalizada la presentación de la acción de “jinetear” y sus sinónimos con un singular ejemplo:

¡Ay qué demonio de toro!,
ya se salió del corral;
y las hijas de Teodoro,
que les gusta jinetear,
con este torito moro
¡qué gusto se van a dar!²⁵⁸

(3. 6611) “El toro”

Es interesante el cambio genérico de jinete y bestia. La imagen se crea por medio de una rara metáfora animal como es el “toro” y el verbo “jinetear”. En la alusión a la multiplicidad de jinetes femeninos se perfila el tono lúdico humorístico de la copla.

Aquí se concluye la presentación y análisis de las imágenes plenas de doble sentido más comunes en las coplas mexicanas. Ahora se procederá a estudiar casos muy particulares, en los que existen características especiales en la construcción de la dilogía.

²⁵⁷ Variantes: 3826 ¡Ay, yeguas alazanas / y color de cera Campeche!, / ¿porqué no relinchan ahora, / que este jinete trae cuete? //. En esta copla también se expresa el alarde masculino de potencia viril, mientras la metaforización animal femenina complementa este referente. 6343 ¡Ay, qué bonita es la silla / cuando se sabe montar!, / pues hasta en la mera trilla / se puede uno resbalar //. Aquí indudablemente que el sujeto poético alaba las virtudes del amor sexual.

²⁵⁸ Variante: 6449 Ese toro no es de aquí: / es del rancho Puranguero; / el que le quiera montar / no se quede con deseo //. En esta copla también aparece “el toro” como metáfora animal, ahora femenina.

b). Oficios

Un tipo especial de construcción de doble sentido lo constituyen las coplas que refieren un “oficio” por medio del verbo, y en torno a éste se desarrolla el sentido erótico de manera particular:

Un zapatero fue a misa,
no encontrando qué rezar;
andaba por todas partes:
“¡Zapatos qué remendar!”

(3. 6546) “La cucaracha”...

El carpintero fue a misa
y no tenía que rezar;
a los santos les pedía
madera para serrar.

(3. 6545 a) “El carpintero”

Por medio de tres elementos relativos a un oficio determinado como son: la denominación del oficio, la acción requerida para ejercerlo y el objeto directo de la acción; mismos que constituyen un paradigma específico. Si bien, la sensualidad recae principalmente en los verbos “remendar” y “serrar”, es factible que exista cierta sensualidad en los sustantivos “madera” y “zapatos”, a pesar de la ambigüedad funcional eufemística de dichos vocablos.

c). Casos singulares

La existencia de imágenes comunes con un sentido erótico revela hasta qué punto la creación del doble sentido se concibe como un juego sumamente divertido. Si bien, estas figuras no deberían poseer sensualidad, lo cierto es que los artistas populares a veces aprovechan algún aspecto, característica o analogía sexual contenida en ellas, para recrear dicho erotismo y plasmarlo en su poesía; también en otras ocasiones, se recrea una característica común e intrascendente de la vida cotidiana y se convierte así en una “acción” o “imagen” del amor sensual, con lo que se demuestra que no existen límites para la expresividad erótica en esta lírica.

Así pues, se analizarán las coplas que contienen tales imágenes, para lo cual se ha realizado una clasificación en la que se tomó en cuenta la presencia de las siguientes

características: el contexto presente en las coplas y el origen de la tónica sensual contenida en ellas.

i. Naturaleza

Existe una importantísima presencia de la naturaleza en las coplas eróticas, hecho que se ha constatado con el análisis de recursos como el simbolismo y las metáforas animales y vegetales; sin embargo, también siguen apareciendo en las coplas nuevas imágenes o representaciones naturales de tónica sexual, mismas que permanecen en las coplas como una innovación, y, creo yo, a la espera de una asimilación, aceptación, recreación y difusión de parte de los cantores y oyentes. Inicio con estos dos ejemplos

Pa sacar el agua al coco
se le hace un agujerito;
yo le hice uno a la palmera,
me quedó muy derecho.²⁵⁹

(2. 5399) “El palmero”

Pa sacarle el agua al coco
se le hace un agujerito;
yo se lo hice a una mujer,
pero le quedó chiquito.²⁶⁰

(2. 5400) “La Sanmarqueña”

Se aprecia cómo la analogía realizada entre la imagen dada y el acto sexual resulta más que convincente. En el primer caso, la metaforización vegetal de la “mujer” se realiza en “la palmera”; mientras que en el segundo, el sujeto poético explicita la tonalidad sensual contenida en la frase inicial con la mención de la “mujer”. En el mismo ambiente tropical, otro ejemplo:

Palmero, sube a la palma
y dile a la palmerita
que del cogollo más tierno
me ha de hacer mi canastita.

(1. 2309) “El palmero”

²⁵⁹ Variantes: 8469 Pa sacarle el agua al coco / se le hace un agujerito; / y el que tiene chiche mama, / y el que no, se cría sanchito // 8470 Pa sacarle el agua al coco / se le hace un agujerito; / que el que tiene medio baila, / y el que no, baila solito //. En estos casos la referencia sexual vegetal se ha convertido en un cliché; por otra parte, nótese la diversidad de asuntos tratados en la segunda temática de las coplas.

²⁶⁰ Variante: 5401 Pa sacar el agua al coco / se le hace un agujerito; / hágale otro al otro lado, / pa ajustar el parecito //. Esta copla recrea el sentido erótico con una alusión sensual también en doble sentido.

En el que se aprecia una tenue sensualidad basada en la expresión “cogollo tierno”, misma que alude a atributos sexuales; por su parte, la “canastita” oculta la relación erótica. Esta imagen parece no estar arraigada en una colectividad, ya que no se documentan variantes; sin embargo, su presencia indica, como ya se ha expresado, la creación de nuevos modelos con tintes eróticos. Una temática diferente:

Estoy de frío que reniego
y de un colchón tengo gana;
trasquila, mi alma, al borrego,
que yo varearé la lana,
y verás la obra que entriego.

(2. 5324) Estrofa suelta

Este caso es por demás interesante, pues en él aparece el verbo “varear”²⁶¹, bastante raro en las coplas mexicanas, antecedido por la “trasquilada” al borrego. Definitivamente, la carga erótica se acentúa en la acción masculina “varear”, en la que pudiera existir implícita una vaga analogía entre la “vara” y el sexo masculino. Por su parte, la acción de “trasquilar al borrego” aporta cierto matiz sensual a pesar de que la frase no se llega a consolidar en una imagen sexual plena. El contexto, sobre todo la presencia del “colchón”, tiene la función de introducir y rematar el tono erótico en la copla.

ii. Alimentos

Como ya se ha estudiado, la referencia a los alimentos generalmente se realiza con los verbos: “comer”, “cenar”, “chupar”, entre otros. En el siguiente caso, existe una nueva modalidad:

Una india muy regular
yo le serví de rodillas,
y era tan grande el comal,
que yo le palmeé la tortilla
y se la ayudé a virar.

(2. 5398) “La indita”

En esta copla se aprecia que no se alude a la elaboración de los alimentos con la finalidad de saborearlos, sino que en el mismo proceso de elaboración se condensa el tono erótico.

²⁶¹ El verbo sin lugar a dudas remite a: Deja las avellanicas moro / que yo me las varearé..., FRENK, *Nuevo Corpus de la antigua lírica popular hispánica (Siglos XV a XVII)*, Nos. 1109 A y B.

Además, se percibe que la imagen conformada resulta un tanto ambigua; lo que merma la fuerza sensual del poemita, puesto que la acción “palmear la tortilla” parece referirse más a una especie de “jugueteo amoroso” que una relación erótica plena.

iii. Objetos

Existen coplas con referencia a objetos comunes, relativamente ajenos al ámbito erótico amoroso y cuya posterior revelación sexual es sorprendente:

Al pasar por la garita
me dijo una garbancera:
“Por favor me hace una arpita,
dándole yo la madera:
arriba sus dos patitas
y abajo su templadera”.

(2. 5385) “El venadito”...

El tono erótico se constituye con la descripción del instrumento musical y la alusión implícita al verbo “templar”, interesante verbo posiblemente heredero de la connotación sensual de “tañer”. Otro caso:

Ahora sí, vieja escalera,
ya subí tus escalones:
puede subir el que quiera
a gozar de tus amores.

(2. 4257) “Vieja escalera”

En este ejemplo se refiere una acción común y una posterior explicitud del sentido erótico contenido en la misma. El sujeto poético se dirige a su interlocutora con un calificativo de intencionalidad ofensiva.²⁶² El sentido literal se muestra con cierta incoherencia debido a la extraña imagen, por lo que predomina el sentido sensual en la copla. La referencia la constituye el desdén masculino hacia la mujer. Otro caso:

Qué bonitas campanitas
las que toca el campanero;
el consuelo que me queda,
que yo las toqué primero.

(2. 4339) “Las campanitas”

²⁶² Este tipo de expresión es muy común en el habla coloquial y la utilizan también los comediantes en un tono humorístico. Así, se enuncia el adjetivo con un sentido de sustantivo: “Fui a ver unas *viejas* amistades”.

Se observa que en esta copla se recrea el referente anterior por medio de otra imagen, en la que el verbo utilizado concuerda perfectamente con el objeto, a la vez que muestra mayor inclinación a adoptar el sentido sensual. Por otra parte, se percibe cierto tono de tristeza en el sujeto poético. Un caso más:

Ya no cortan tus tijeras,
ya no empujan tus dedos;
vacila con la que quieras,
que ya para mí no vales.

(2. 4272) Estrofa suelta

La voz femenina expresa la ruptura amorosa por medio de una analogía bastante original, con la que se refiere la causa de dicho rompimiento, que es la pérdida de atributos sensuales en el varón. Se observa que el tono sexual se expresa ahora por medio de frases más elaboradas: “tijeras que cortan”, “dedos que empujan”, en las que el verbo se adhiere a la imagen del objeto. Además, pareciera existir un tono de desilusión en la última frase, mismo que aunado al referente del tercer verso podría indicar un engaño masculino; sin embargo, la información contextual resulta insuficiente para aseverar tal impresión. Otro ejemplo:

Indita, por un trabajo
me cobraste cuatro reales;
indita, no sea tan cara:
yo puse los materiales.

(2. 5314) “La indita”...

Se observa que la referencia erótica relativa a la relación sexual toma el concepto de una faena,²⁶³ en un contexto de comercio sexual raramente recreado en esta lírica; además dicha referencia muestra una elisión verbal debida tal vez a las necesidades de la métrica. El contexto adicional refleja un cierto tono irónico. Por último, se presenta un caso con una imagen muy sugestiva:

La cuera se me hizo dura
y no la puedo ablandar;
ando buscando un charquito
para echarla a remojar.

(2. 5358) “La cuera”

²⁶³ ALZIEU, p. 147. *bisoña*: « tarea », « trabajo »; pero el fr. *besogne* tiene un sentido erótico. Uno y otro se encuentran a menudo en la obra de Rabelais y de otros autores del siglo XVI.

Es interesante el hecho de que se presente una construcción impecable en ambos sentidos; en la que el adjetivo “dura” funciona como catalizador de la interpretación sexual primaria, misma que posteriormente se complementa con el singular eufemismo femenino y el incitante verbo.

d). Adivinanzas

Ma. Teresa Miaja expresa: “La adivinanza, al igual que el enigma y el acertijo ha gozado desde la más remota antigüedad de una especial preferencia en las diversas culturas, por su carácter lúdico, en relación con el lenguaje y con el pensamiento, dado que es juego y saber a la vez”.²⁶⁴

En su clasificación temática de las adivinanzas, Miaja de la Peña refiere un apartado específico para las adivinanzas picarescas, entre las cuales incluye a las de doble sentido, mismas que considera las más divertidas precisamente por esta condición.

En el *Cancionero folklórico de México*, existen documentadas algunas adivinanzas picarescas integradas en una copla, como manifestaciones líricas; independientemente a su condición genérica original, en ellas se aprecian dos tipos de referencia sexual, el doble sentido y la presencia individual del sentido erótico.

i. Doble sentido

En los siguientes ejemplos, debido a la dilogía existente, las características del objeto a revelar son expuestas en una forma tan hábil que oscilan juguetonamente entre la referencia literal y la sensual:

Doblado como alcayata,
yo sobre ti me coloco;
en tu agujero, hasta el centro,
te meto toda la reata,
y pujando poco a poco
extraigo lo que hay adentro.

(2. 5347) El pozo

La mujer coge el juguete,
lo que cuelga queda abajo,

²⁶⁴ María Teresa MIAJA, “La adivinanza en la tradición folklórica mexicana”, en *Varia Lingüística y Literaria*, p. 133.

y en su agujero lo mete,
con poco o mucho trabajo.

(2. 5606) El arete

Lo lleva el hombre por delante,
lo saca con mucho recelo,
se le para de vez en cuando,
tiene cabeza y también pelo.

(2. 5709) El reloj de bolsillo

ii. Sentido erótico.

Existen también otras adivinanzas en las que el sentido literal se manifiesta con ciertas incoherencias; mismas que imposibilitan la interpretación de un mensaje literal lógico, por lo que la resolución del acertijo únicamente radica en el sentido erótico:

Yo tengo un animalito
que cuando come enflaquece;
cuando deja de comer
engorda, retoza y crece.

Él, si no come está tieso
y siempre vive parado;
tiene el cuello colorado,
es mochito sin orejas;
nunca le gustan las viejas,
siempre le gusta meter
en un hoyito ajustado
y anda muy desesperado
cuando deja de comer.

(2. 5356) Estrofas sueltas

Esta adivinanza está constituida por dos coplas que se complementan. Así, la primer cuarteta expone el enigma de manera vaga y generalizada; mientras que la segunda, en nueve versos, contiene un hábil desarrollo de características “esenciales” que permiten adivinar la referencia erótica, que en este caso constituye la única solución posible, puesto que la elaborada caracterización no llega a consolidarse en una imagen congruente de un “animal” determinado. Por último, el siguiente ejemplo:

Hercúleo Cristobalazo,
forzudo como un sansón,
con tu enorme cabezón
y tu nervudo pescuezo.

(4. 9014) Estrofa suelta

En este caso se aprecia que tampoco existe una congruencia en el sentido literal que permita crear una imagen “concreta” del objeto a describir; a pesar de que la hipérbole alude al sentido erótico con una intención lúdico-burlesca, aquél no termina de interpretarse como tal en el inconsciente colectivo.

Con esto se da por finalizado el análisis de las figuras retóricas de dicción que intervienen en la conformación de sentido erótico de las coplas mexicanas. Estos juegos de palabras como: el poliptoton o derivación, el retruécano, la dilogía, el calembur y las glosolalias no son exclusivos de las coplas eróticas, ya que pueden existir en coplas con otras temáticas y además, su carácter lúdico los hace indispensables en la lírica infantil, en donde son muy frecuentes, a la vez que son muy utilizados por los comediantes en sus chistes. Su presencia en las coplas sensuales acentúa el tono juguetón de la temática sexual y sugiere un ingenuo humorismo. (Ver tabla FRD-1 del Anexo)

Cabe mencionar además, que existen coplas eróticas en las que tales juegos de palabras permanecen ajenos al sentido erótico y únicamente aparecen como un recurso lúdico adyacente.

El doble sentido, por su parte, constituye un especial juego de palabras; si bien, es el recurso más importante y abundante en la lírica popular mexicana (ver nuevamente la tabla FRD-1 en el Anexo). Su conformación es muy compleja; pues coexiste con otros recursos, mismos que inciden en distintos niveles en el interior de la copla.

Esta especial dilogía subyace también en los demás juegos de palabras, en los eufemismos y en el sentido erótico implícito. De hecho, la base de la interpretación sexual siempre estará en la creación del sentido alterno, excepto las imágenes y el lenguaje explícito; aunque también existe, en la dilogía, una marcada tendencia a una posterior explicitud del sentido erótico en estas coplas.

De esta manera, primero se percibe una imagen literal relativa a un tema común que generalmente se muestra compacta y coherente; mientras que, la imagen erótica análoga a la textual, permanece “oculta” por medio de recursos como pronombres y sus referentes, verbos, o bien, una combinación de los mismos, e incluso otros recursos adyacentes.

Así, el estudio del doble sentido se inicia con los casos de pronominalización con referente, en los que se aprecia que la idea principal sustentada en el referente se difumina entre la literalidad y el sentido erótico al que alude el pronombre; mientras que, en la

pronominalización sin referente, únicamente existe la idea erótica condensada en el pronombre.

Posteriormente se procedió a mostrar otra manera de conformación del doble sentido, inmerso éste en una doble imagen. Con el objeto de facilitar el análisis de estas coplas se consideró al verbo como eje rector de la tónica sensual.

Si bien es cierto que existen muchos verbos con carga erótica por excelencia cuya presencia individual en la copla los hace poseedores del sentido sensual tales verbos suelen perder fuerza en un contexto en el que predominan otros aspectos. Se debe señalar, entonces, que la funcionalidad y la contundencia de los verbos y de los recursos adyacentes está determinada en la copla por la estructura que adoptan todos los elementos al interior de la misma y del papel que juegan; por lo que también deben tomarse en cuenta el tono erótico, el referente, el estilo del discurso y la voz. De esta manera, la funcionalidad del verbo no es aislada y se hace necesaria la interrelación de los recursos articulados en la copla, mismos que tienen igual —y a veces mayor— importancia funcional en la estrofa.

Esta visión panorámica de dicha funcionalidad verbal se ha tomado como una guía y no como una regla, ya que la poesía popular está en constante movimiento, como la vida misma. Con esta perspectiva se observó el comportamiento de un verbo con connotación sexual en forma individual en la copla, esto es, sin recursos adyacentes. Aquí se constató que el contexto y la presencia de otros verbos emiten, o bien se contagian de, la tónica sensual y de esta manera refuerzan dicho sentido erótico en la copla; además, se puso de manifiesto el hecho de que no todos los verbos pueden adoptar un sentido erótico fácilmente. El análisis en este apartado evidenció la facilidad, o bien dificultad, de acciones verbales específicas para adquirir el carácter sexual.

Por su parte, el análisis de los verbos con recursos eróticos complementarios fue muy revelador, puesto que se mostró la incidencia de los mismos ya sea reforzando o debilitando la tonalidad sensual; misma que, no necesariamente recae en el verbo todo el tiempo, en todos los casos (Ver tabla FRD-DS1 e).

Respecto a la construcción parcial o total de la imagen literal y sensual, es interesante notar que la cantidad de las imágenes plenas de doble sentido es casi igual a las de doble sentido parcial; por supuesto, hay que señalar que la imagen literal, por momentos se percibe desarticulada o con incongruencias e imperfecciones; sin embargo, dicha

perfección no constituye un requisito indispensable en la fuerza erótica del poema. Creo que los oyentes no se preocupan en ver si existe una imagen literal —e incluso erótica— perfecta o congruente, la fuerza erótica de la copla radica en un remate contundente, mismo que se da al realizarse la decodificación sensual instantánea de parte del público.

Este análisis reveló importantes rasgos de comportamiento en todos los verbos, así se mostró la fuerza erótica de: “quemar”, “encender”, “calentar”, “jugar”, “dormir”, “jinetear”, “montar”, “sembrar”, “regar”, “cultivar”, “arar”, “comer”, “tomar”, “chupar”, “beber”, “echar” y “picar”. Existen también otros verbos con cierta tendencia a la sensualidad: “moverse”, “peinar”, “jugar”, “volar”, “mecar”, “columpiar”, “cantar”, “bailar”, mismos que necesitan un desarrollo contextual adecuado para desplegar su tonalidad sexual.

Un caso especial lo constituyen los verbos “matar” y “morir”. El primero se utiliza connotativamente con un cierto tono de dominio y superioridad sexual; mientras que el segundo, por su parte, sugiere el éxtasis erótico, aunque también a veces suele poseer una connotación fuertemente amorosa.

En coplas aisladas se da la presencia de verbos bastante “suggerentes”; sin embargo no se percibe una presencia importante de ellos, por lo que se puede decir que les falta arraigo y popularidad y por lo mismo no han sido recreados suficientemente por los cantores. Algunos de estos verbos son: “espinar”, “remojar”, “revolcar”, “palmear”, “subir” y “varear” (Ver tabla FRD-DSv).

Se destinó un apartado especial para mostrar las coplas con la existencia de imágenes singulares, mismas que revelan la evolución de la expresión sensual en esta lírica y el cómo se va apropiando de otros espacios, por medio de la integración de nuevos vocablos e imágenes a su discurso erótico-amoroso (Ver tabla FRD-DSI e). Esta observación sin duda alguna merecería un trabajo adicional.

Además, por medio de los verbos se muestran los diversos aspectos del amor sensual recreados por los poetas populares en la lírica mexicana; esto es, existe una tendencia natural en los verbos a delimitar cierta modalidad sexual. De esta manera, la pasión amorosa se equipara con: “quemar”, “arder” o “morir”; la alusión al ejercicio de la sexualidad en sí misma, se expresa por medio de verbos que envuelven una actividad física: “dormir”, “acostar”, “moverse”, “bailar” y “cantar”; otra modalidad es la relación erótica

entendida como la satisfacción de una necesidad: “comer”; “chupar”, “tomar”; y por último, la sexualidad como expresión de dominio masculino: “jinetear”, “montar”, “lazar”.

Se debe recordar que esta clasificación tiene por objeto mostrar una tendencia funcional de los verbos; de ninguna manera constituye una regla, máxime que es necesario tomar en cuenta la influencia del contexto y recursos adyacentes. Así, cualquier verbo, en el contexto adecuado, puede recrear una diversidad de situaciones amorosas sensuales.

Por su parte, las acciones verbales muestran gran versatilidad, como se evidenció en el análisis, puesto que, además de presentarse en su forma conjugada, a menudo también de ellas se deriva un sustantivo: “comer” → “comida”, “desayuno”, “cena”; “taquito”, “bocado”. Es frecuente también el desarrollo de sinónimos que contienen la misma intención sensual: “jinetear”, “montar”, “ensillar”. A veces se presenta el elemento a satisfacer: “comer” → “hambre”. En algunos casos la acción verbal está implícita: “si les hace falta el agua”, como sinónimo de “regar”; mientras en otras, se explicita la acción: “también yo soy carpintero / cuando estoy con mi muchacha”.

Por último, entre los recursos adicionales, se encuentra la inclusión de personajes prototipo en esta lírica, cuya sexualidad es motivo de burla, como “frailes”, “viudas” y “ancianos”. Además, de la presencia de refranes, dichos y adivinanzas en la copla; mismos que pueden o no adquirir tonalidad sensual; en caso de no poseerla, únicamente constituyen materia poética de relleno.

2.2.3 Figuras retóricas de pensamiento

Las figuras retóricas de pensamiento, como ya se ha mencionado, presentan la idea bajo un aspecto distinto y se interpretan con el auxilio de contextos más amplios ya sea explícito o implícito.²⁶⁵ Afectan la relación lógica que existe entre el lenguaje y su referente.

A. Sentido erótico explícito

En algunas coplas mexicanas, el sentido erótico suele estar explicitado: “expresado, dado a conocer, manifiesto por el discurso”.²⁶⁶ De esta manera, por medio del lenguaje se articula

²⁶⁵ BERISTÁIN, *Diccionario de retórica y poética*, p. 214. *Figura retórica*. Agrega: Entre ellos, unos son tropos porque, como los metasemas, poseen sentido figurado; pero la mayoría de las figuras de pensamiento sólo afectan a la lógica del discurso.

²⁶⁶ *Idem.* p. 110.

el discurso erótico que muestra diversas características particulares; mismas que oscilan entre una simple referencia, una juguetona y pícaro tónica sensual y una vulgar y obscena referencia sexual.

Existe una cantidad importante de coplas que refieren la relación sexual por medio de un lenguaje coloquial, algunas otras coplas presentan un lenguaje obsceno, y entre ellas destaca la presencia del verbo “coger”, plenamente afianzado en el inconsciente colectivo como sinónimo de la relación física.²⁶⁷

1. Lenguaje coloquial

He organizado la presentación de las coplas, dentro de lo posible, de acuerdo al procedimiento de una conquista amorosa. Inicio así con la referencia a la relación amorosa, posteriormente galanteos y piropos, requerimiento, acuerdo, relación sexual, recuerdos y, finalmente, consecuencias.

Para iniciar, se presenta una copla en la que se muestra un concepto interesante de la relación sexual:

Y entre niñas y niños (bien de mis ojos)
hay un jueguito,
que no son de los buenos,
que es lo bonito.

(2. 4555) “El pájaro cú”

Aquí se aprecia que se utiliza el lenguaje connotativo y, además, en la negación del calificativo se manifiesta la naturaleza transgresora de la actividad sensual, como una manera de proveer al ejemplo un tono jocoso y divertido. Ahora se presentan las coplas con piropos:

Qué buena está la hermana
que tiene Nicolás;
está buena por delante
y está buena por detrás.²⁶⁸

(1. 2143) “El Colás”

²⁶⁷ Concepción COMPANY COMPANY, *El siglo XVII y la identidad lingüística de México*. Discurso de ingreso a la Academia Mexicana de la Lengua, p. 3. La Dra. Company señala que ya desde el siglo XVII existía la resemantización del verbo *coger*.

²⁶⁸ Variante: 5058 *bis* Qué buen caballo tiene / mi amigo Nicolás: / camina pa delante / y camina para atrás / ¡Qué buena está tu hermana!, / ¿por qué no me la das? //. En este ejemplo, en el dístico inicial pareciera concentrarse una metáfora animal femenina; mientras en la referencia literal posterior se percibe al calificativo nuevamente con una connotación sexual, ahora dirigido a toda la persona; no a un atributo en específico.

La adulación está dirigida hacia los atributos femeninos y en ella se observa que el calificativo ha tomado un carácter sensual, ajeno al de la belleza; así, se alaba ya sea, la existencia, generosidad, firmeza o voluptuosidad de dichos atributos. Como se aprecia, a pesar de utilizar un lenguaje coloquial; se recurre a la connotación en algunas palabras tal vez con una intención lúdica, o bien como una acción automática para ocultar la referencia sexual.

Cuando estaba yo chiquito
me gustaban tus tortillas;
ahora que estoy grandecito
me gustan tus pantorrillas.

(2. 4879) “La Sanmarqueña”...

Aquí se aprecia un lenguaje totalmente coloquial, en el que apenas si se realiza un guiño sensual. Por su parte, el desarrollo referencial pareciera implicar el despertar erótico del sujeto poético. Un ejemplo diferente:

Pues si al mundo Adán viniera
y viera a una mexicana
bailar jarabe ligera,
temo que a comer volviera
la consabida manzana .

(3. 7343) Estrofa suelta

Esta copla es interesante porque, a pesar de que la naturaleza del atributo es intangible, éste también puede despertar el deseo sensual, expresado por medio de una imagen bastante conocida: “comer la manzana”, la que está determinada por la identidad del sujeto aludido en una clara alusión al pasaje bíblico.²⁶⁹ Por otra parte, además, se presenta una estrofa con mayor complejidad poética, al utilizar intencionalmente el hipérbaton como recurso poético, a pesar de esto, la copla resulta algo forzada. Otro caso:

En la huasteca hidalguense
no se alquila el corazón ;

²⁶⁹ Variante: CA. 24 Me dicen que no hay caimán / que se ha arrimado a la vega; / aquí les traigo un refrán / que por palabras no queda: / “Como soy hijo de Adán, / me gustan las hijas de Eva” // *La pasión*. Los Camperos de Valles. “El caimán”. En las coplas populares mexicanas se explota bastante la pareja de Adán y Eva con diversos matices y referencias; en este caso se expresa la causa de la afición a las mujeres por medio de una paremia.

el que diga “Usted dispense”
no amanece en el colchón.

(3. 7398) “Las tres huastecas”

Aquí se trasluce el sentido sensual por medio de la connotación del sustantivo “colchón”; por otra parte, a pesar de la ambigüedad de la referencia, aún así, se percibe una alusión a la disponibilidad de los “hidalguenses” para ejercer la sexualidad.

Por otro lado, existen coplas en las que se realiza la solicitud amorosa en forma por demás explícita y atrevida:

Dame lo que te yo te pido,
que no te pido la vida:
de la cintura pa abajo,
de las rodillas pa arriba.

(2. 5308) “La Sanmarqueña”...

Se aprecia nuevamente la tendencia a ocultar de cualquier forma una referencia sexual directa, tendencia tal que bien puede ser un ejercicio de creatividad lúdica, en la que interviene también la intención humorística. Otro ejemplo:

Una vieja y un viejito
estaban cortando manzanas,
y el viejito la decía:
“Viejita, te tengo ganas”.²⁷⁰

(4. 9696) “El caimán viejo”

Aquí, la comicidad se basa en la condición longeva de los sujetos, y en la expresión de la necesidad masculina de la relación sexual. Ahora bien, la tonalidad erótica radica en la referencia al acto sexual en sí mismo; referencia que nuevamente aparece disfrazada por medio de la frase “te tengo ganas”. Otro ejemplo:

Y esta noche es cuando
te he de experimentar:
si sabes querer,
si sabes amar.

(2. 5307) “Los arrieros”

²⁷⁰ Variante: CA. 25 Una vez me fui a pasear, / me encontré a tres hermanas; / le pregunté a la mayor: / —¿Vienes todas las mañanas? / Me contestó la menor: / —“Yo también te tengo ganas” // *Mi sierra querida*. Trío Armonía huasteca. “El calentano”. En este caso se condensa el tono sensual en la locución “te tengo ganas”.

Los verbos “amar” y “querer” aluden a la relación sexual; ésta también determinada por la referencia directa a “la noche”. Un ejemplo más:

Una vieja y un viejito
jugaban béisbol a solas ,
y la vieja le decía:
“Dame la base por bolas”.

(4. 9698) Estrofa suelta

Me agarra la bruja,
y me lleva pa allá,
me acuesta en sus piernas,
me dice: “ya vas” .²⁷¹

(CA. 26) “La bruja”

En estos ejemplos se manifiesta una voz femenina que toma la iniciativa al declarar su disposición a la relación sensual, se aprecia además la tendencia a “disfrazar” la referencia erótica con las frases “dame la base por bolas” y “ya vas”. La tonalidad festiva, en el primer caso, estriba en la burla hacia la actividad sexual en los ancianos personajes; mientras que en el segundo, en la breve y explícita descripción de un “singular rapto”.

En algunas coplas se prescinde del tono humorístico y únicamente se refiere la disposición femenina, misma que revela sorprendentes actitudes:

Alcanzándola iba yo,
acortándole los pasos;
luego que me conoció
arrendó y me dio los brazos,
y me dijo: “Vamos,
ahora no hay embarazo”.

(1. 2495 b) Estrofa suelta

En este ejemplo es interesante el hecho de que la voz femenina exprese su intención de disfrutar la relación sexual sin preocuparse de posibles consecuencias. Un caso similar:

Yo enamoré a una casada
con un versito de amor,
y me dijo entusiasmada:
“Si quiere, le haré el favor,
no más que no diga nada,
porque se pierde el honor ”

(1. 2505) “La Malagueña”

²⁷¹ *Sones picantes*. Conjunto Villa del Mar de Ángel Valencia. “La bruja”. Variante: CA. 27 Me agarra la bruja / y me mete al pajar, / sonriendo me dice: / “te vas a fajar” //. En este ejemplo, se reproducen los motivos observados en la copla base: la iniciativa femenina, el rapto y una frase con connotación sexual.

Aquí, el consentimiento de la mujer aparece acompañado de una singular petición, en la que se revelan la sagacidad y experiencia femeninas, y sobre todo, además, la dimensión y el peso que llega a adquirir la crítica de la sociedad hacia el ejercicio femenino de una sexualidad fuera de la legalidad.

Soy amante de las indias,
principalmente las muchachas,
porque me ponen la piernas
donde el indio carga su hacha.²⁷²

(2. 5392) Estrofa suelta

En este ejemplo, con el que se inicia la presentación de la temática relativa a la unión amorosa, el sujeto lírico expresa una referencia sexual semioculta por medio de la circunlocución final; al resolver el “enigma” se revela una intimidad sexual plena que eleva la tonalidad erótica en la copla. Tal vez la existencia de este juego de ambages contenga dos propósitos: uno, exclusivamente lúdico; el otro, la intención de ocultar una referencia erótica directa

Existen otros casos en los que la recreación del momento amoroso se expresa en un lenguaje normal en el que incluso se agregan elementos sensoriales:

Una vieja y un viejito
se casan en Alvarado.
El viejito le decía:
—¡Cómo te sabe a pescado!²⁷³

(CA. 28) “El caimán viejo”

Un ejemplo basta para mostrar la invariable permanencia del sentido del gusto en las coplas eróticas; en este caso, la especificidad del sabor alude paradójicamente al sentido del

²⁷² Variante: 5343 Si quieres que te haga casa, / te arrimaré la madera; / las piernas van en los hombros / y el huevo va en la cadera //. En esta copla, la posición erótica se análoga con una “casa”.

²⁷³ *Sones picantes*. Conjunto Villa del Mar de Ángel Valencia. “El caimán viejo”. Variantes: 9697 Una vieja y un viejito / se cayeron en un pozo, / y la viejita decía: / “¡qué viejito más sabroso!” //. 5535 Muchas de las que usan / el dicho tupé / no son más que facha, / donde usted las ve: / se untan cascarilla, / también colorete / en el cascariento / y hasta en los cachetes; / le dicen al novio: / “Me quiero casar”, / y el novio le[s] dice: / “Lo voy a pensar”; / porque las muchachas / que hoy se están usando / nada más se viven / todo el día c[a]ntando; / son unas coquetas / sin comparación: / pero como sean, / ¡qué sabrosas son! //. En los dos casos se muestra la alusión sensorial, específicamente dirigida hacia el sentido del gusto.

olfato,²⁷⁴ a la vez que aporta un elemento adicional de la tonalidad lúdico burlesca. Un caso con otro sentido:

Para quedarme dormido
en medio de tus bracitos,
como niño consentido,
mamando los pechitos .²⁷⁵

(1. 1569) Estrofa suelta

¡Quién dice que no es bonito
tener una chichonota,
estando mamándole una
y de cabecera la otra!²⁷⁶

(2. 5618) Estrofa suelta

El primer ejemplo posee una imagen de innegable sensualidad amorosa, que alude a una sensibilidad finamente erótica; en el segundo caso, la imagen ha sido parodiada en un tono desenfadado e informal. Otro caso:

Me casé con una ciega
pa ver si me la tanteaba,
pero la maldita ciega
no veía, pero tentaba.²⁷⁷

(2. 5270) Estrofa suelta

Aquí existe la referencia a una hipersensibilización del sentido del tacto, debido a la ausencia de la vista; además, el tipo de referencia aunado al juego de palabras “tanteaba - tentaba” contienen una intención humorística.

En las coplas eróticas también suele manifestarse el dolor de la separación después de una entrega amorosa:

²⁷⁴ En los chistes relativos al sexo femenino es muy común la analogía odorífera entre el sexo femenino y el pescado.

²⁷⁵ Variantes: 790 *b* Yo quisiera ser el sol / para entrar por tu ventana, / a darte los buenos días / recostadita en tu cama, / hasta que tú me dijeras: / “Toma tu chichita y mama” // 4954 Toda la noche estuve / de centinela en tu cama; / no fuiste para decirme: / “Ten, toma la chiche, y mama” // Las dos coplas poseen el verbo “mamar” con una directa intencionalidad sexual.

²⁷⁶ Variante: 5284 La primera vez que aquí / en esta casita canto: / ¡ay, lástima de ese pecho!, / ¿quién se lo estará chupando? // En este caso, la referencia sexual se articula con la alusión a los pechos femeninos y al verbo “chupar”.

²⁷⁷ Variante: 9721 Me dijo una vieja fea: / “¡No se acerque, no me arrugue!, / ¡retire, por Dios, la mano!, / si no compra, no mallugue” // En esta copla existe un guiño sensual por medio del sentido del tacto.

Me subí al árbol de Diana
 por ver si ya amanecía;
 ¡qué imposible se me hacía
 separarme de tu cama
 e irme a acostar a la mía!²⁷⁸

(1. 1781 a) “La sandía”

La referencia inicial de esta copla bitemática es una frase cliché ajena a la tónica erótica; posteriormente, el sujeto lírico expresa el difícil trance de la despedida por medio de una alusión al suceso en la que menciona el “lecho amoroso”.

Por otra parte, en algunos casos se refiere la presencia de un sentido masculino de pertenencia, posterior a la entrega sexual femenina:

En Tampico tengo palma,
 en San Luis tengo el romero;
 en la esquina de tu falda
 te he de formar un letrado,
 donde diga que yo te amo,
 que yo fui tu amor primero.

(1. 309) “El huerfanito”

Se observa que el sujeto lírico desea señalar su propiedad y a la vez dejar constancia de su amor, de cualquier manera.

En otros casos, la experiencia amorosa nunca es suficiente, puesto que el recuerdo acrecienta el deseo:

Bonito Guadalajara
 ¡quién estuviera otra vez,
 con su prietita en los brazos
 y un vasito de jerez!

(3. 7112) “La potranca”...

Así, pareciera que el deleite gozado se experimenta nuevamente por medio del recuerdo, aunque éste también suele quedar “grabado” de otra manera:

Yo me amarré a una morena,
 era todo mi querer.
 Se me acostaba en las piernas
 y me empezaba a morder;

²⁷⁸ Variante: 1781 b Subí a la torre de Diana / por ver si ya amanecía; / como era tan de mañana, / imposible se me hacía / levantarme de tu cama / e irme a acostar a la mía //. Aquí se conserva el modelo de la copla base y también la alusión sexual al “lecho amoroso”.

todavía tengo las señas,
si quieren vengan a ver.²⁷⁹

(CA. 29) “La morena”

En la voz del sujeto poético se revela la alegría que le proporciona la añoranza del placer sexual. Pareciera que la alusión a las “marcas” del amor contiene la idea de “ser propiedad de alguien”, la cual se complementa con una premisa anterior “eres mía”. Otro caso:

¿Quién te llevó en las noches
por las laderas,
que te raspó con maña
las sentaderas?

(2. 5253) “El tamarindo”

Aquí se revela una tonalidad humorística todavía más acentuada basada en la referencia a una determinada parte del cuerpo bastante proclive a generar burlas.

Por otro lado, los reclamos y las quejas posteriores a un rompimiento amoroso suelen plasmarse también en algunos ejemplos:

¿Qué te han hecho mis calzones
que tanto mal hablas de ellos?
¿No te acuerdas, picarona,
cuando jugabas con ellos?

(2. 4945) “El pastelero”...

Si bien, a pesar de la referencia a un rompimiento amoroso en malos términos, se perfila la intención de anteponer el recuerdo de las “delicias del amor” al rencor y la maledicencia. Esta es una copla sumamente interesante por el contraste sentimental revelado y el singular matiz humorístico, gracioso y divertido.

El embarazo, como consecuencia natural de la relación sexual, también es referido en las coplas mexicanas:

Las mujeres más baratas
se les conoce al momento:
a cualquiera le dan entrada,
sin tener conocimiento,
y después de embarazadas,
son los suspiros al viento.

(2. 5552) “La morena”

²⁷⁹ *Sones picantes*. Conjunto Villa del Mar de Ángel Valencia. “La morena”.

En este caso, el motivo del embarazo es referido como parte de una crítica a la mujer de naturaleza “fácil”; aunque queda la duda de si la acritud del juicio emitido radica en el hecho de “dar la entrada”, o bien, “a quién se da entrada”. Se aprecia que ya no existe el tono de consejo presente en otras referencias similares, sino, una postura misógina y prejuiciosa que tal vez sobrepase los límites de la copla misma. Otro caso:

Una tortuga
en el arenal
salió preñada
de Pancho Real.

(3. 5989) “La carreta”

En este ejemplo no se ha podido dilucidar la funcionalidad de la palabra “tortuga”, puesto que, es poco probable una metaforización animal femenina;²⁸⁰ y tampoco se puede realizar una interpretación en un sentido literal.²⁸¹ De esta manera, únicamente expreso que la implícita “seducción” del reptil quelonio constituye una forma de alarde de la potencia sexual del sujeto referido, con las mujeres, e incluso más allá del paradigma humano femenino. Otro extraño caso:

El miércoles de ceniza
se despiden los amantes
y el sábado de gloria
vuelven a lo que eran antes.

(2. 4537) “Baile de la muñeca”...

El acatamiento de guardar abstinencia sexual durante la cuaresma, indicación de la doctrina católica, no es muy recreado en esta lírica, pues así lo demuestra la escasa presencia de variantes.²⁸² Existe también otro motivo de abstinencia sexual reflejado en las coplas:

Hora que las vengo a ver,
toditas están en su luna;
será de tanto agarrar
patitos en la laguna.²⁸³

(2. 5276) “La india”

²⁸⁰ Durante el análisis realizado, no se documenta la metaforización de la mujer en una tortuga.

²⁸¹ La zoofilia está totalmente ausente de la temática sensual amorosa en el *Cancionero*. Es factible que esta referencia constituya un disparate.

²⁸² Se documentan dos versiones en el *Cancionero*: una de tradición oral y la otra en “El baile de la muñeca”, copla 4537, que refiere una sola variante. Existe también un huapango huasteco: “El carnaval”, en donde se hace alusión a la mascarada previa al miércoles de ceniza. *Tormenta de huapangos*. Trío Xilitla. “El carnaval”.

²⁸³ Variante: 2476 Al pie de una hermosa higuera / yo hallé a mi china lavando: / le dije que me quisiera, / y me contestó llorando: / “¿Qué no ves la polvadera / de lo que me está pasando?” // En esta copla pareciera

Aquí se muestra cómo la alusión al período menstrual femenino, impedimento para la relación sexual, está ahora implícito en la referencia a “la luna”. Se revela, además, la condición de “mujeriego” del sujeto poético. Por su parte, la expresión “patitos en la laguna” pudiera contener un sentido humorístico, puesto que se manifiesta como la causa de la menstruación.

Con el siguiente ejemplo se da por concluido el análisis de las coplas con sentido erótico en un lenguaje coloquial:

Ya viene la luna nueva,
rodeada de cucarachas;
¡qué bonitos son los hombres
arriba de las muchachas!²⁸⁴

(2. 5616) Estrofa suelta

2. Lenguaje obsceno

El lenguaje obsceno también se manifiesta de manera autónoma en una pequeña cantidad de coplas, en las que se revela una sexualidad cruda, agresiva y hostil con una perceptible intencionalidad ofensiva; si bien, se percibe una gradación en la intensidad de la ofensa que está directamente relacionada con la referencia sexual y las malsonancias existentes.

En el siguiente caso se muestra cómo la presencia de una malsonancia confiere un carácter ofensivo a la copla:

Ya salió la niña puta,
la que tenían por doncella;
al punto de la medianoche
salía a contar las estrellas;
su madre ya lo sabía,
alcahueta que era ella.

(2. 5676) Estrofa suelta

Resulta interesante la presencia de la malsonancia puesto que en ella se revela otra postura hacia la práctica de la sexualidad femenina: la crítica social y el estigma. Por otro lado, la presencia del eufemismo relativo al acto erótico: “contar las estrellas”, nuevamente revela la intención de evitar la referencia sexual directa.

estar implícita está implícita una referencia ya sea al embarazo o a la menstruación, como impedimento para la relación sexual.

²⁸⁴ Variante: 5617 Del cielo cayó un pañuelito / claveteado de alfileres; / ¡qué uso dan los hombres / encima de las mujeres! //. Por medio de otra frase cliché se expresa la “funcionalidad” sexual del sexo masculino.

También existen algunas escasas coplas en las que se alude al sexo masculino con un término malsonante:²⁸⁵

Una verga bien templada
hace bonita figura,
con la cabeza pelada
y el cuero hasta la cintura.

(2. 5619) Estrofa suelta

En la copla se realiza una burda descripción de la erección masculina. El uso del verbo “templar” (en lugar de “parar”) parece conferir cierta solemnidad a la reverenda tontería emitida, de manera tal que el tono solemne constituye una modalidad humorística más. Otro caso:

Señora del campanario,
póngale cuidado a su hija,
que no me ande preguntando
si tiene hueso la pija.

(2. 5378) Estrofa suelta

Se presenta, recreado de otra manera, el mismo referente, en el que también se percibe la intención humorística y una sutil ironía con la que se reprueba la precocidad femenina. Un caso más:

Una vieja se cayó
en una fosa muy honda;
un viejito la sacó
con la punta de la monda.

(4. 9699) “El tarachi”

En este caso se perfila apenas una leve picardía debido a la imagen creada y a la tipología de los personajes; si bien se debe señalar que la recepción de la copla en el público sinaloense sería diferente.²⁸⁶ Por otra parte, existen escasos ejemplos con temática homosexual:

²⁸⁵ La tendencia predominante es la utilización de eufemismos, como se verá en el apartado de eufemismos.

²⁸⁶ La Srita. Francisca Castañeda Zamudio, oriunda de Mazatlán, Sinaloa, refiere que la malsonancia “monda”, es considerada muy vulgar y se percibe sumamente ofensiva.

Pues los putos de hoy en día
ya se visten muy sencillo,
porque quieren que les metan
la verga por el fundillo.

(4. 9798) “El pato”

En esta copla se explicita la relación homosexual por medio de un lenguaje malsonante, aún así, el cliché inicial parece conferir cierto desenfado y comicidad al ejemplo. Otro caso:

Ni a los coches, ni al . . .
ni al volar, por ser tan duro;
yo a nada le pongo tacho,
porque llegando al oscuro,
sea de hembra o sea de macho,
yo lo que quiero es el culo.

(4. 9809) “El siquisirf”

Aquí se percibe el alarde de potencia viril del sujeto poético, quien manifiesta sin tapujos su afición bisexual. En la denominación genérica de las parejas sexuales, se confiere al acto erótico cierto matiz de irracionalidad; mientras que en la cruda alusión a la sodomía se perfila el humor ofensivo. Otro ejemplo:

Porque estando pelando un pato
en una bandeja de oro,
sacó la cabeza y dijo:
“Si no me la mamas lloro”.

Me la mamas, te la mamo;
te la mamo, ¡una chingada!
Te la meto por el culo,
me la llenas de cagada.²⁸⁷

(4. 9808) “El pato”

²⁸⁷ Variantes: 6932 Porque estando pelando un pato / en una bandeja de oro, / sacó la cabeza y dijo: / “Si no me la mamas, lloro” // Estrofa 2: Me la mamas, te la mamo; / te la mamo, ¡pura verga!, / te la meto por el culo, / me la llenas de conserva // 9806 En la punta de aquel cerro / hay una estaca clavada, / para meterla en tu culo / y sacarte la cagada // 9805 El señor que está allí, / me presume de mirada; / no pierdo las esperanzas / de sacarle la cagada // 6931 Yo no soy poeta, / ni tampoco me titulo; / lo que traigo en la bragueta / muy bien te cabe en el culo // 5708 “Sácamela, que me cago”, / dijo la negra Francisca: / “Ah, negro tan rechingado, / que me revolvió las tripas” // En estas coplas se refiere la sodomía con una serie de malsonancias y alusiones escatológicas.

El desarrollo de esta modalidad sexual en dos coplas muestra la amplia recreación de la referencia erótica. Además, la obscenidad de la sexualidad explícita se muestra reforzada con las malsonancias; la alusión escatológica parece constituir un toque de humor grotesco adyacente, en la cual se canalizan el asombro, la perplejidad y la risa que despiertan las burdas imágenes. Otro caso:

Cuentan de un sabio que un día
tan caliente se encontraba,
que por el culo le daba
a una hija que tenía.
“¿Habrá otro, entre sí decía,
más puto y cabrón que yo?”
Y cuando el rostro volvió
halló la respuesta, viendo
que su hijo iba cogiendo
a la madre que lo parió.

(4. 9904) Estrofa suelta

Se aprecia que las coplas adquieren gran fuerza ofensiva debido al carácter de la sexualidad referida además de las malsonancias que lo complementan, como en este caso, en el que existe una doble representación de la relación incestuosa. Es interesante el hecho de que la referencia al incesto únicamente se presente en las coplas obscenas (no existe dicha referencia en las coplas humorísticas) puesto que, considero que de esta manera se revela el rechazo social hacia dicha práctica sexual.

Aquí finaliza el análisis de las coplas eróticas con un lenguaje obsceno, en el que se ha constatado la presencia de la cultura carnavalesca en la lírica popular mexicana, interesante aspecto que bien merecería un acucioso estudio adicional.

No hay ferrocarril sin curvas,
ni camino real con yerbas,
ni camión de mujer
que no haya limpiado vergas.

(2. 5595) Estrofa suelta

3. Verbo “coger”

Anteriormente se ha referido el cambio de significado que ha sufrido el verbo “coger”; cabe mencionar además que, al margen de dicha resemantización, el desarrollo del sentido sensual en las coplas con dicho verbo puede poseer carácter explícito o implícito, por lo que procedo a analizar los ejemplos de acuerdo a esta característica.

a). Explícito

En la siguiente copla se aprecia el papel que juega el contexto al explicitar la carga sensual del verbo:

Me brinco la cama,
me brinco el cajón,
me cojo a tu hermana
y a ti de pílón²⁸⁸

(3. 6928) Estrofa suelta

Se aprecia además, el tono fanfarrón y machista del sujeto poético, quien ejerce su poderío por medio del dominio sexual; mismo que se presenta también en el siguiente ejemplo:

El que quiera ser mi amigo
tres cosas debe tener:
buena silla, buen dinero,
buenas viejas pa coger.

(3. 6919) Estrofa suelta

Aquí, la referencia sexual aparece condicionada por la posesión de los atributos femeninos adecuados, referida ésta por medio del calificativo “buenas”; además, el referente revela las necesidades básicas a satisfacer en el hombre: el caballo, el dinero y el sexo. Por su parte, la mujer es menos ambiciosa:

El que quiera ser mi esposo
dos cosas debe tener:
una verga bien grandota,
buenas formas de coger.

(2. 5377) Estrofa suelta

Es interesante constatar que esta expresión puesta en voz femenina suele escandalizar;²⁸⁹ aún así, la escasa voz manifiesta un sensual deseo por medio de una obscena y atrevida expresión, en la que explicita a su vez, los atributos masculinos a desear. Otra modalidad:

²⁸⁸ Variantes: 6929 Yo no soy poeta, / ni compositor de canciones, / pero sí me cojo a tu hermana / sin bajarle los calzones //. En este caso, también en el verbo “coger” se condensa la tonalidad sexual, además de que el contexto determina dicho carácter. 5349 Cuando era de buen tamaño / ya cumplía con mi deber, / cuando tenía yo quince años / ya empezaba yo a coger / a las mujeres del paño //. Aquí aparece el recurso de complemento interrumpido acompañando la tónica sensual del verbo, aportando un toque adicional de comicidad.

²⁸⁹ De hecho, en las presentaciones de grupos folklóricos con mujeres cantantes, éstas llegan a entonar las coplas humorísticas blancas; pero, las alusiones picantes únicamente son cantadas por los músicos hombres. En muchas ocasiones, la voz en las coplas determina esta situación; sin embargo, me atrevo a sugerir que

Las putas de Hermosillo
ya no cogen en colchón:
ahora cogen en el suelo,
porque tienen purgación.

(2. 5593) Estrofa suelta

En esta copla destaca el deslizamiento semántico de la malsonancia; puesto que, además de constituir una ofensa, también es un término utilizado para denominar a una colectividad de mujeres que ejercen el comercio sexual, en el cual el tono ofensivo aparece amortiguado. Aún así, la temática sensual se crea por medio de este vocablo, el verbo y la explicitud desarrollada por medio del “colchón” y “el suelo”. La referencia escatológica, por su parte, parece contener una intención cómica.

Ahora bien, un referente desagradable, como ya se ha visto, suele ser proclive a generar una mayor carga ofensiva en la copla:

Ésta sí ya es pendejada
y sobrada carajera:
ella cogiendo en su cama,
y tú pendejeando afuera.

(2. 5279) Estrofa suelta

Aquí el carácter sensual en la copla está determinando por el verbo y el contexto adecuado: “la cama”; el tono ofensivo, por su parte, está conformado por las malsonancias. Es interesante, además, el hecho de que el sujeto poético que expresa su malestar únicamente sea testigo de la probable infidelidad referida y no tenga injerencia directa en la misma. Este verbo también surge en una copla con una intención claramente ofensiva:

En la punta de aquél cerro
tengo una velita ardiendo,
pa metérsela a tu madre
ahorita que está cogiendo.²⁹⁰

(3. 6942) Estrofa suelta

también existe una regla tácita de recato femenino que las artistas deben observar. Festival Anual de Huapango, San Joaquín, Querétaro, 2005, 2006, 2007.

²⁹⁰ Variante: 6935 Mi madre no me la mientes, / mi madre ya está con Dios; / tu madre, como era puta, / el diablo se la cogió //. En este caso se conjugan la referencia sexual del verbo y la malsonancia que ofende a la madre, misma que determina a la vez la causa de dicha acción.

En este caso, el sujeto poético expresa el deseo de interferir en forma violenta y agresiva en una relación sexual; el hecho de que el objeto de la agresión sea la madre del interlocutor, confiere a esta copla un marcado tono ofensivo hacia este último. Por otro lado, la copla posee una frase cliché como introducción, sobre la que se basa el desarrollo de la sexualidad, expresada con el verbo en cuestión.

b). Implícito

El sentido erótico implícito, consiste en dar a entender el sentido sexual sin incurrir en la responsabilidad de haberlo dicho. Así, la sensualidad únicamente se sugiere, y el receptor se encarga de interpretar el mensaje sensual.

Si bien, en esta sección se ha realizado el análisis de las coplas con sentido sexual explícito; existen algunos pocos casos en los que, a pesar del desarrollo de un lenguaje coloquial, el sentido sexual permanece implícito, de ahí la conformación y ubicación de este apartado, en franca cercanía al sentido sensual implícito que se estudiará inmediatamente después. Se inicia con la copla siguiente:

Una paloma voló
de un solar a una garita,
y el burrión manifestó:
“¡Qué volar de palomita!,
¿cómo la cogiera yo?”²⁹¹

(3. 6145 b) “El palomo”

Aquí, la connotación sensual del verbo se mantiene sin desarrollo posterior; si bien, se presenta acompañada de una metáfora animal femenina en la que sobresale un atributo que genera el deseo sensual en el sujeto poético. Otro caso:

Un pescador pescaba un día,
pescaba el pez y no lo cogía;
así tú, vida mía,

²⁹¹ Variantes: 6145 a La calandria voló / de un solar a otro solar: / “¡Ah, qué volar de animal!, / ¿cómo la cogere yo?” // 6145 c Del solar a una garita / una paloma voló, / y le respondió el gorrión / con una voz muy clarita: / “¡Qué volar de palomita!, / ¿cómo la cogiera yo?” // En estos casos se desarrolla el apetito sensual, expresado con el verbo “coger” por medio del atributo de la metáfora animal femenina. La connotación plena de estos casos pudiera sugerir que no debían incluirse en este apartado; sin embargo, reitero que este inciso es el espacio más idóneo para estudiar a las coplas con el verbo “coger”.

si fueras pescado,
nunca te cogería.

(2. 5306) Estrofa suelta

En este ejemplo, el verbo “coger” aparece con sus dos interpretaciones posibles: el sentido literal, y el sentido sexual, en esta doble presentación del verbo se percibe un ligero toque lúdico.

En resumen, en las coplas con sentido erótico que utilizan un lenguaje coloquial, destaca el tono alegre y festivo de la referencia a la sexualidad, independientemente del motivo expresado, sea éste piropo, solicitud, consumación o añoranza de la sensualidad; además se perciben variaciones en dicha tónica, mismas que oscilan entre la broma, picardía y parodia. (Ver tabla FRP-A)

Existen también algunos pocos ejemplos de coplas en la que se manifiesta una crítica social hacia el ejercicio de la sexualidad femenina.

Por otro lado, hay una tendencia a disfrazar la referencia sexual, sea por medio de frases sugestivas como “te tengo ganas”, “dame la base por bolas”; además de algunas indicaciones como “de la cintura pa abajo - de las rodillas pa arriba”. También se presentan recursos adyacentes como picantes juegos de palabras: “tentaba”-“tanteaba”; insinuantes sustantivos: “colchón”, “cama”; o hasta la simple connotación sexual de verbos como “amar”, “querer” y “jugar” que despliegan su sexualidad en la copla.

Respecto a los ejemplos con lenguaje obsceno, se percibe en ellos una gradación ascendente del tono ofensivo, el cual es determinado en mayor o menor medida por la presencia de malsonancias y alusiones sexuales directas y atrevidas, como es el caso de la sodomía. De esta manera, existen casos en los que una sola malsonancia crea un copla medianamente agresiva; sin embargo, la presencia de varias malsonancias aunada a un referente “vergonzoso y audaz” crean una tonalidad marcadamente vulgar y ofensiva. Además, en ocasiones se perfila una intención lúdico-humorística, ya sea por medio de burdas imágenes sexuales, la explicitud sensual o expresiones escatológicas.

Es tal la vulgarización de la referencia erótica por medio de la grosería, que un recurso cualquiera inmerso en este lenguaje (un eufemismo, por ejemplo), en contraposición, se torna totalmente “inofensivo” e incluso adquiere un aspecto “candoroso”.

Así también, a menudo la contundencia de la malsonancia opaca y nulifica el sentido humorístico y hace rehén al referente erótico. Esto es, se supone que la intención es la referencia humorística al erotismo; sin embargo, con este pretexto se emite toda una sarta de malsonancias y obscenidades.

Además, si en el referente existe una situación desagradable que requiera la malsonancia, ésta es justificada e incluso festejada por el auditorio. También es probable que el público oriundo de determinada región, perciba las coplas obscenas como un remate de gracia y humorismo, sin embargo, el oyente promedio, sin duda alguna lo percibe como humor ofensivo. Esto también puede suceder en el caso contrario.

Respecto a las coplas con el verbo “coger”, algunas de estas coplas a menudo no utilizan recursos adyacentes, aunque en escasas situaciones también suelen utilizarlo. Entre dichos recursos están los calificativos de atributos sexuales expresados con un lenguaje connotativo, tal es el caso de “buenas”.

En estas coplas existe una gran variedad de temáticas relativas a la relación amorosa: alarde, deseo y condiciones específicas para la relación amorosa, en un tono que oscila entre la broma, la burla y el humor ofensivo.

Además, se observan dos modalidades del verbo: el “coger” y el “saber coger”, por lo que la destreza sexual también se conforma en un atributo. Por otro lado, en los casos en que el verbo se presenta en un lenguaje soez, las malsonancias parecieran complementarlo. Respecto al tono, en una buena parte de las coplas aparece la típica tonalidad lúdico-burlesco-erótica —y en su caso, obscena— manifestada con gran energía, tal vez como una manera de contrarrestar la clandestinidad del acto sexual, en una libre actitud de desdén a las normas sociales establecidas.

Las coplas con el verbo “coger” con sentido erótico implícito, se colocaron estratégicamente al final del apartado, para que sirvan de preámbulo al siguiente recurso que es precisamente, el sentido erótico implícito. En ellas, el verbo en cuestión parece conformar una doble imagen.

B. Sentido erótico implícito

Inicio con la definición de la palabra *implícito*: “Lo implícito es un significado 'sobreañadido a otro significado literal'; es aquella información proporcionada de cierto

modo que permite negar la responsabilidad de su enunciación”.²⁹² Así, se delimita la acepción del fenómeno al hecho de que un fragmento, o elemento de una oración en la copla, es omitido intencionalmente o sustituido con un vocablo determinado, dando como resultado un mensaje ambiguo, mismo que apela al oyente-lector a otorgar un significado sensual a dicha expresión.

En este apartado se analizan los casos en los que existe una sugerencia de tipo sexual en las coplas, la que, sin llegar a expresarse abiertamente, es enfatizada con pronombres, sustantivos, elisión de complemento y rima interrumpida. Además se presentan algunos casos con sentido erótico implícito en los que la tónica sexual se explicita posteriormente.

1. Pronominalización²⁹³

En la pronominalización, el sentido erótico se articula por medio del pronombre neutro o indefinido²⁹⁴; éste puede o no tener un referente gramaticalizado en la oración, aunque, indudablemente, la carga sexual radica en el referente aludido.

Así se realiza una clasificación respecto a la presencia o ausencia de dicho referente gramaticalizado.

a). Abierta simple

En este caso, el pronombre aparece de manera autónoma dentro de la oración, o sea, sin referente, y sustituye la función gramatical de objeto directo relativa al verbo:

Mas alta la vi volar
una garza morena.
Si no me lo quieres dar,
enséñamelo siquiera,
no me vaya yo a antojar
y de ese antojo me muera.²⁹⁵

(1. 1566) Estrofa suelta

²⁹² BERISTÁIN, *Diccionario de retórica y poética*, p. 110.

²⁹³ En el inciso relativo a Doble sentido (pp. 98–101) se ha presentado este recurso enfatizando su aspecto funcional de dilogía parcial, en el que se hace necesaria la presencia de un referente aludido por el pronombre; mientras que, en este inciso nuevamente se presenta el mismo recurso ahora haciendo hincapié sobre su sentido erótico implícito, para lo cual se presentan los casos de pronominalización abierta, esto es, sin un referente.

²⁹⁴ BERISTÁIN, *Gramática estructural de la lengua*, p. 201. *Pronombre*: Desde el punto de vista de la función (sintáctico), los pronombres son sustantivos (porque funcionan como sustantivo). [...] Desde el punto de vista de su significado (semántico), los pronombres son palabras que repiten o remplazan conceptos.

²⁹⁵ Variante: CA. 23 Una paloma al volar / le dijo a la compañera: / “Si no me lo quieres dar , / enséñamelo siquiera; / no se me vaya a antojar / y de ese antojo me muera.” // “El apasionado”. Trío Atardecer Huasteco. En esta copla se da el mismo fenómeno, no existe referente y la tónica sensual se desarrolla libremente.

Una que yo bien quería
 dondequiera la encontraba;
 ella se me resistía
 luego que la enamoraba,
 hasta que, por fin, un día
 me dijo que me lo daba.²⁹⁶

(1. 2513) Estrofa suelta

Es interesante notar una sola posibilidad de sentido en los ejemplos, esto se debe a la existencia de una oración, trunca en apariencia, pero llena de sensualidad. Se observa también que el pronombre refiere al sexo femenino, en estos casos, en dos fases del cortejo amoroso: el requerimiento y la aceptación, estructuradas con los verbos “dar” y “enseñar”. Otros casos:

Señor alcalde mayor,
 yo soy una pobre viuda,
 que, por no ofender a Dios,
 busco quien me lo sacuda.²⁹⁷

(2. 5376) “Los panaderos”

Una vieja muy revieja
 se agachaba y se lo veía;
 se daba la palmada:
 “¡Qué bueno estás todavía!”

(4. 9707) Estrofa suelta

Nuevamente la referencia sexual implícita la constituye el sexo femenino. En el primer ejemplo, el verbo “sacudir”, acentúa la carga erótica; mientras en el segundo, la acción reforzadora es “dar la palmada”. En ambos casos se percibe un tono de burla e ironía hacia el ejercicio de la sexualidad de viudas y ancianas. Otra copla:

“¿Qué puede ser que no sea?”
 dijo una vieja en un rancho:
 “aunque me lo dejen ancho,
 mi corazón lo desea”.

(4. 9706) Estrofa suelta

²⁹⁶ Variantes: 5386 Una catrina tenté / y me dijo: “Es imposible; / ¡ah, qué cobarde es usted!, / con tentar, nada consigue; / venga acá, se lo daré: / para eso es, pero se pide.” // El pronombre puede referir al sexo femenino; o bien a un atributo sexual femenino: “el trasero”. 581 Eres bello toronjil / del jardín más divertido. / Si yo llego a conseguir / lo que he intentado contigo, / ni la muerte he de sentir, / aunque me sepulten vivo // En este caso, el pronombre refiere la relación sexual. Esta copla se ha estudiado bajo su aspecto de metaforización vegetal, p. 45, nota 77.

²⁹⁷ Variante 5396: Un favor le pido al cielo, / y el Señor me lo conceda: / una tela y un telar / y una buena tejendera, / que me lo sepa menear / con lo ancho de la cadera //.

Este es un caso de doble pronominalización, en el que los pronombres sustituyen a los sexos masculino y femenino, genéricamente conceptuados en forma masculina, por medio de dos diferentes verbos: “dejar” y “desear”. Las funciones pronominales sustituidas son el sexo femenino y el órgano sexual masculino como complementos directos. Por su parte, la rima trabada enfatiza el adjetivo “ancho”. El motivo de la “desesperada” búsqueda del placer a causa de la vejez, nuevamente es objeto de burla.

Por otro lado, también existen referencias al sexo masculino, independientemente al género del pronombre utilizado:

Al pasar por El Mocambo
me salió una tamalera:
“Mariachito, vales madre,
siquiera me la metieras”

(2. 5277) Estrofa suelta

Estaba el [Pedro] sentado,
sentado en un taburete;
el [Pedro] que se descuida,
Y el [Carlos] que se la mete.

(3. 8397) Estrofa suelta

En estas coplas, el verbo “meter” refuerza la tonalidad sensual del pronombre y determina su carga sensual. Por su parte, la naturaleza genérica femenina del pronombre limita la interpretación del referente sexual masculino hacia su sinonimia malsonante “verga”; hecho que, aunado a la expresión ofensiva en el primer ejemplo de la tamalera “vales madre”, o bien, a la directa alusión homosexual del segundo ejemplo, construye una expresión humorística realista, irónica y vulgar de marcada sexualidad;²⁹⁸ sin embargo, aquí la tónica sexual parece radicar más en la referencia sexual verbal que en los elementos obscenos.

Otros casos:

Yo ya no quiero a esta vieja,
porque es como la gata lora:
si se la meto, grita
y si se la saco, llora.²⁹⁹

(2. 5278) Estrofa suelta

²⁹⁸ Elementos necesarios en las comedias, caricaturas y chistes. La importancia de estas coplas les ha conferido un merecido espacio dentro de la lírica popular mexicana. Véase: FRENK, *Cancionero folklórico de México*. Coplas humorísticas ofensivas. Tomos III y IV.

²⁹⁹ Variante: 5331 Si porque te la metí / lo llevas a sentimiento, / también tú me la pelaste: / ¿qué dirás que ya no siento? //. En este caso se presentan dos referencias sexuales complementarias: los sexos femenino y masculino, determinados con los verbos “meter” y “pelar”.

Aquí también existe la referencia al sexo masculino con su sinonimia vulgar “verga”. En esta copla se ironiza la actitud de la mujer durante la relación sexual, con una marcada intención burlesca.

Se observa además que el pronombre, aún con la ausencia de referente, adquiere un matiz sexual; ya que la base de dicha sensualidad generalmente recae en el verbo, mientras aquél sirve de instrumento para consolidar la evocación.

b). Abierta con contexto sexual

En este tipo de pronominalización, aparecen el pronombre y el verbo inmersos en un contexto netamente erótico, independientemente a la ausencia del referente.

En el ejemplo siguiente se conjugan una frase cliché, un contexto explícitamente erótico y la pronominalización abierta:

En la punta de aquel cerro
tengo un limón colorado;
alza las piernas, negrita,
que ya lo tengo parado.

(2. 5340) Estrofa suelta

Como se aprecia, el desarrollo del contexto enfatiza —aún más— la alusión sensual del pronombre, éste ostensiblemente determinado por medio de la perífrasis verbal. Otro caso:

Morena, venme a rascar:
me picó un mosco en el río;
y vamos a disfrutar
yo lo tuyo y tú lo mío.

(2. 5298) “El mosco”

La referencia constituye una caricia que denota cierta intimidad y que constituye el preámbulo para el encuentro sexual; mientras tanto, la simbología del agua aporta cierto matiz erótico adicional. Por su parte, la alusión sensual de los pronombres parece estar dirigida hacia los cuerpos humanos masculino y femenino.

c). Abierta con despliegue de pronombre

En este caso, el pronombre es complementado por medio de una frase o locución, en la que se recrea o sugiere indirectamente el sentido sensual:

Quisiera ser zapatito
del que llevas en tu pie,
para ver de vez en cuando,
lo que el zapatito ve.

(1. 824) “La Sanmarqueña”

En esta copla existe una construcción más elaborada, ya que el pronombre oculta la alusión a la sexualidad femenina y ésta es sugerida y “desplegada” por medio de la subordinación de objeto directo “lo que el zapatito ve”. De esta manera se expresa el deseo masculino por medio de una ingeniosa y levemente pícaro alusión sexual.

2. Complemento elidido

La reticencia es una figura de pensamiento que se realiza al omitir una expresión, lo que produce una ruptura del discurso que deja inacabada una frase, que pierde así, parte de su sentido.³⁰⁰ En las coplas eróticas, esto sucede cuando existe la elisión, generalmente, del complemento directo en un enunciado primario, mismo que alude a un sentido sexual:

Este torito que traigo
lo traigo desde Campeche;
¡ay mamá!, yo estoy queriendo:
dame un vasito de leche.

(1. 1568) “El torito”

Nótese en primera instancia la percepción de una sensualidad vaga y generalizada con la omisión del complemento en la frase “yo estoy queriendo”, misma que se explicita, especifica e intensifica notablemente por medio de la alusión indirecta a los senos femeninos por medio de “vasito de leche”. Por otro lado, en esta copla, el dístico inicial presenta una frase cliché que sirve de introducción y de materia poética, ajena por completo a su sentido sensual.

3. Complemento interrumpido

Este fenómeno aparece cuando se estructura una oración de temática trivial, cuyo verbo posee una fuerte carga sensual; misma que lleva al oyente-lector a anticipar su intención sensual, y ésta a su vez, interrumpida en el discurso con un desenlace absolutamente

³⁰⁰ Cf. BERISTÁIN. *Diccionario de Retórica y Poética*, p. 426. Y continúa: Con ello el código no se altera sino que se elimina, y queda en el resto del discurso la sugerencia, con mayor o menor exactitud, de lo que se omite. Suele producir un efecto hiperbólico, de exageración o énfasis, pues al omitir precisamente aquello que por su gravedad, grandeza, ruindad, entre otros, se dice más aún de lo que se calla.

inofensivo. Lo que resulta interesante es que la tónica sexual evocada —nunca referida— es la que permanece en el oyente-lector:

Cuando era de buen tamaño
ya cumplía con mi deber,
cuando tenía yo quince años
ya empezaba yo a coger
a las mujeres del paño.³⁰¹

(2. 5349) “La indita”

Cada vez que te miro
se me endereza
la pupila del ojo
por tu belleza.

(2. 5287) “La Bamba”

En el primer caso se observa el amplio desarrollo contextual en contraposición al mínimo espacio utilizado en el desenlace; mientras que, en la segunda copla, articulada en una seguidilla, la introducción y el desenlace se desarrollan en igual número de versos. Esto demuestra que es en la naturaleza y la colocación estratégica del verbo, además de la contundencia de su desenlace, en donde radica el ímpetu erótico de la copla.

4. Rima interrumpida

En las coplas folklóricas mexicanas la rima posee particular importancia: “La lírica folklórica parece asignarle un papel muy importante a la rima y tiende a conservarla, aunque suele no someterse a demasiadas exigencias técnicas. Las asonancias, distinguen desde siempre a los textos poéticos de veta popular”.³⁰² En el análisis realizado, se percibe que existe una tendencia a la consonancia y a la perfección formal en las coplas.

Para la construcción del recurso de rima interrumpida es necesario que exista una rima, sea asonante o consonante. La dinámica de las canciones con dicho recurso consiste en sugerir una rima en lugar de otra; de esta manera, la rima sugerida contiene la intención sexual, la que, como no se expresa, generalmente raya en la obscenidad, mientras la versión expresada es totalmente “inocua” y el sentido erótico percibido por el auditorio, queda

³⁰¹ Esta copla ha sido documentada bajo su aspecto de resemantización del verbo “coger”, p. 170. Variante: 5350 Cupido me enseñó a leer / los versos de buen tamaño, / y me dijo: “Es de comprender, / eso te lleva un año, / desde que yo empecé a coger / a las mujeres por el paño.” // En esta copla, el complemento interrumpido aparece en forma idéntica, sólo con una introducción diferente.

³⁰² MEDINA, p. 96.

únicamente en su mente.³⁰³ Carlos Magis se refiere a este fenómeno como “falso eufemismo”,³⁰⁴ José Manuel Pedrosa, por su parte, lo denomina rima frustrada.³⁰⁵

Durante el análisis surgieron dos formas en que suele presentarse este recurso: rima interrumpida intraestrófica o rima interrumpida interestrófica.

a). Intraestrófica

La rima interrumpida aparece al final de la copla sin que incida en, o necesite de, una copla subsiguiente; además, una característica importante de este recurso es que existe una especie de narración o secuencia de acción en la copla, misma que genera la rima sugerida:

Las muchachas de hoy en día
se están subiendo las faldas
si se las siguen subiendo
nos van a enseñar las ligas.³⁰⁶

(CA. 30) “El caimán viejo”

La visión de las “ligas” es consecuencia directa de “subirse las faldas”, además de que se alude a sendas “ligas” como un atributo femenino que es digno de admiración; aunque, a veces la alusión a un mismo atributo suele adquirir un sentido erótico distinto, como se aprecia:

¡Ay! calabacitas tiernas,
¡Ay! calabacitas largas,
primero me das de besos
y luego me das las gracias.³⁰⁷

(CA. 31) “El caimán viejo”

³⁰³ ALZIEU, p. 113. Este procedimiento es frecuente en francés, en canciones de este mismo tipo.

³⁰⁴ MAGIS, pp. 277-278.

³⁰⁵ José Manuel PEDROSA, “Canciones disparatadas y rimas frustradas: notas sobre un recurso poético del Cancionero popular (Siglos XVII al XX)”, p. 51. “El pueblo es capaz de formular irónica y paródicamente estos poemas dentro de un abanico de gradaciones que pueden llegar a operar con el sin-sentido como elemento poético y comunicativo. [...] La continuidad folklórica a lo largo de los siglos de esta tipología de canciones, remite además a un concepto de escuela poética firmemente arraigado [...] que confirma que el disparate es un género plenamente artístico, complejo y regido por unas normas —valga la contradicción— de innegables coherencia y estabilidad internas.

³⁰⁶ *Sones picantes*. Conjunto Villa del Mar de Ángel Valencia. “El caimán viejo”. Variante: 5603. Las muchachas de hoy en día / usan las faldas tan altas / si quieren, te dan un beso / y si no, te dan las gracias //. En este caso se presenta el mismo tipo de rima interrumpida en un contexto diferente. 9895 —Úrsula, ¿qué estás haciendo? / —Remendando mis enaguas, / porque si no las remiendo, / entonces se me ven las trenzas //. En esta variante, la palabra “trenzas” no rima con “enaguas”, este tipo de construcción parece evidenciar aún más la rima interrumpida y constituye un recurso lúdico burlesco.

³⁰⁷ *Sones picantes*. Conjunto Villa del Mar de Ángel Valencia. “El caimán viejo”.

En esta copla, el erotismo oculto en las “gracias” (mismo atributo aludido en el caso anterior) ahora es indicativo de la entrega sexual, como desenlace a una previa sesión de caricias amorosas. Por su parte, el dístico inicial constituye un cliché. Un caso parecido:

Estaba la chachalaca
parada en un árbol chulo,
y el pícaro chachalaco
le estaba picando el *cuello*.³⁰⁸

(CA. 32) “La chachalaca”

La referencia a la entrega sexual se construye por medio de la alusión al trasero femenino, por medio del sinónimo “culo”, que es hábilmente disimulado con la palabra “cuello”; la que, a su vez, por sí sola ya provee de un leve toque sensual a la copla. Como se aprecia, esta parte del cuerpo es frecuentemente aludida en este tipo de coplas,

Por otro lado, en las cancioncillas a veces existe una voz sabia y experimentada que llanamente expresa las consecuencias de la precoz manifestación del ímpetu erótico en la mujer:

Las mujeres de hoy en día
son como la tuna mansa;
apenas cumplen quince años,
y ya traen tamaña trenza

(2. 5553) “La Sanmarqueña”...

En primer lugar la frase comparativa vegetal se liga a la expresión sensual por medio de una analogía, algo incongruente, de tipo fisiológico; por otra parte, en la referencia erótica, se aprecia la temprana edad en que la mujer inicia su vida sexual.

También, algunas veces en las coplas existe la referencia a la solución de un conflicto por medio de una “sensual” y “eficaz” manera:

Si tienes hijas bonitas
de costumbre disolutas
eres pobre porque quieres:
pon una casa de modas.³⁰⁹

(4. 9890 a) “La Sanmarqueña”...

³⁰⁸ *Idem*. “La chachalaca”.

³⁰⁹ Variante: 9890 b Si tus hijas son mujeres / de costumbres disolutas / eres pobre porque quieres / pon una casa de modas / y del bienestar disfruta //. Nuevamente se aprecia en este ejemplo la rima rota que acompaña a la rima interrumpida y que genera mayor humorismo. En esta copla existe un verso adicional posterior a la rima interrumpida.

Hay que hacer notar que la referencia hacia el comercio sexual en la lírica mexicana es muy rara, como ya se ha mencionado, máxime si existe además una idea generadora de riqueza; quizás en el tono burlesco de este caso radique la razón de la presencia de este motivo. El siguiente ejemplo, por su parte, muestra otro interesante giro sensual:

Bueno, aquí ya me despido,
ya me voy con rumbo a la tiznada;
a todos mis amigos yo les pido,
de pilón me den una aplaudida,
escucharon el son del elefante,
tienda su mano el que no lo aguante.³¹⁰

(CA. 33) “El elefantito”

En este caso, la picante referencia: “aplaudida” —por medio de la cual se oculta la referencia al sexo oral— es utilizada por el sujeto poético como mero pretexto para bromear jactanciosamente con su público. Nótese además la frase eufemística “tienda a su mano”.³¹¹

Por último, se debe recordar que la estructura estrófica en dísticos presupone la presencia de la rima gemela, propia de éstos; de esta manera se apreciará claramente la presencia de este recurso en el singular ejemplo siguiente:

Los hermanos Pinzones,
eran unos *marineros*.

(CA. 34 a) “Los hermanos
Pinzones”

Que se fueron con Colón
que era un viejo *chingüengüenchón*.³¹²

(CA. 34 b) “Los hermanos
Pinzones”

³¹⁰ *Sones Picantes*. Conjunto Villa del Mar de Ángel Valencia. “El Elefantito”.

³¹¹ Si bien, casi siempre existe una línea divisoria entre las coplas de humor ofensivo y las coplas eróticas, en este caso, como se aprecia, confluyen los dos aspectos. Estas expresiones eufemísticas constituyen también un recurso muy frecuente en manifestaciones populares mexicanas como la lírica y el chiste; por medio de ellas se oculta una frase ofensiva con una intención generalmente humorística. Es interesante notar la versatilidad y adaptación de estas eufemísticas expresiones que, incluso, asimilan expresiones alusivas a la tecnología postmoderna, como: *checa tu mail*, para “chinga a tu madre”; o *en infinitum*, para “en chinga”.

³¹² *Sones Picantes*. Conjunto Villa del Mar de Ángel Valencia. “Los hermanos Pinzones”. Continúa: CA. 34 d Y los indios mochilones / les cortaron la retirada // CA. 34 e A los indios lacandones / les bajaron los calcetines // CA. 34 f El compadre Juan Domínguez / le decía: “no la chifles” // CA. 34 g A la hija de Tío Mote / le metieron un gran susto // CA. 34 h A su hermano Bobadillo / le picaron el orgullo // CA. 34 i Al teniente Bobadillas / lo llenaron de laureles // CA. 34 j Reina Isabel dio sus alhajas, / cuando Colón hizo la historia // CA. 34 k A la reina de Castilla / le cantaban las torrijas // CA. 34 l Y la reina de Castilla / a Colón le dio las naves // CA. 34 m Y los indios sembraron fruta / para los hijos de España //

Y se fueron a Calcuta
a buscar algunas *playas*

(CA. 34 c) “Los hermanos
Pinzones”

Esta canción está compuesta por trece dísticos y su temática gira en torno al descubrimiento de América. La alteración en el orden —o incluso la omisión de algunas— de sus estrofas no repercute en absoluto en la construcción de un singular y divertido relato, en el que confluyen referencias eróticas y soeces. En efecto, este ejemplo constituye una muestra de la convivencia de dos vertientes humorísticas: por un lado, la sexualidad en su vena más cómica; por el otro, las malsonancias, ambas unidas en una graciosa intención.

Así, en la presentación de los ejemplos anteriores saltan a la vista diversas maneras de articular la rima sugerida, obsérvense con atención dos de los ejemplos ya presentados:

Las muchachas de hoy en día
se están subiendo las faldas
si se las siguen subiendo
nos van a enseñar las ligas.

(CA. 30) “El caimán viejo”

Estaba la chachalaca
parada en un árbol chulo,
y el pícaro chachalaco
le estaba picando el *cuello*.

(CA. 31) “La chachalaca”

Primero, se comprueba la consonancia (o asonancia) entre la rima “sugerida” y la rima que la establece: “faldas”- *nalgas* y “chulo”- *culo*.

Ahora bien, la palabra con la que se sustituye a la rima o “rima rota” es la que adopta formas específicas. A veces constituye una palabra autónoma e independiente; aunque conserva una relación directa con el contexto, como en el caso de “faldas”-“ligas”, en el que incluso existe un desenlace literal coherente: “nos van a enseñar las ligas”, mismo que “suaviza” la ruptura abrupta entre rima “rota” y rima sugerida. En otras ocasiones, la palabra que denomina a la rima “rota”, además de aportar un sentido literal lógico a la copla, muestra una igualdad de “letras iniciales” con la rima sugerida: “*cuello*”-“*culo*”. Este caso parece ser el más popular (*marineros, playas, cubanita, cuando...*) y también se presenta en la rima interestrófica.

b). Interestrófica

La rima interrumpida a nivel interestrófico consiste en la aparición de una palabra al final del último verso de una copla y se alarga y coloca al inicio de una nueva estrofa. La letra o letras iniciales de esta “inocente” palabra, sugieren la idea sexual:

Si estos versos le han gustado
dígalo con disimulo,
agarre a su compañero
y métaselo por el ...

(CA. 35 a) “El cubanito”

Cubanito soy señores,
cubanito y muy formal,
vale más ser cubanito
aunque usted lo tome a mal.³¹³

(CA. 35 d) “El cubanito”

Las referencias eróticas homosexuales son escasas en el *corpus* analizado; en este caso, me aventuro a conjeturar que dicha alusión únicamente se conforma por las necesidades específicas de la rima, por lo que considero menos probable que refleje una intención específica del poeta.³¹⁴

La presencia del recurso de rima interrumpida interestrófica puede también considerarse una especie de encadenamiento; sin embargo, para los efectos de este estudio, se enfatiza su carácter sensual funcional. Por su parte Carlos Magis define a este recurso como un tipo especial de imbricación.³¹⁵

Al realizar el análisis completo de la canción “El cubanito”, se puede apreciar que todas las estrofas se resuelven en un mismo estribillo, de tal suerte que siempre se “sugiere” la misma rima; suceso tal, que determina el contexto en las estrofas hacia el único desenlace posible:

³¹³ *Sones Picantes*. Conjunto Villa del Mar de Ángel Valencia. “El Cubanito”.

³¹⁴ La ubicación de esta estrofa, en último lugar dentro de la canción, también apoya mi idea; aunque reconozco la debilidad de este argumento.

³¹⁵ MAGIS, p. 569. *Imbricación*: Técnica de enlace que traba a las estrofas mediante una sola palabra, la cual aparece al final del último verso de una copla, y se repite como la palabra inicial del primer verso de la copla siguiente. N. de la a. Por consecuencia, la imbricación simple se realizaría por medio de una sola palabra, y considero que se enfatiza el sentido sexual; este desarrollo es aludido por Magis, más adelante (p. 571), al mencionar un tipo especial de imbricación y lo ejemplifica con “El cuyanito”. En este estudio se le considera como rima interrumpida interestrófica, definiendo así sus características principales, aunada a la sugerencia de una rima con carácter sexual.

La mujer del tabernero
se hizo un traje con Angulo
cada vez que se lo pone
¡cómo se le marca el ...

(CA. 35 b) “El cubanito”

Cubanito soy señores [...] ³¹⁶

Si bien, el vocablo del desenlace permanece invariable, no siempre posee la misma intención, pues, cada emisión en particular de “culo” remite a diversas modalidades eróticas: relación homosexual, trasero femenino resaltado, trasero masculino voluminoso, entre otras. En la copla anterior, la referencia sexual va dirigida hacia el atributo femenino.

El siguiente ejemplo, por su parte, constituye un caso similar en el que existen dos tipos de rima interrumpida:

Pican, pican los mosquitos,
pican con gran disimulo,
unos pican en la cara,
y otros pican en el ...

(CA. 36 a) “Los mosquitos”

Cuando fui a la colina,
me dijeron cuerpo a tierra,
como no les hice caso,
que me mandan a la ...

(CA. 36 b) “Los mosquitos”

Mi hermanita toca el piano
con el profesor Virulo
cada vez que se agachaba
le tocaba todo el [...] ³¹⁷

(CA. 36 c) “Los mosquitos”

En la tercera estrofa se observa la tendencia a retomar la rima sugerida inicial. Por otro lado, el último verso de cada estrofa queda trunco, fenómeno que no se presenta en el recurso de rima sugerida intraestrófica.

³¹⁶ En ciertos casos, en la copla se prescinde de la intención sexual y se adopta un tono soez al referir determinados atributos masculinos: CA. 35 c *Yo sé de un gran pelotero / que batea con roles duros / pero no llega a primera / porque le pesa mucho el... // Sones picantes. Conjunto Villa del Mar de Ángel Valencia. “El cubanito”.*

³¹⁷ Tradición oral. Informante: Aarón David Juárez Aguilar. Continúa: CA. 36 d *Culpa de un malentendido / a la prima de Cebuta, / que tenía siete novios / la trataban de una... //*

5. Sustantivación

La sustantivación³¹⁸ ocurre cuando se concentra el sentido sexual en un sustantivo determinado, en una frase coloquial e intrascendente, el cual, al estar ligado de alguna manera al acto amoroso determina su naturaleza sexual, mientras que el oyente debe percatarse de dicha connotación sexual.

Venderemos toro y vaca,
venderemos la marrana,
toditito venderemos (mi vida),
todito, menos la cama.

(4. 9664) “La higuera”

En esta copla se manifiesta la importancia que el sujeto poético le confiere al acto amoroso, expresada con su renuncia a otros satisfactores antes que deshacerse del mueble idóneo para el placer amoroso. Dos casos más:

Carpintero de mi vida,
hazme la cama decente,
que te la voy a pagar
con el sudor de mi frente.³¹⁹

(3. 6432) “El pájaro carpintero”

Se aprecia que “la cama” es el único sustantivo, en los casos estudiados que adquiere este tinte erótico, tal vez debido a su relación directa con el acto sexual. Por otro lado, es indudable que el contexto confiere a la copla una carga erótica adicional.

6. Revelación

En estas coplas es necesario que exista una imagen sexual implícita, para posteriormente explicitar la sensualidad contenida en la misma. Un ejemplo perfecto de este recurso, lo constituye la siguiente copla:

³¹⁸ En este estudio, se define así al fenómeno en el que un “sustantivo” toma la carga erótica en la copla. El término se ha adoptado en forma arbitraria, únicamente con una finalidad práctica.

³¹⁹ Variantes: 2460 Buscando donde acostarme, / se me apagó la linterna; / la fortuna, que encontré / la cama de mi morena //. 6431 Carpintero, amigo mío, / quiero mi cama dorada, / y después te la pagaré / allá por la madrugada //. 1567 Échale vuelo a tu mano, / y en la punta una lazada; / dame un abrazo en el suelo, / porque la cama me enfada //. En estos casos el carácter erótico radica en el sustantivo.

Al pasar el Río Jordán
oí que estaban diciendo;
eran las hijas de Adán:
no quieren, pero pariendo.

(2. 5550) Estrofa suelta

Aquí aparece una frase cliché que comprende dos versos, mientras que, en los versos posteriores se enuncia el referente sexual con la imagen sugerida, por medio del complemento elidido; e inmediatamente después se da la revelación sensual, en la que se manifiesta la natural consecuencia del amor físico por medio de un gerundio.

A veces se crea una variante de este recurso con la presencia de una doble imagen, misma que también finalmente es explicitada, con la finalidad de intensificar su tónica sensual, como en el siguiente caso:

Una monja se empachó
por beber agua bendita,
y del empacho salió
una monja Chiquitita.

(2. 5695) “La Petenera”

Sin lugar a dudas que el elemento sorpresa es fundamental en la estructura de esta copla, puesto que la revelación se manifiesta hasta el último verso, máxime si ya se ha aludido veladamente la tónica sexual por medio del doble sentido. Otro caso:

Por un tropezón que di,
todo mundo se admiró;
todas tropiezan y paren,
y de eso no me admiro yo.

(2. 5080) Estrofa suelta

En esta copla, la revelación es acompañada por una contundente frase, por medio de la cual la voz femenina se queja de la crítica social que ha padecido. Se finaliza este apartado con un singular ejemplo:

Un estudiante a su novia
aritmética enseñaba,
y al cabo de nueve meses
la novia multiplicaba.

(4. 9887) “La Sanmarqueña”

Esta copla es muy interesante, puesto que el sentido sexual implícito expresado en el primer dístico permanece estratégicamente oculto, por lo que no es percibido como tal en los oyentes debido a su naturaleza genérica: “aritmética”. Posteriormente, en el momento de la revelación se manifiestan la sexualidad implícita en el verbo y la revelación de la misma por medio de la frase “nueve meses” y del verbo “multiplicar”.

De esta manera se concluye la presentación del sentido sexual implícito como recurso estructural en las coplas eróticas de la lírica mexicana. Su importante cantidad y variada presencia lo hacen gozar de un gran arraigo y una especial preferencia de parte del público.

El sentido sexual implícito es un recurso específicamente diseñado para recalcar, omitiendo deliberadamente la referencia sexual. En los ejemplos que se analizaron (Ver tabla FRP-B) se aprecia que sus diversas modalidades, como la pronominalización, el complemento elidido, la rima interrumpida, además de la sustantivación, parecen haber sido tomadas “ex profeso” para hacer gala de creatividad de la temática sensual, pues las coplas con estos recursos muestran una gran ligereza y frescura. Entre dichos recursos destaca la rima interrumpida, misma que tal vez por su versatilidad, goza todavía de mayor popularidad.

La eficacia de estas estrategias para “sugerir” el sentido erótico es innegable, puesto que, a pesar de no existir una referencia erótica directa, el público “intuye”, “adivina” y / o “construye” la imagen sensual, en un juego sorprendentemente divertido.

3. SENTIDO ERÓTICO EN LAS COPLAS: ESTRATEGIAS DISCURSIVAS

3.1 Tópicos

Aurelio González expresa que durante el proceso de estudio de elementos menores en un análisis literario se encuentran las unidades de organización dentro del texto; si dicho análisis se realiza bajo una perspectiva semántica, no sintáctica, se encuentran los motivos y los tópicos. Los motivos, por su parte, son considerados como unidades significativas; mientras que los tópicos —cuyo significado es más debilitado; aunque aún así cumplen funciones específicas, como la caracterización de personajes— se conceptuarán de la siguiente manera:

... un tópico sería entonces un «lugar común » y, por lo tanto una de sus condiciones para su definición debe ser su recurrencia, pero hay que distinguir cuando se trate simplemente de una referencia recurrente generada por el contexto con valor significativo casi nulo (ciertas faenas del campo, animales domésticos, etc.) y cuando se trate de una recurrencia cargada con mayor significación. Además, para considerar como un tópico la referencia recurrente como un grado de significación, ésta no debe afectar la tensión lírica o narrativa del texto.³⁰⁷

De esta manera, la presencia frecuente de un referente en el que se observan elementos caracterizadores a personajes individuales anónimos o a una colectividad, sin afectar la tensión narrativa, determinará el carácter de tópico.

La compilación y análisis de los tópicos en las coplas de la lírica mexicana bien puede ser tema de una investigación más amplia; este capítulo apenas si está conformado por una pequeña muestra de los tópicos más sobresalientes en las coplas eróticas analizadas en este estudio, con la intención de apreciar esa función caracterizadora que los identifica. Cabe mencionar también que la presencia de estos tópicos ha sido señalada en una cantidad importante de coplas ya analizadas.

En este estudio, los tópicos se han clasificado para su análisis de acuerdo al contexto que refieren; así, se han delimitado dos grandes rubros: el ambiente amoroso y los personajes.

³⁰⁷ Aurelio GONZÁLEZ, “El gallo: tópico caracterizador épico y novelesco del corrido”. *Varia Lingüística y Literaria III*, p. 152. Este es el criterio utilizado en este estudio, el concepto de “tópico” está basado en esta definición.

3.1.1 El ambiente amoroso

El ambiente amoroso se remite al contexto adecuado para la unión de los amantes. Las citas de los amantes se realizan en un tiempo, hora y lugar determinados, mismos que permanecen idealizados en las manifestaciones líricas. Ahora bien, por otra parte, se debe recordar que la presencia de la “naturaleza” en las coplas necesariamente posee matices simbólicos, de tal manera que la temporada, la locación y la hora son considerados tópicos por su frecuente presencia y su carácter “ideal”; pero, también, “la temporada”, que alude a una etapa específica de los ciclos de la naturaleza; “el lugar”, siempre y cuando esté referido a un espacio natural; y “la hora”, emanan sutilmente la sensualidad que como símbolos poseen.³⁰⁸ Sea ésta una cita de amor concertada en ese espacio-tiempo “perfectos”...

A. La estación

Pareciera que el amor erótico se rige por los ciclos de la naturaleza vegetal; al menos, esa es la idea plasmada en las coplas mexicanas:

Pasó un domingo que iba por agua,
y me dijo quedo: “Prietito lindo,
ya florecieron los arrayanes,
ahora te cumplo lo que ya sabes.”.

(1. 2482) “Los arrayanes”

Se observa en la expresión “ya florecieron los arrayanes” la connotación del tópico hacia la época ideal en que se realiza el amor, en la que está implícita la “maduración” que la joven precisa para disfrutar las “delicias” del amor físico. Es interesante la disponibilidad y abandono femeninos hacia la naturaleza —de la que ella es parte— ante la cual no ofrece resistencia alguna; además, el símbolo del agua³⁰⁹ redondea la sensualidad en la copla.

B. El momento

En la lírica española antigua la referencia obligada de la hora de encuentro de los amantes es “el alba”. El tópico del “alba” refiere tres distintas situaciones: el momento para cantar a

³⁰⁸ GONZÁLEZ, “Comparaciones vegetales en la lírica popular amorosa mexicana”, p. 324.

³⁰⁹ Esta copla también se ha estudiado bajo este aspecto, *vid*, p. 70.

la amada, la hora de la cita de amor y la hora de la despedida.³¹⁰ De acuerdo a Arthur Hatto,³¹¹ la realización más notoria, popular y universal del motivo del “alba” es la interrupción del amor y la separación de los amantes, en la que los rasgos definitorios son la separación y el amanecer, en este último está implícito el hecho de que la relación amorosa se mantiene oculta en las sombras de la noche.

El “alba” tiene una tradición culta y popular dentro de la lírica hispánica,³¹² y una significación erótica de la que derivan sus variantes. El tópico caracteriza a ese momento determinado como el “ideal” para el encuentro o separación de los amantes; por lo que existen dos modalidades: *el alba* que es normalmente la despedida de los amantes después de pasar la noche juntos, y *la alborada*, que es el encuentro de los amantes al amanecer.

Mariana Masera expresa: “el motivo del alba erótica se conserva en la poesía tradicional mexicana; en contraste con la antigua lírica hispánica, la voz femenina ha quedado disminuida a una minoría de canciones”.³¹³ Agrega que es muy común la presencia de las “alboradas” (encuentro de los amantes) en esta lírica; no así la de las “albas”, en las que incluso suele existir cierta ambigüedad, pues no se llega a dilucidar si se trata de un encuentro o de una despedida.

En fin, el hecho es que el período comprendido entre la noche y el amanecer, constituye la hora “perfecta” para el encuentro y / o despedida de los amantes; período denominado por los cantores mexicanos de la siguiente manera: “la noche”, “la medianoche”, “la madrugada”, “la mañanita” y “el amanecer”, entre otras modalidades. Así el momento se unge de una oscura clandestinidad que sugiere, a la vez, una intimidad total:

Calla, mujer, calla,
deja de tanto llorar,
que a la noche con la luna
nos vamos a vacilar.³¹⁴

(1. 1702) “La carretera”

³¹⁰ Antonio SÁNCHEZ ROMERALO, *El villancico. (Estudios sobre la lírica popular de los siglos XV y XVI)*, p. 63.

³¹¹ *Apud.* Toribio FUENTE CORNEJO, “El tema del amanecer en la antigua lírica popular hispánica”. *Lyra minima oral: los géneros breves de la literatura tradicional*, p. 53.

³¹² Cf. Armando LÓPEZ CASTRO, “El alba en la tradición poética romance”. *Lyra minima oral: los géneros breves de la literatura tradicional*, pp. 43–51.

³¹³ MASERA, “Albas y alboradas en el cancionero tradicional mexicano: herencia y cambio”, pp. 181-182.

³¹⁴ Variante: 1385 Petronita de mi vida, / Petronita de mi amor, / de tarde quieres que venga (¡ay Petrona!) / pero de noche es mejor //. En esta copla se refiere a “la noche” como el momento preferido por los amantes.

Antenoche fui a tu casa,
tres golpes le di al candado:
tú no sirves para amores,
tienes el sueño pesado.

(2. 5015) “La Sandunga” ...

Se aprecia en las coplas que por medio de las palabras “antenoche” y “la noche” se refiere la “hora ideal” para el encuentro amoroso. Por otra parte, en el primer ejemplo, el referente sugiere una cita; mientras que en el segundo, se expresa un reclamo que implica un encuentro fallido. Otros casos:

Era de madrugada
cuando te empecé a querer;
un beso a la medianoche
y el otro al amanecer.

(1. 1956) “La madrugada”

Carpintero, amigo mío,
quiero mi cama dorada,
y después te la pagaré
allá por la madrugada .

(3. 6431) “El pájaro carpintero”

Eres rosa colorada
del jardín de Pueblo viejo;
dicen que estás enojada
porque me voy y te dejo,
áhi vendré en la madrugada
cuando esté roncando el viejo.³¹⁵

(CA: 37) “La rosa”

En el primer ejemplo aparece la referencia al beso, amorosa caricia que adquiere una leve connotación sensual por medio del tópico en cuestión. El segundo, desarrolla el mismo procedimiento, únicamente que aquí el “pago” adquiere su connotación sexual por medio del tópico. Por su parte, en la tercera copla, la “madrugada” aporta su manto protector para el encuentro amoroso. Ahora:

Le pregunté a una bonita
si quería lavarme el paño,
me contestó la maldita:

³¹⁵ *Por las huastecas. La Rosa y otros éxitos.* Trío Armonía Huasteca. “La Rosa”. Variantes: 1593 Eres rosa colorada / del jardín de Pueblo Viejo; / si te quedas enojada, / porque me voy y te dejo, / ¡ay! vente en la madrugada, / cuando ya se duerma el viejo // 8345 Voy a cantar un corrido, / corrido de vacilada, / de esos que lo dicen todo, / pero que no dicen nada; / y no te aflijas, chinita, / que vuelvo a la madrugada // 4514 El bejuco del amor / que se abre a la madrugada, / bejuquito enredador, / allá por la madrugada // En estas tres coplas se manifiesta, en diversos contextos, el tópico en cuestión como momento propicio para la unión erótica.

“Si usted quiere, hasta lo baño,
pero muy de mañanita,
porque tarde le hace daño.”³¹⁶

(1. 2506) “El venadito”

En esta copla se realiza un deslizamiento hacia “la mañanita”, misma que delimita la “hora ideal” para el amor; por su parte, el símbolo del baño aporta un toque erótico adicional. Si bien, no en todos los casos la referencia al amanecer constituye un tópico:

¡Válgame Dios,
Santa Lucía!,
por estar contigo, mi alma,
ya mero me amanecía.

(1. 1782) “Los tusiles”

Ya que aquí se percibe la incidencia del motivo el “amanecer” en el desarrollo narrativo de la copla, por lo que definitivamente la referencia al “amanecer” no constituye un tópico. Ahora bien, respecto a la tónica sensual, ésta se construye por medio de la ambigua alusión: “estar contigo”, y, tal vez con la implicación de la referencia a “la noche”.

C. El lugar

En la antigua lírica, el *locus amoenus* o lugar ideal para el amor comprende lugares como: “la fontana”, “el río” y “la peña”, entre otros,³¹⁷ alguna de esta simbología, como ya se ha estudiado, permanece en las coplas mexicanas. He reservado el símbolo “debajo de un arbolito” —visible permanencia del otrora 'so el encina'— para estudiarlo en este inciso bajo su función alterna de *locus amoenus*,³¹⁸ por la sencilla razón de que este tópico se vierte profusamente y adquiere diversas modalidades en las coplas mexicanas:

³¹⁶ Variantes: 2462 A la orillita del río, / a la sombra de un pirú, / su querer fue todo mío / una mañanita azul // 8596 La rosa pa que sea buena / se corta de mañanita, / mayormente la azucena, / que es una flor exquisita: / en la noche se serena, / viene el sol y la marchita // 1331 A la salida del sol / juntos iremos al mar: / mientras yo bato los remos (Lolita), / tú llevarás el timón // Estas coplas ya han sido estudiadas bajo su aspecto simbólico del agua, en ellas también aparece el tópico de “la madrugada” en dos modalidades: “mañanita” y “salida del sol”.

³¹⁷ Cf. FRENK, “Símbolos naturales en las viejas canciones populares hispánicas”, pp. 159-182.

³¹⁸ MASERA, *Symbolism and Some other Aspects of Traditional Hispanic Lyrics: A comparative Study of Late Medieval Lyric and Modern Popular Song*. p. 167. “In love songs trees and herbs constantly appear in blossom. The most frequent trees in Hispanic traditional lyrics are the poplar, the pine, the olive, the pear, the orange, and the lemon. This variety of species distinguishes old Hispanic traditional lyrics from the *cantigas de amigo*.”

¿Quién dice que no es bonito
y estar junto con su dama,
debajo de un arbolito,
que lo cobije una rama?

(1. 2161) “La Malagueña curreña”...

En este caso, la voz masculina expresa la felicidad de la relación sexual, misma que sitúa en el espacio idóneo, e incluso, intensifica la vivencia con la alusión al “cobijo” de la rama.

Otro ejemplo:

La presumida de Puebla,
ésa la conozco yo.
Morena, ¿qué no te acuerdas
cuando te besaba yo
debajo de aquella hiedra,
que hasta la hiedra florecó?

(2. 3385) “La presumida”

En esta bellísima copla se aprecia que, así como la naturaleza contagia al hombre con su exuberancia; en contraposición, también el ser humano suele transmitir su ardorosa pasión a la naturaleza. De esta manera, “la hiedra”, contagiada de amor, responde a la pasión humana con lo único que sabe hacer: “florear”. Un caso más:

La conozco hasta en los pasos,
la presumida de Puebla;
presumida, ¿no se acuerda
cuando me tuvo en sus brazos
debajo de aquella hiedra,
y hasta la hicimos pedazos?

(2. 3386) “La Presumida”

La ardorosa pasión de los amantes causa visibles estragos sobre su fiel cómplice y mudo testigo. Por otra parte, es interesante el hecho de que “la hiedra” sea un arbusto tipo enredadera; por lo que, en la especificidad del árbol de las dos coplas anteriores existe una fuerte pasión amorosa adicional. Otros ejemplos:

Al pie de un verde pirul,
cuando ya moría el sol,
te canté “El sacamandú”,
te juré mi fiel amor,
y también juraste tú.³¹⁹

(1. 1958) “El sacamandú”

³¹⁹ Variante: 2462 A la orillita del río, / a la sombra de un pirú, / su querer fue todo mío / una mañanita azul //. Esta copla se ha estudiado anteriormente bajo su aspecto simbólico del agua, *vid.* p. 68, y del tópico del “alba”, *vid.* p. 195, nota 316.

Un día encontré a una indita
 por el río camaroneando,
 y de verla tan solita,
 y hasta mela fui llevando,
 debajo de una sombrita,
 porque se estaba asoleando.³²⁰

(1. 2403) “La indita”

En el primer caso obsérvese que, independientemente a la versatilidad del contexto, se conserva el lugar del encuentro amoroso, e incluso, nuevamente se especifica el tipo del árbol; mientras que, en el segundo ejemplo, la referencia a “la sombrita” implica la presencia del “árbol”.

El lugar ideal para el encuentro amoroso también se manifiesta por medio de otras modalidades, como es el caso de una “cama de flores”:

Te conocí en la ribera,
 acostada entre la flores,
 y abrazados en la arena
 hubo una historia de amores.

(1. 1965) “La Llorona”

Yo te soñé recostada
 en una cama de flores,
 y que estabas extasiada
 recibiendo los olores
 de la brisa perfumada.³²¹

(1. 1992) “La rosita”...

la “nopalera”:

Le regalé fruta de horno,
 un paño y un prendedor,
 y atrás de la nopalera
 le dimos gusto al amor.³²²

(1. 2463) “La nopalera”

³²⁰ Variante: 6704 Cuando un árbol tumba la hoja, / algo tiene que sentir; / yo por eso no me alojo / en cualquier sombra a dormir //. En este caso, la “sombra del árbol” connota a una pareja sexual determinada.

³²¹ Variantes: 1961 Prietita linda, ¿te acuerdas / que entre naranjos en flor, / por allá en Montemorelos, / comenzamos nuestro amor? //. 1941 Dime, Antonia, si tú no recuerdas / del abrazo que te di / en un jardín de azucena, / donde yo te conocí, / y recostado en tus brazos / me dio sueño y me dormí //. En estas coplas se muestran otras variantes de este motivo: “naranjos en flor” y “jardín de azucenas”, ambas relativas a un ambiente “florido”.

³²² Variante: 5435 Cuando la mujer empieza / a estar mira y mira afuera / es que tiene a su chivito / detrás de la nopalera //. En esta copla también aparece “la nopalera” como lugar ideal para el encuentro amoroso.

el “pedregal”:

Échame tus brazos mi alma (eso sí),
no me hagas llorar, (no, no),
que al cabo te he de ir a ver
abajo del pedregal.

(2. 2925) “El pedregal”

y “la barranca”:

Las muchachas de hoy en día
son como la tuna blanca;
cuando ven un peso duro,
“Vámonos pa la barranca ”.

(2. 5567) “Serían las dos”...

Por último, la referencia al “puente” caracterizada en las coplas como *locus amoenus*, también se hace presente:

Mi vida vamos al puente
a platicar con la luna.
Cuatro por cinco son veinte,
tres por siete son veintiuna;
y haz tus cuentas y vente,
traite el tintero y la pluma.³²³

(CA. 38) “El triunfo”

Si bien, entre otras modalidades, la imagen del puente está vinculada a una corriente de agua, con la que adquiriría carga erótica adicional, en este caso el tópico aparece de manera individual y condensa así la sutil carga sensual de la copla, complementada casi imperceptiblemente con la referencia a “la luna”. Nótese además que este motivo aparece ya cristalizado en un cliché inicial de dos versos, con el desarrollo posterior de una perogrullada con intención lúdico-humorística. Ahora, un caso muy especial:

Bajo la yerba amarga,
se vio mi amor contigo;
me diste la buena entrada:
¿por qué te has arrepentido?
Este prieto no es cobarde
lo que tiene es sentido.

(1. 1113) Estrofa suelta

³²³ *El alegre*. Huapangueros Diferentes. “El triunfo”.

Aquí, la denominación del motivo como “yerba amarga” constituye un reforzamiento al referente de desengaño y desilusión desarrollado en la copla; por esta razón, en este caso, considero que ya no constituye un tópico.

3.1.2 Personajes

La presencia de personajes prototipo víctimas de la “pasión sensual” se remonta hasta la lírica española antigua, en la que están presentes “fogosas viudas”, “abades amancebados”, y “monjas a disgusto”, entre otros.³²⁴ En las coplas de la lírica mexicana actual, como ya se ha percibido, existe la permanencia de algunos de estos personajes.

A. Viudas

A una linda Sanmarqueña
se le murió su marido,
y como lo quería tanto,
se conforma hora conmigo.

(1. 2514) “La Sanmarqueña”

En un velorio me hallaba
sumamente entristecido
y la viudita lloraba
la muerte de su marido
y debajo de la cama
tenía otro güey escondido.³²⁵

(CA. 39) “El querreque”

Una noche muy oscura
me iba a matar un granizo,
a mí me gustan las viudas
porque se atrancan macizo,
les rechina la cintura
como pata de carrizo.³²⁶

(1. 2574 b) “El San Lorenzo”...

³²⁴ Cf. FRENK, *Nuevo Corpus de la antigua lírica popular hispánica (Siglos XV a XVII)*. Vol. II. X. Sátiras y burlas.

³²⁵ *Sones picantes* Conjunto Villa del Mar de Ángel Valencia. “El Querreque”. Véanse además: 2515 A una mujer / se le murió su marido; / ¡ay!, por no dormir solita, / se vino a dormir conmigo / de miedo, la pobrecita // 2516 A mi vecina de enfrente / se le murió su marido, / y por merito accidente / tuvo que dormir conmigo: / ¡vecina tan buena gente, / y yo tan compadecido! //. Estas coplas ya han sido referidas anteriormente bajo su aspecto verbal, *vid.* p. 107. Aquí se pretende mostrar la recreación del personaje de las viudas como poseedoras de una sensualidad desbordada, debido precisamente a esta condición.

³²⁶ Variante: 2574 a Una noche muy oscura / me iba a matar un granizo. / Mucho me gustan las viudas / porque se atrancan macizo / en la cama de carrizo //. En esta variante aparece una frase cliché inicial, mientras la alusión a la pasión sexual de las viudas remata la copla.

En estos casos, como se aprecia, la condición de viudez confiere a la mujer actitudes y atributos sensuales como “la seducción” y “la pasión”; además pareciera señalarse implícitamente a la “abstinencia sexual” como la causa catalizadora de los mismos. La explicitud de la sexualidad en las coplas con una clara intención lúdico burlesca destaca sobremanera en los ejemplos y también la variedad y originalidad de los contextos desarrollados.

B. Religiosos

En la lírica mexicana, la tónica sexual también se manifiesta en personajes prototipo de la vida clerical, como son frailes, curas y monjas:

¿Qué te puede dar un fraile,
por mucho amor que te tenga?
Un polvito de tabaco
y un responso cuando mueras.

(2. 5252) Estrofa suelta

En este ejemplo, el eufemismo “polvito” pareciera estar utilizado con la intención de disfrazar una relación sexual; además, el singular desenlace, que implica una “expiación” del pecado carnal, también parece contener una intención erótica; aún así, la copla resulta un tanto ambigua. Otro caso:

Carretas, ¿porqué rechinan?,
porque les falta la untura,
Así rechinan las beatas
en las pajuelas del cura.

(2. 5712) Estrofa suelta

Por medio de una extraña comparación se realiza una crítica mordaz a la hipocresía de la feligresía femenina que mantiene relaciones sexuales con religiosos. Un caso parecido:

Me enamoré de una monja
por tener amor bendito;
la monja se condenó,
y a mí me faltó poquito;
¡ay, qué susto tenía yo,
sentado en un rincón!³²⁷

(2. 5116 b) “El borrachito”...

³²⁷ Variante: 5116 a Me enamoré de una monja / por tener amor bendito; / la monja se condenó, / y a mí me faltó poquito //. En esta copla se recrea el mismo motivo de la copla base. Otras coplas con personajes de monjas: 5694, p. 136 y 5695, p. 188.

En esta copla es interesante el hecho de que el personaje masculino sucumba a los encantos de una “religiosa”; además, en el desenlace se desarrolla la idea del “castigo” que amerita dicha conducta, en un tono claramente humorístico. Otro caso:

Una monja y un fraile
durmieron juntos,
porque les tenían miedo
a los difuntos.

(2. 5653) “Cielito lindo”...

Aquí se percibe la presencia de ambos personajes religiosos cuya sensualidad se expresa con el verbo “dormir”; la comicidad, por su parte, está apuntalada sobre una causa bastante inverosímil.

A pesar de su escasa cantidad, estos casos son sumamente interesantes puesto que la variedad de contextos y tonalidades eróticas presentes en ellos revelan una recreación que solamente puede manifestarse en una copla muy arraigada.

Por otro lado, cabe preguntarse ¿por qué precisamente los religiosos y las viudas están caracterizados como seres sexuales en estas coplas? Si se parte de que las manifestaciones de lo carnavalesco son actos apoyados en los conceptos de liberación, transformación, nivelación, renovación y replanteamiento del sistema, puede comprenderse que la cultura carnavalesca, elemento intrínseco de lo popular, se encuentre plasmada en sus manifestaciones líricas.³²⁸

C. Viudas y religiosos

Se muestran en este apartado los ejemplos que poseen una mezcla de las dos tipologías anteriores de personajes:

Ciento cincuenta pesos
daba una viuda
sólo por la sotana
de cierto cura.³²⁹

(2. 5650) Estrofa suelta

³²⁸ Cf. Verónica Gabriela NAVA, “Como era mentira / podía ser verdad”. Disparates en la lírica popular de los siglos XV a XVII: huellas de la cultura carnavalesca”, en *Revista de Literaturas populares IV:2*, pp. 271-272.

³²⁹ Estrofa 2: El cura le responde / con gran contento / que no da la sotana / si él no va dentro //. Estrofa 3: La viuda le responde / con alegría / que eso es precisamente / lo que quería //. En el desarrollo de estas estrofas se manifiesta la recreación de un acuerdo erótico amoroso por medio de un diálogo indirecto, en el que se manifiesta una intención humorística.

Ciento cincuenta pesos (cielito lindo)
 por una viuda,
 pa que le ponga cuernos (cielito lindo)
 al señor cura.
 Se los pusieron:
 Como ya estaba viejo (cielito lindo)
 se le cayeron.

(2. 5652) Estrofa suelta

En el primer ejemplo se percibe una correspondencia entre los personajes “viuda” y “cura”, mientras permanece la tonalidad jocosa y divertida en la copla. En el segundo caso se suman los motivos de la “infidelidad” y “la vejez” como reforzadores del tono humorístico en la copla.

3.1.3 La relación amorosa

También existen unidades de significación que caracterizan a la relación amorosa como una determinada faena o labor, o bien con la milicia. Las más sobresalientes son: la “guerra de amor” y el “sembrador de amor”.

A. “Guerra de amor”

En las coplas del *Cancionero*, surgen algunas referencias al amor conceptualizado como una “guerra”; este motivo data desde la antigua literatura romana.³³⁰ Dos ejemplos:

Hermosa flor de aguacate,
 centro de mi idolatría,
 voy a formarte un combate
 con toda mi artillería,
 y sólo que Dios me mate,
 negrita, no serás mía.

(1. 1829) “El buscapiés”...

En la sombra de un café
 puse mi amor de avanzada;
 luego que desembarqué
 me tocaron retirada:
 causa de que no avancé
 sobre de la tropa armada.

(2. 5414) Zapateado

³³⁰ OVIDIO, *El arte de amar / El remedio del amor*, p. 39. Introducción: La comparación del amor con la milicia es un tópico muy usado por el poeta. Hay pinturas helenísticas en que los *erotes* o amorcillos visten armas y flechas; la imagen era tópico ya antes, pero Ovidio la reitera. También él, con su arte ligero, su *Musa levis*, canta combates, esas «batallas de amor» a la que conviene, según el poeta español, «campos de pluma».

En el primer caso se explicita la tónica sensual, expresada por medio de un deseo; mientras que, en el segundo, se refiere una acción amorosa fallida debido a la falta de iniciativa del sujeto poético. Nótese que en ambas coplas se utiliza un lenguaje especializado y preciso con el que se crea una díloga perfecta.

B. “Sembrador” de amor

El motivo de la “siembra” como analogía del amor sensual en las coplas, tal vez tenga su origen en la simbología de la madre tierra, como generadora de vida:³³¹

No se haga rosca, preciosa,
que al cabo semos paisanos;
¿ya no se acuerda del maíz
que juntitos cultivamos?³³²

(2. 5328) Estrofa suelta

Con esto se da por terminada la presentación de los tópicos más sobresalientes en las coplas eróticas mexicanas. En resumen, los tópicos caracterizan locaciones, personajes y a la relación amorosa en las coplas eróticas. Así, muestran el ambiente ideal para el amor determinado por el momento, la temporada y el lugar, y las imágenes más comúnmente utilizadas para representar dicha unión; además de caracterizar a personajes humorísticos prototipos de la sexualidad. (Ver tabla ED-T del Anexo)

Existe una escasísima cantidad de coplas relativas a la “temporada ideal” para el ejercicio de la relación amorosa, en contraposición a la gran cantidad y variedad de referencias al “lugar ideal”.

El tópico relativo al “lugar ideal” del encuentro amoroso, específicamente “debajo de un arbolito”, muestra diversas modalidades: “árbol”, “hiedra”, “pirul”, “sombrita”, “cama de flores”, “nopalera”, “pedregal”, “barranca” y “puente”; a pesar de esto, se aprecia la invariable función de caracterizar el espacio idóneo para el placer sensual.

³³¹ MORALES BLOUIN, *El siervo y la fuente*, p. 14. Los rituales se agrupan en torno a los movimientos cíclicos del sol, la luna, las estaciones y la vida humana. Todas las periodicidades cruciales de la experiencia humana (el alba, el ocaso, las fases de la luna, la siembra y la cosecha, los equinoccios y los solsticios, el nacimiento, la iniciación, las nupcias, la muerte) tienen rituales asociados. La transmisión oral, estilizadora de la lírica tradicional, ha sido la modalidad típica de preservación del mito a través del ritual y sus cánticos, diálogos, danzas y mimesis.

³³² Variante: 6346: ¡Ay, qué tierras tan delgadas / pa la siembra del frijol! / Si lo escardan, se da bueno / y si lo riegan, mejor //. Estas coplas 5328 y 6346 ya han sido referidas en el capítulo relativo a doble sentido, en el cual se encontrarán más casos en los que se compara el acto sexual con una serie de faenas relativas a la siembra, *vid.*, pp. 137-141.

Se observa también la pervivencia de personajes prototipo de la sexualidad como “viudas” y “frailes”. Es interesante notar que, en la mayoría de los casos, la alusión a la sexualidad de tales personajes es objeto de burla, aunque también en rarísimos casos se realiza una crítica mordaz hacia los mismos.

Por último, se observó la importante y consistente presencia de dos tópicos relativos a la unión amorosa de considerable antigüedad e importancia como son: la “guerra de amor” y “la cosecha del amor”.

3.2 Motivos

En las coplas eróticas “puede suceder que algunos de los temas menores enfoquen situaciones de hondo sentido humano, y que, al despertar profundas vivencias —con las que todos nos sentimos comprometidos— alcancen gran prestigio y notable difusión”;³³³ de esta manera, surgen unidades temáticas que aparecen y reaparecen en múltiples cantares, con circunstancias que se repiten hasta lindar con la cristalización. Estas unidades temáticas son los motivos.

En la lírica mexicana con sentido erótico aparecen dos tipos de motivos: los relativos a los sujetos que ejercen la sexualidad, que son masculinos y femeninos; y los relativos a la relación sexual. Inicio con los motivos más representativos del sujeto masculino.

3.2.1 Atributos masculinos

Es muy frecuente la expresión de atributos con la intención de auto elogio, ésta aparece tanto en la voz masculina como en la femenina, aunque con una mayor preponderancia de la voz masculina. En estas coplas, por lo general, el sujeto poético hace alarde de sus atributos sexuales.

A. Vigor sexual

El género masculino es el más proclive a mostrar una actitud jactanciosa y fanfarrona al expresar sus cualidades amatorias, como se aprecia en los casos siguientes:

¡Ay de mí!, Llorona,
Llorona de la alta cumbre,

³³³ MAGIS, pp. 29-30.

yo soy como los arrieros (Llorona):
llegando y haciendo lumbre.³³⁴

(1. 2719) “La Llorona”...

Aquí está ya el matraquero,
más picudo que una estaca,
resuelto, cual papelerero,
a tronarles la matraca.

(3. 6617) Estrofa suelta

En el primer caso, la carga sensual contenida en “la lumbre” determina el sentido de la copla; en el segundo, se manifiestan los atributos sexuales del sujeto por medio de un peculiar calificativo. Mientras la relación sexual se disfraza eufemísticamente. Otro caso:

Soy el palo guayacán,
de corazón amarillo;
como soy hijo de Adán,
por eso no me apolillo:
yo soy más bueno que el pan,
más sabroso que un bolillo.³³⁵

(3. 6703) “La Huazanga”

También es interesante la alusión al sentido del gusto con una connotación sexual, misma que, como ya se ha señalado anteriormente, es muy frecuente en estas coplas.

³³⁴ Variante: 3987 Todos me dicen el negro (Llorona), / negro pero cariñoso; / yo soy como el chile verde (Llorona): / picante pero sabroso //. Se percibe en el ejemplo al alarde de virilidad que expresa el sujeto poético.

³³⁵ Variantes: 6697 Cordeles de mi fortuna, / revientense, calabotes; / yo no manejo la pluma, / pero hago también los palotes; / soy pato de la laguna, / de los meros picotones //. 6699 Yo soy como el elotito, / que a los tres días tengo cuates; / así como soy altito, / me gusta entrar al combate, / porque yo no necesito, / para rodar, tecomate //. CA. 40 Por andar en la borracha / de todos soy despreciado, / y me dijo una muchacha: / “Áhi viene el enamorado, / ahora sí viene como hacha / con el filito asentado” //. *El alegre*. Huapangueros Diferentes. “El triunfo”. En las variantes anteriores se manifiesta el autoelogio del sujeto poético en diferentes contextos. CA. 20 Yo la escopeta manejo, / no soy mal apuntador, / nunca se me va un conejo / desde que soy cazador: / “No te arrugues cuero viejo / que te quiero pa tambor //. 15 éxitos. Los cantores del Pánuco. “El hijo del Querreque”. Nuevamente se realiza el alarde, ahora por medio de una imagen relativa a la “caza”. CA. 41 La que conmigo se enfrenta / después de haber comprobado, / siempre regresa contenta. / Me dice: “Recondenado, / eres modelo sesenta; / nomás que bien alineado //. *El Calentano*. Trío Camperos de Valles. “El gusto en re”. En este ejemplo se hace la alabanza a los atributos masculinos por medio de la voz femenina inmersa en la copla y una peculiar comparación entre el sujeto y un automóvil.

B. Poligamia

Pareciera que la referencia a la potencia sexual masculina está ligada de alguna manera a la poligamia, puesto que, aquélla generalmente despierta la afición de tener varias mujeres, como se aprecia en los casos siguientes:

Me dicen que soy tunero
 porque uso sombrero ancho;
 tunero soy, no lo niego,
 pero con las de mi rancho;
 yo a todas las tunas quiero,
 pero no alcanza mi gancho.³³⁶

(2. 3820) “La rosita arribeña”...

Ayer tarde fui a una fiesta,
 que me llevo a mi mujer;
 ahí encontré a mi querida,
 me rogaba de comer
 un mole de guajolote.
 Todo por hacerle caso,
 se me desató un borlote;
 sobre un montón de leña,
 ahí quedaron las dos
 bien pescadas de la greña.³³⁷

(CA. 42) “La Huazanga”

La muerte todo lo acaba
 y a mí me deja sin nada:
 no se ha muerto mi mujer,
 y ya duermo con mi cuñada.³³⁸

(2. 5099) Estrofa suelta

La diversificación temática del contexto adyacente es muy diversa e incide directamente sobre el motivo, el cual, de esta manera, puede manifestarse como un deseo irrealizable, una proeza o una guía de conducta del hombre mujeriego. Respecto a los ejemplos, en el primer caso, por medio del doble sentido, una voz masculina levemente pícara lamenta sus limitantes físicas para tener varias parejas, como es su deseo. Aquí resulta interesante la

³³⁶ Variante: 2767 Ya tengo visto el nopal / donde he de cortar la tuna; / como soy hombre formal, / no me gusta tener una: / me gusta tener de a dos, / por si se me enoja alguna // 3983 Yo soy de un tiempo que hacía / lo que me daba la gana; / varias sombritas tenía / y la conciencia muy sana, / porque entonces me decía: / “Tres veces a la semana” // 6583 a El cuervo con tanta pluma / no se puede mantener, / el escribano con una / mantiene moza y mujer // Se percibe el alarde de hombría del sujeto poético en las variantes referidas.

³³⁷ *Los mejores huapangos calientes*. Los Paseadores. “La huazanga”. Variante: 5075 Y ahora lo verá / lo [que a mí me pasa] / con cuatro muchachas / que tengo en mi casa: / ya una me besa, / ya otra me abraza, / la otra me mece, / la otra me mete / la mano en el seno, / y la otra me dice: / [que eso sí está bueno] // En esta copla se recrea el alarde del hombre machista y mujeriego.

³³⁸ Variante: 5048 ¡Y hora sí, Sacamandú, / vámonos haciendo bola; / anoche dormí con Luz, / ahora dormiré con Pola! // Nuevamente el sujeto poético alardea su condición de polígamo.

metáfora vegetal femenina que determina el eufemismo del órgano sexual masculino, cuya acción implícita es “cortar”.³³⁹ En el segundo caso, la infidelidad masculina concluye con una riña; aquí la actitud del sujeto lírico determina el tono de la copla, el cual oscila entre la socarronería y la jactancia. Por último, en el tercer caso el sujeto poético nuevamente hace alarde de su infidelidad; misma que resulta inverosímil por su arriesgada naturaleza, por lo que, tal vez, dicho referente constituya una hipérbole de la vanagloria masculina. Un último ejemplo:

El gallo que se aserena
debajo del árbol canta;
el que duerme en casa ajena
muy temprano se levanta,
con el sombrero en la mano,
mirando por donde arranca.³⁴⁰

(2. 5430 b) “El gallo”...

El estilo indirecto aunado a la referencia a un tercero —por medio de la expresión “el que”— confiere cierto carácter de conseja a la copla, en la que la voz poética, incluso, se permite ironizar acerca de las precauciones a tomar en situaciones de riesgo. Cabe señalar la frase cliché inicial que muestra una imagen interesante articulada con “el gallo”, “el sereno” y “debajo del árbol”.

C. Desdén y desamor

El motivo del desdén y desamor generalmente se presenta en situaciones desagradables, por ejemplo, una ruptura amorosa, así, la actitud machista y prepotente del hombre se manifiesta intensificada durante dicho trance:

No me importan tus picones,
ni me hacen mella los celos;

³³⁹ En los pueblos se utiliza una vara muy larga con un gancho de fierro en su extremo superior para cortar la fruta madura; a este instrumento se le denomina “gancho”. Cuando el árbol es muy alto, al gancho no alcanza a acercarse a los frutos.

³⁴⁰ Variantes: 5297 Ya están tocando la queda, / ¿qué hace usted, que no se va? / No sea que entre mi marido / y encuentre abierto el zaguán //. Aquí se muestra también igual motivo, ahora por medio de una voz femenina que expresa su sentir. 5468 a Dicen que el hombre casado / a bailes no va a gozar, / pero se han equivocado, / porque también sabe amar, / nada más que es reservado //. En este caso está implícito el motivo de la infidelidad; por otra parte, la actitud del sujeto referido pareciera constituir un ejemplo a seguir.

el plato en el que comí,
aunque lo laman los perros.³⁴¹

(2. 4275)

La mula que yo ensillaba
la ensilla mi compañero;
el gusto que a mí me queda,
que yo la ensillé primero.³⁴²

(2. 4337)

Se revela cómo el sujeto poético no muestra delicadeza alguna hacia la mujer que en un momento amó; el insulto inicial y posteriormente la expresión de la idea “yo fui primero”, ponen al descubierto un sentimiento de desdén y superioridad que no logra ocultar cierta amargura.

D. Pérdida de atributos

Existen ejemplos en los que se refiere la pérdida de la potencia sexual masculina, y contrariamente a lo esperado —tristeza y aflicción— existe en ellas un tono resuelto y alegre:

Un viejo, aunque rumbos marque,
en todos aspectos falla;
vale más que no se embarque,
que puede hacer el canalla,
con la pistola sin parque
y en el campo de batalla.³⁴³

(CA. 43) “El Tepetzintleco”

³⁴¹ Variantes: 6178 El pájaro picó la tuna, / y la picó con reflejo; / le contestó el gorrión: / “¡Qué pájaro tan pendejo!, / que se babosea todito / con las sobras que yo dejo” // 4276 Apriétale bien la arcada, / no le dejes que se aspee / quítale bien lo taimado, / pícale pa que trotee; / pregúntale a qué le saben / las sobras que le dejé // En las coplas se percibe el tono rencoroso y ofensivo del sujeto poético. Estos casos ya han sido estudiados en el apartado relativo a verbos, pp. 102-143.

³⁴² Variantes: 4257 Ahora sí, vieja escalera, / ya subí tus escalones; / puede subir el que quiera / a gozar de tus amores // 4339 Qué bonitas campanitas / las que toca el campanero; / el consuelo que me queda, / que yo las toqué primero // 4338 ¡Ay, Dios, de mis algodones, / cuando yo era algodoner! / La tierra que yo sembré / la siembra mi compañero: / no me da ningún dolor, / pues yo la sembré primero // En estas coplas se manifiesta el desdén y un sentido de superioridad masculinos por haber gozado “anticipadamente” de la mujer.

³⁴³ *Los mejores 20 huapangos del fonógrafo*. Trío Camperos de Valles. “El Tepetzintleco”. Variantes: CA. 45 Cuando el hombre se hace añejo / la única novedad, / ya es jugar al disparejo; / todos saben que a esa edad / nomás como el burro viejo / en rebuznar se nos va // 5420 A mis palomas le dije / que ya no las mato yo; / pero lo que más me aflige / es que, aunque quiera yo, ya no: / se me descompuso el rifle, / ya el parque se me acabó // Esta copla ha sido estudiada anteriormente, en el apartado de doble sentido, bajo su aspecto verbal. 5670 La mujer del panadero, / ya anda pidiendo el divorcio; / se busca uno jovencito, / para meterlo de socio, / porque el marido es viejito / y no le atiende el negocio // CA. 46 El tiempo no pasa en vano, /son leyes del padre eterno; / y no confundas mi hermano / lo viejo con lo moderno; / ni lo tibio del verano / con lo frío del invierno // *El Calentano*. Los Camperos de Valles. “La azucena en sol”. CA. 47 ¡Pobre de mi caballito! / Lo miro muy acabado, / era ligero y bonito; / pero muy enamorado / y ahora se siente viejito / por el servicio que ha dado // *La pasión*. Trío Camperos de Valles. “El caballito”. En estos ejemplos se recrea, de diversas maneras, la pérdida de atributos masculinos.

El caimán está muy flaco
no se puede mantener:
se sienta y empieza a ver,
la carne en el garabato
sin podérsela comer.

(3. 6030) “El caimán”

¿De qué le sirve al faisán
y a la paloma morada
pararse en el framboyán?;
no los ilusiona nada:
todos los cartuchos 'tan
con la pólvora quemada.³⁴⁴

(CA. 44) “La azucena en sol”

La copla inicial expresa que el apetito sexual del hombre anciano no disminuye; no así su capacidad física para el amor. En el segundo caso, la distancia entre el sujeto poético y el personaje metaforizado le permite esbozar una velada burla hacia la precaria condición de éste. En el último caso, “la vejez” es considerada la causante de la apatía sexual en una pareja de seres metaforizados. Tal imposibilidad aparece expresada también en voz femenina:

Ya no cortan tus tijeras
ya no empujan tus dedos;
vacila con la que quieras,
que ya para mí no vales.³⁴⁵

(2. 4272) Estrofa suelta

3.2.2 Atributos femeninos

A. Piropos

La alabanza a la belleza femenina tal vez sea uno de los motivos más frecuentes en las coplas amorosas de la lírica popular mexicana de tono erótico, en estas coplas dicha belleza se manifiesta como voluptuosidad y sensualidad del cuerpo femenino. Existe una gama muy amplia de referencias a un cuerpo “incitante” entre las que destacan los piropos y expresiones aduladoras inmersas en una singular picardía:

¡Ay, caray, Paula,
qué buena estás!

³⁴⁴ *El calentano*. Los Camperos de Valles. “La azucena en sol”.

³⁴⁵ Esta copla ha sido estudiada en el apartado de doble sentido, bajo su aspecto de imagen singular, p. 150.

Tanto como te quiero,
y el mal pago que me das.³⁴⁶

(2. 3227) “Paula”

Estaba María Chuchena
sentadita en la barranca,
cortando unas azucenas
y regando flores blancas,
enseñándome las piernas:
¡pero qué piernas tan blancas!

(2. 4852 b) “María Chuchena”

En mi casa me dicen
Emilio Tuero,
porque tengo una novia
que está muy cuero.

(1. 2142) “La Bamba”

Como se observa, la alabanza es referida hacia los atributos que se consideran agradables a la vista y, por lo mismo, excitantes; además, se utilizan expresiones como “cuero” y “qué buena estás”, con las que se alude a la perfección, redondez y/ o exuberancia del cuerpo femenino. Por otro lado, los piropos también pueden permanecer ajenos a dicha sensualidad:

Todos dicen que tus ojos
parecen dos capulines;
a mí me parecen moras,
de noche, y a todas horas,
y no me acerco contigo:
se me hace que no le atoras.

(2. 4930) “La voltereta”

Y, como en esta copla, únicamente servir de preámbulo a una explicitud de la nula disponibilidad femenina para una relación sexual.

B. Fidelidad / Infidelidad

La fidelidad femenina, concebida como una apreciada virtud, también se manifiesta en las coplas mexicanas:

³⁴⁶ Variante: 2649 Allá arriba brama un toro, / abajo lo están oyendo; / las hijas del caporal / ¡qué buenas se están poniendo! //. En este caso existe una lejana referencia a los atributos femeninos por medio de una expresión que connota sensualidad.

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

(2. 5495) “El pájaro carpintero”...

En este caso, se parte de la premisa de que “toda mujer es infiel”; mientras que la fidelidad es una condición totalmente extraordinaria frecuentemente asociada a la pérdida de los atributos sensuales. De hecho, como se manifiesta en el siguiente ejemplo, la infidelidad femenina es hasta cierto punto considerada “necesaria” y “normal”:

Los hombres y los naranjos
parientes habían de ser:
si no se les ponen cuernos,
no pueden reverdecer.³⁴⁷

(2. 5529) “María, María”

En la copla se revela un tono irónicamente juguetón, alegre y festivo con una indudable intención lúdica. Otro caso semejante:

Marieta se fue a los toros,
la llevó su querido,
pero al ver salir el toro
creyó que era su marido.

(2. 5630) “Marieta”

La presencia de este personaje femenino³⁴⁸ da una idea del origen de esta copla, en la que la infidelidad femenina está implícita en la comparación. Por otro lado, también se percibe una tonalidad burlona humorística. Un caso distinto:

Me dijiste que fue un gato
el que entró por tu balcón:
yo no he visto gato prieto
con sombrero y pantalón.

(2. 4961) Estrofa suelta

³⁴⁷ Variante: 5561 a La mujer que quiere a dos, / los quiere como hermanitos; / al uno le pone los cuernos / y al otro los pitoncitos //. En este caso se recrea el motivo de la infidelidad femenina por medio de la alusión a los cuernos.

³⁴⁸ La referencia a “Marieta” pareciera ser una recreación o contagio de la popular canción: “Marieta”, al respecto: «Marieta, la de “no seas coqueta”, se llamaba Ma. del Carmen Rubio, era natural de Oaxaca, nacida en 1896 y la hirieron dos veces en la batalla de Torreón. El autor no ha encontrado registro de cuándo se hizo la canción». Francisco Ignacio TAÍBO, *Pancho Villa. Una biografía narrativa*, p. 337.

En esta copla, el sujeto poético refiere la infidelidad con un cierto tono de ironía; aunque la intención humorística pervive sobre todo con la presencia de la metáfora animal masculina.

Por otro lado, en algunos ejemplos existe una tendencia a utilizar un doble lenguaje por medio de imágenes diversas:

Yo vide crecer la milpa,
pa que otro comiera elotes;
me madrugó con la miel,
y yo toreé los jicotes.³⁴⁹

(2. 5135) “La nopalera”

En esta compleja copla se presenta el referente por medio de la “milpa” y la “miel”. El irónico lamento del sujeto poético por haber realizado un trabajo que otro aprovechó, constituye el referente de este ejemplo. Un caso muy distinto:

¡Ay, pobres de los vaqueros!,
ya no aguantan a la mora:
anda con todos los toros
del rancho de 'ña Ramona;
ya se pasó los linderos
este diablo de vaca mora.

(3. 6413) “La vaca mora”

Aquí se percibe un tono juguetón y humorístico, mientras que la ironía parece haberse diluido en la doble imagen plena, la cual ahora incluye las metáforas animales femenina y masculina.

C. Experiencia

El alarde de atributos sexuales masculinos encuentra su contraparte en la referencia a sendos atributos femeninos; aunque, por lo general, éstos son expresados por una voz masculina, se presenta ahora un caso contrario:

³⁴⁹ *jicote*: avispa gruesa de cuerpo negro, abdomen amarillo, cuya picadura produce una herida muy dolorosa. El referente en la copla es el lamento del sujeto lírico por un trabajo realizado que otro aprovechó. Variantes: 3787 Yo tenía mi camotal, / que me lo cuidaba un viejo; / como lo cuidé tan mal, / me lo ha comido un conejo // 3788 Yo tenía mi camotal / en la playa de Alvarado; / como lo cuidé tan mal, / me lo ha comido el venado // En estas variantes se lamenta la infidelidad femenina, ahora por medio de una imagen relativa a “la siembra”, complementada con dos metáforas animales distintas; se explicita además la causa de dicha infidelidad. 3339 Al pie de un verde limón / le dije a mi amor: “¡Estate!” / Yo no siento mi colchón, / lo que siento es mi petate, / que lo dejé en un rincón, / pa que otro me lo maltrate // Por medio un peculiar lamento, el sujeto poético expresa la infidelidad femenina; el cliché inicial, por su parte, permanece ajeno a la referencia.

Chiquita, pero picosa,
 aguantadora, pero dichosa,
 soy chiquita, pero sabrosa.³⁵⁰

(3. 6710) “Chiquita, pero picosa”

En este ejemplo pareciera existir una metáfora vegetal implícita que se complementa con la alusión al sentido del gusto por medio de un calificativo; además, la experiencia sexual de la que se alardea resulta fácilmente perceptible.

Si bien, el parámetro para calcular la destreza amorosa comprende únicamente dos extremos, la nula experiencia, o bien, su existencia:

¡Mestiza, mestiza!,
 a pesar de ser bonita,
 tú morirás señorita,
 porque no has tenido amores;
 cero hit, cero carreras, cero errores.

(2. 5221) Estrofa suelta

San Marcos tiene la fama
 de las mujeres bonitas;
 también Acapulco tiene
 pero no son señoritas.³⁵¹

(3. 7353 h) “La Sanmarqueña”...

Nótese el tono burlón en las dos coplas, lo que demuestra que, no obstante a la divergente condición femenina en los referentes, existe la tendencia a utilizar un tono lúdico-humorístico en las coplas alusivas a la experiencia sexual femenina. Además, como ya se ha mencionado,³⁵² una gran mayoría de las coplas se centran en la experiencia amorosa, y llegan a recrear, incluso, ciertas actitudes de la mujer experimentada:

La vecina de allí enfrente
 tiene una panadería:
 a los casados les vende
 y a los solteros les fía.

(2. 5669) “El huizache”

³⁵⁰ La canción es una polca moderna atribuida a Benjamín Sánchez Mota. Acaso esta sea la razón de la voz femenina. Variante: 6709 Chiquita, pero picosa, / así me dicen por otra cosa, / y es que me miran apetitosa //. Se muestra cómo la voz femenina autoelogia su sensualidad.

³⁵¹ Variante: 1889 ¡Ay de mí!, Llorona (Llorona), / Llorona, dame una estrella. / ¿Qué importa que digan (Llorona) / que tú ya no eres doncella? //. Existe un tono burlesco hacia la condición femenina en la que está implícita la relación sexual.

³⁵² Señalo la observación expresada anteriormente en esta investigación: Margit Frenk comenta: «En las viejas canciones folklóricas, la virginidad, lejos de ser el ideal de las mujeres, es una situación que sienten como negativa, pues implica esterilidad y frustración», *vid.* p. 80.

Hay mujeres en el mundo
que nos presumen de doncellas;
llevan un hijo en el brazo,
y dicen que no son de ellas.

(2. 5551) Estrofa suelta

Así, en el primer caso, en el doble sentido se alude a la relación sexual por medio de un derivado eufemístico del sexo femenino “panadería”; en dicha alusión se inserta el rarísimo concepto mercantilista de la sexualidad. El segundo caso, por su parte, revela la crítica social hacia las mujeres que aparentan ser vírgenes sin serlo. Estas referencias resultan muy interesantes, puesto que dejan al descubierto ciertos códigos de conducta éticos o morales. Un caso más:

La mujer en el amor,
es cual mula de alquiler:
empieza a todo correr,
y se para en lo mejor.

(2. 5590) Estrofa suelta

En esta copla cabe hacer una reflexión acerca de la actitud sexual femenina; pues ésta puede constituir un reflejo de pudor, represión sexual, inexperiencia, torpeza o apatía hacia la relación sexual; aunque también cabe la posibilidad de que constituya simplemente un divertimento más. Otro caso:

Yo sé que fue vacilada
cuando te tuve abrazada
juntito de aquel nopal;
sentiste que te besaba
ya luego que te espinabas
empezaste a llorar.³⁵³

(2 . 3390) “Dos hojas sin rumbo”

En esta copla se aprecia que la relación sexual es sugerida por el verbo, mientras el llanto femenino implica la pérdida de la virginidad. El lugar ideal, por su parte, es “la nopalera”.

D. Pérdida de atributos

La pérdida de atributos femeninos se manifiesta en las coplas con una variedad de situaciones y modalidades. Inicio con un ejemplo muy especial:

³⁵³ Esta copla ya ha sido estudiada anteriormente bajo su aspecto de doble sentido, *vid.*, p. 141.

Ya ese capulín se heló,
ya su sombra no cobija,
ya ese nopal no da tunas,
ni en él el pájaro chifla.

(3. 6974) “Ya los pájaros cantan”...

En esta copla, dicha pérdida tal vez esté relacionada con la ausencia del amor; sin embargo, aquí no se percibe un tono desdeñoso y ofensivo, sino que únicamente se refleja un ambiente desolador y nada propicio para el amor. Otro caso:

Se tupió la veredita
por donde iba el ameyal,
y de purita sequía
se marchitó el tulipán,
que a diario me daba flores
pa el altar de Cuicatlán.³⁵⁴

(3. 6973) “La tortolita”

En el que se muestra el mismo ambiente desolador analogado ahora a otra imagen relativa también a la naturaleza.

3.2.3 La relación amorosa

Existen varios motivos asociados con la relación amorosa, entre ellos los coqueteos, las declaraciones de amor y los ruegos y juramentos; algunos de éstos son ampliamente recreados en coplas con un matiz erótico amoroso, como ya se ha observado. Uno de los motivos relativo a la relación sexual, bastante popular, es el embarazo.

A. El “fruto” del amor

Por lo general, la presencia de este motivo en las coplas mexicanas posee una tonalidad lúdico-burlesca de intención humorística; por otra parte, además, se ha creado una diversidad contextual en torno a dicho motivo, como se aprecia en los siguientes ejemplos:

Yo tuve una de mujer
que se llamaba Tomasa;
tanto me llegó a querer,
que me iba a ver a mi casa,

³⁵⁴ Variante: 1732 La flor cuando se marchita / pierde el gusto y desmerece: / pierde hojita por hojita, / y el viento la desaparece; / sólo tu amor, princesita, / se marchita y reverdece //.

porque deseaba tener
un chamaco de mi raza. ³⁵⁵

(1. 2503) “El pájaro carpintero”

Mariquita ya no quiere
lavarme ese pañuelito:
ahora está lava que lava
los pañales del chiquito. ³⁵⁶

(2. 5106) “Mariquita”

En el primer caso, la relación física constituye el medio para lograr el objetivo determinado que es el embarazo; mientras que, en el segundo caso se hace una irónica referencia a la consecuencia natural de la relación sexual, en la que se articula un juego de palabras “lavar el paño”-“lavar pañales”, misma que remite también al simbolismo del agua. En esta última referencia literal “lavar pañales” se revela el sentido sexual del “lavado del paño”. Otro caso:

Este es el corrido
de mis dos Marías,
con las que hice zurcos
y sembré sandías. ³⁵⁷

(1. 2755) “Las dos Marías”

Las mujeres de hoy en día
son como la tuna mansa;
apenas cumplen quince años
y ya traen tamaña trenza. ³⁵⁸

(2. 5553) “La Sanmarqueña”...

En el primer ejemplo se muestra la indirecta alusión a la fisonomía de la mujer embarazada, por medio de la analogía con la fruta de la “sandía”; mientras que en el segundo, esta alusión se realiza con el recurso de la rima interrumpida “panza”, en la que el vocablo “tamaña” desempeña la función de un calificativo. Es interesante notar la agudeza contenida en estas coplas, la cual acentúa el tono jocoso y alegre. Por último:

³⁵⁵ Variantes: 2502 Yo tuve a una de mujer / que se llamaba Leonor; / cuando no la iba yo a ver / me venía a ver al vapor, / porque deseaba tener / un chamaco cantador // 2501 Yo conocí a una mujer / que se llamaba Calista; / tanto me llegó a querer, / que se pasaba de lista, / porque ella quería tener / un chamaco guitarrista // En estos ejemplos se presenta el motivo del embarazo como un anhelo femenino en el cual está implícita la relación sexual.

³⁵⁶ Esta copla ha sido estudiada bajo su aspecto simbólico del agua, *vid.* p. 69.

³⁵⁷ Este ejemplo ya se ha estudiado en el apartado de doble sentido, en su aspecto verbal, *vid.* p. 138.

³⁵⁸ Esta copla ya se ha estudiado en sus recursos de símil y de rima sugerida, *vid.* pp. 50 y 182.

Un estudiante a su novia
aritmética enseñaba,
y al cabo de nueve meses
la novia multiplicaba.³⁵⁹

(4. 9887) “La Sanmarqueña”

De acuerdo al contexto temático en la copla, se observa que la preñez es manifestada por medio de una operación aritmética, cuyo producto se hace presente después del periodo de la gestación. Se crea así un divertido juego semántico, basado en la “aritmética” y su posterior revelación: la connotación de “multiplicar”.

Finalmente, al percibir en su conjunto la intención lúdico-burlesca en las coplas relativas a las consecuencias “amatorias”, sólo resta esbozar la sonrisa que sin duda alguna el poeta anónimo quiso despertar en su oyente-lector con su quehacer pleno de ingenio y humorismo.

Aquí se da por finalizado el análisis relativo a los motivos. En resumen, en los motivos masculinos se recrean, con clara intención humorística, actitudes propias del hombre mexicano, como el alarde de atributos sexuales y de éxito con las mujeres, características que confieren poderío y confianza al sujeto poético. Además de las coplas desdeñosas, en las que se perfila una actitud misógina masculina. Existen además coplas que refieren la pérdida o debilidad de dichos atributos y, paradójicamente también muestran, por lo general, una tonalidad alegre y festiva.

Los motivos femeninos refieren los atributos físicos y morales de la mujer: se piropea a la belleza y se alaba la fidelidad; en contraposición, también se refiere la pérdida de atributos y se condena la infidelidad. En estas coplas se mantiene la misma tónica humorística.

El motivo base de la relación erótica, por su parte, se centra en el embarazo como su consecuencia directa; en estos casos el desarrollo contextual es sumamente creativo y original, además de su indudable intención lúdico-humorística. (Ver tabla ED-M en el Anexo)

Con este apartado he pretendido mostrar la permanencia, en las coplas mexicanas, de esos lugares comunes que surgen en gran parte de las manifestaciones líricas erótico-amorosas, su recurrencia y recreación.

³⁵⁹ Esta copla se ha estudiado en el apartado de juegos de palabras, *vid.* p. 188.

3.3 Eufemismos

Un eufemismo es una estrategia discursiva que consiste en sustituir una expresión dura, vulgar o grosera, por otra suave, elegante o decorosa. El eufemismo se logra mediante el empleo de otras figuras, además de la sinonimia, la perífrasis, la metáfora, la litote y la alusión. Ha sido visto por algunos retóricos como un recurso, por otros como figura de pensamiento, o bien, como una cualidad general del estilo: la decencia.³⁶⁰

En las coplas eróticas de la lírica popular mexicana, los eufemismos más frecuentes son los que hacen referencia a la relación erótico amorosa y a las características sexuales masculinas y femeninas. La versatilidad de los mismos es notable; además, aparecen de diversas maneras, ya en forma individual, ya unidos a un verbo, a un calificativo, o bien, a otro recurso dentro de una misma copla.

Por esta razón, he procurado señalar tales eventualidades con la finalidad de brindar diversas perspectivas de la presencia de este recurso. Inicio con los eufemismos relativos a la relación sexual.

3.3.1 Relación amorosa

A. Verbos

Una importante cantidad de verbos de diversa índole aparecen en las coplas mexicanas como una manera de “disfrazar” la relación erótica. En el apartado correspondiente al Doble sentido se han señalado las acciones más frecuentemente asociadas a la relación sexual, entre ellas destacan: “comer”, “quemar”, “incendiar”, “encender”, “alumbrar”, “mecer”, “cantar”, “peinar” y “regar”.

Si se considera que el eufemismo se construye a través de otras figuras, además de la sinonimia, la perífrasis, la metáfora, la litote y la alusión;³⁶¹ se entiende perfectamente la existencia de un discurso biisotópico poseedor de un significante y dos significados en la estrofa; lo que significa la presencia de un doble discurso, en el que, el sentido sensual es reforzado a menudo —aunque no siempre— por medio de recursos adyacentes.

Por esta razón, se ha realizado un análisis de las coplas cuya sensualidad está cimentada en el verbo, en las que también confluyen algunos recursos adyacentes, con la

³⁶⁰ BERISTÁIN, *Diccionario de Retórica y Poética*, p. 202. Continúa: «Según Lázaro Carreter, por una serie de variados motivos como por cortesía, respeto, piedad, tabúes y razones políticas o diplomáticas».

³⁶¹ *Idem*.

finalidad de explorar el aspecto eufemístico verbal. Estos casos se catalogaron en el apartado correspondiente al doble sentido verbal; baste por ahora recalcar la función de ciertos verbos como eufemismos de la relación sexual, para lo cual, presento algunos ejemplos:

Un día puse un espinel,
a ver si podía pescar;
me decía una mujer,
queriéndome criticar:
“No te apures por comer,
que hambre no te ha de faltar ”.

(3. 7052) Zapateado

A que te peino, china,
y a la madrugada te ato,
y al amanecer el día
los chinos te desbarato.

(1. 1767) “La madrugada”...

Señora, su palo verde
ya se le estaba secando;
y anoche se lo regué,
y hoy le amaneció floreando.

(2. 5311) “El palo verde”

A la medianoche
me voy contigo,
para ver cómo matas
al enemigo.³⁶²

(CA. 21) “La Bamba”

Con la presentación de estas coplas se pretende recordar la amplia y variada cantidad de verbos que refieren la relación sexual.

B. Otros elementos

La alusión al acto sexual se realiza también por medio de otros elementos, como ya se ha visto, entre ellos hay frases, fórmulas, expresiones, locuciones e incluso simples palabras. Así, el vocablo “cosa”³⁶³ adquiere también esta connotación.

³⁶² *El corazón de Veracruz*. Grupo Alma Jarocho. “La Bamba”. Esta copla ha sido estudiada bajo su aspecto de doble sentido, *vid.* p. 134.

Al pie de una malva en rosa
 a una viuda enamoré,
 y me dijo la graciosa:
 “No puedo, me duele un pie;
 pero si es para esa cosa,
 aunque sea cojeando iré “.

(2. 5374) “La Leva”...

Como se ve, el eufemismo aparece en un contexto de habla normal, lo que evidencia la referencia sexual con una juguetona intención de ocultarla. A veces, también la relación sexual suele aludirse por medio de una frase:

Negrita, tus ojos son
 los que me ponen mal modo;
 si algo te han dicho de mí,
 ¿por qué no me das de todo?

(2. 5294) “La calandria”

Se aprecia en la copla un desarrollo amoroso ambiguo e intrascendente que desemboca en una inusual petición, en la que la locución “dar de todo” pareciera aludir a la totalidad de los atributos corporales femeninos. Otro caso:

Viniendo de la argarita
 hice mis cuentas cabales;
 le dije a mi morenita:
 “Bien vale sus veinte reales
 un beso por la boquita
 y lo demás doce reales”.

(2. 5410) “La azucena”

Aquí, el acto amoroso está oculto por medio de la expresión “lo demás”, precedida con la caricia del beso como preámbulo erótico-amoroso. Es interesante el hecho de que la solicitud amorosa se realice en una acción de compra-venta escasamente referida en las coplas, como ya se ha mencionado.

Un recurso más lo conforman las enumeraciones seriadas de elementos, tales como los números:

³⁶³ Este vocablo, como se verá, sustituye todas las posibles referencias sexuales de las coplas: “unión amorosa”, “pecho” y “sexo” femeninos y “sexo” masculino.

Una ranita esperando,
esperando a su sapito;
cuando el sapito llegó,
uno, dos, tres, cuatro, cinco.

(3. 6016) “La Sanmarqueña”

En este caso el eufemismo se presenta como remate final de una narración de tipo infantil, lo que parece contribuir al tono humorístico. Por otro lado, una nueva modalidad de la relación sexual se muestra en el siguiente ejemplo:

Mi comadre está enojada,
yo no sé porqué será;
la hallaron con mi compadre
haciéndole una maldad.³⁶⁴

(2. 5699) “Mi comadre”

En el primer verso se refiere un estado de ánimo, el que, paradójicamente, posee un carácter humorístico que se hace extensivo a toda la copla, puesto que el sustantivo “maldad” denota una “travesura”, no un acto malicioso. Por último, se presenta un eufemismo bastante original:

Mujeres, ¿de qué se admiran,
sabiéndolo claramente?
La leche que echan los hombres
se cuaja y se vuelve gente.

(2. 5620) Estrofa suelta

En principio, la referencia a la relación sexual está implícita en la eyaculación, misma que se “disfraza” con el término “leche”. Por otra parte, si bien, es interesante la peculiar manera de expresar esta referencia, resulta más interesante aún la libertad y el desparpajo con que se expresa la voz poética.

³⁶⁴ Variante: 5700 Mi comadre está enojada, / yo no sé porqué sería; / la hallaron con mi compadre, / haciéndole una avería //. En este caso se utiliza un tecnicismo por medio del cual se equipara a la sexualidad con algún tipo de faena mecánica de naturaleza masculina; aunque más bien este término pareciera connotar una “travesura”. 5701 Mi comadre está enojada: / no sé cuál será su intento; / será porque mi compadre / no pasaba para dentro //. Ahora se ha realizado un deslizamiento mayor, puesto que la sexualidad está expresada en una frase: “pasar para dentro”, en la que el adverbio de lugar juega un papel importante.

3.3.2. Femeninos

La función eufemística relativa al género femenino está enfocada hacia los atributos físicos más comunes y visibles en la mujer, por lo que los eufemismos documentados son los relativos a “el pecho”, “el sexo” y a su presencia simultánea en las coplas.

A. Pecho

Las coplas que refieren este atributo de manera individual son escasísimas, como se podrá observar; si bien, existe una mayor cantidad de ejemplos que refieren ambos atributos.

1. Categorías gramaticales indefinidas

Se presenta un solo caso con la rara alusión a este atributo conformado con el vocablo “cosa”:

Yo quisiera ser
la medalla de tu cadena,
para dar de cuando en cuando
golpes en la cosa buena.

(1. 823) Estrofa suelta

Como se aprecia, aquí se construye un pequeño guiño sensual en la expresión coloquial de un deseo; la alusión a “la medalla”, por su parte, determina la naturaleza de dicho atributo sexual.

B. Sexo

La referencia eufemística al sexo femenino adquiere diversas formas y matices en las coplas mexicanas:

1. Categorías gramaticales indefinidas

Como ya se ha visto, también en este caso el “disfraz” del sexo femenino lo constituye el vocablo “cosa”:

Mi mujer es chaparrita,
porque nació en un verano,
pero tiene una cosita
que no me cabe en la mano.

(2. 5360) Estrofa suelta

Se aprecia una especie de paremia como introducción a la copla, en la que el diminutivo aporta cierto matiz amoroso además de la tónica sensual, la que en este caso se propaga hacia el resto de la estrofa.

2. Animales

Por otro lado, existen eufemismos que basan su naturaleza en una analogía real o ficticia del sexo femenino con un animal. Un ejemplo:

Me acompaña la Lupita:
lleva chico animal,
vestido de carrancista;³⁶⁵
¡ay, ay, ay, que vete a bañar!

(2. 5361) “El caimán”

En este caso, la alusión al “animal”, jocosamente caracterizado, muestra la versatilidad creativa conjugada con la picardía de los poetas populares; además, es interesante observar que la “indumentaria” del animal contribuye a crear la analogía con las características del sexo femenino. Por su parte, la locución “chico animal”, en el lenguaje coloquial, irónicamente constituye un aumentativo.

También ocasionalmente se da la especificidad del animal, el que, como en el caso siguiente, nuevamente será calificado por sus características sexuales más evidentes.³⁶⁶

Yo quisiera ser
la hebilla de tu zapato,
para ver de cuando en cuando
las barbas de tu chivato.

(1. 825) Estrofa suelta

Yo enamoré a una mujer
que se llamaba Consuelo;
tanto me llegó a querer,
que guardaba mucho anhelo

³⁶⁵ Derivación del apellido del político y militar mexicano Venustiano Carranza basada en su rostro de bigote y barba exuberantes.

³⁶⁶ MASERA, *Symbolism and Some other Aspects of Traditional Hispanic Lyrics: A Comparative Study of Late Medieval Lyric and Modern Popular Song*, p. 263. “The dog is the most frequent animal related to the household realm appearing in traditional lyrics. It has been preserved as a females and a male symbol. The woman's sexual drive is described as a biting dog whereas the man's genitals are described as a docile little dog”.

y me daba de comer
pura tortuga con pelo.

(2. 5384) “El siquisiri”

En ambos ejemplos se observa la referencia al vello púbico como característica definitoria y complementaria del eufemismo. Por otro lado, un animal con muy poca presencia es el “perro”:

Ayer pasé por tu casa
salió tu perro ladrando,
tu mujer no me lo espanta;
antes me lo estaba echando.³⁶⁷

(CA. 48) “El perro”

El tono erótico en este caso es bastante sutil, de tal manera que se aprecia cómo el eufemismo presente en forma individual no aporta gran carga sensual y únicamente en un contexto adecuado intensificará su sensualidad. Este fenómeno resulta interesante pues revela que en raras ocasiones existe una interrelación y dependencia entre los diversos recursos presentes en las coplas, como ya se ha mencionado. También hay coplas que refieren a otro tipo de animales, como las aves:

Señora, su periquito
me gusta por colorado:
áhi verá si me lo vende
o me lo da regalado.³⁶⁸

(2. 5315) “El perico”

Una niña en un baile
vendió un perico,
por entrar a la moda
del abanico.³⁶⁹

(2. 5666) “La bamba”...

³⁶⁷ *Simplemente lo mejor de la huasteca*. Trío Armonía Huasteca. “El perro”.

³⁶⁸ MASERA, *Symbolism and Some other Aspects...*, p. 258. “Another interesting image is a bird, whose gender is masculine, that appears as a symbol of a girl's genitalia in songs with strong sexual connotations”. Variantes: 5316 Señora, su periquito / me gusta por amarillo: / áhi verá si me lo da / delante de su marido //. 5408 Ni favores con los Juárez / ni menos con Federico: / el que me de cinco pesos / será dueño de mi perico //. En estas coplas también aparece “el perico” como eufemismo del sexo femenino.

³⁶⁹ Variante: 5667 Una niña en un baile / vendió su loro, / por entrar a la rifa / del peine de oro //. Esta copla reproduce el esquema de la copla base por medio de un eufemismo sexual femenino relativo a un animal análogo.

Tal referencia a las aves, no es novedosa, pues ya se ha estudiado su importante presencia en las metáforas animales; sin embargo, la construcción del eufemismo femenino por medio de ellas sí constituye un caso extraño.³⁷⁰

De esta manera se han presentado los eufemismo del sexo femenino basados en una imagen animal. Se observa que la presencia individual del animal, o de la referencia, no posee gran carga sensual; no obstante, si se añade una característica adicional como es “el pelo”, como en los casos “tortuga con pelo”, “barbas de tu chivato” o “vestido de carrancista”; o bien, se realiza el desarrollo de un contexto erótico adecuado, entonces la copla adquiere una mayor fuerza sexual.

3. Alimentos

Por otra parte, existen eufemismos que presentan al sexo femenino como un manjar, listo para degustarse:

Una niña en un carro
carne vendía:
¡cuándo se ha visto un carro
carnicería!

(2. 5668) “La bamba”

Becerrero, becerrero,
de la hacienda del Ranchito,
le dirás a la ranchera
si tiene queso chiquito.³⁷¹

(1. 2310) “El toro”

Pareciera que en la simple nominación del sexo como un comestible específico, aquél adquiere la sazón y el sabor que apelan a su degustación. Un caso más común está presente en los siguientes ejemplos:

³⁷⁰ No parece existir ninguna relación análoga del sexo femenino con un “perico”, como sí sucede en la alusión sexual masculina muy común: “pajarito”. Tal vez “el perico” (o loro) aparezca por necesidades de la rima, aunque hay que tomar en cuenta su presencia en dos versiones.

³⁷¹ Variantes: 2311 Becerrero, becerrero, / de la hacienda El Cabezón, / le dirás a la ranchera / que si tiene requesón //. 2312 Becerrero, becerrero, / de la hacienda de Tequila, / le dirás a la ranchera / que me guarde mantequilla //. Como se observa, los eufemismos se constituyen también por derivados de la leche, puesto que el referente gira en torno a esta temática.

En ese Guadalajara,
me dijo una tapatía:
“No me meta mano al seno,
porque la tiene muy fría;
métala más abajito,
ahí está la panadería”.

(2. 5388) “Los panaderos”

Más atrás les hecho un verso
y adelante un refrán;
ya mero me subo al horno
pa aprovecharme del pan.³⁷²

(2. 5395) Estrofa suelta

En una panadería
me dijo una muy ingrata:
“Si me agarra la semita,
hora se la doy barata
pero con la condición
que no me ha de alzar la pata”.

(2. 5389) “Los panaderos”

La referencia al “pan” como eufemismo del sexo femenino tiene un origen antiguo,³⁷³ de hecho, la tradición humorística mexicana lo recrea por medio de la amplia variedad, “bizcocho”, “semita”, “bolillo”, entre otros;³⁷⁴ además, en algunas ocasiones existe una analogía formal implícita entre el alimento y el sexo:

En el otro lado del río
oí cantar una ranita
y en suspiros me decía:
“Enséñame la pepita”.³⁷⁵

(2. 5336) Estrofa suelta

³⁷² Variantes: 5406: Al pasar por Tizapán / me dijo una santaneca: / “No me moje todo el pan, / porque ¿a qué horas se me seca?, / y en mi casa ¿qué dirán?” // 5123 Yo pretendí a una mujer, / de esas que usan el copete, / y al llegarla a pretender / me despachó como un cohete, / y me dice al responder: / “No hay pan, muchachito, vete”. // En el primer ejemplo se percibe que se oculta el sexo femenino con el eufemismo, y se complementa con la alusión a la relación sexual por medio del verbo “mojar”; en el segundo caso, “el pan” indica también el sexo femenino; pero con una connotación más amplia, en la que parece incluirse la relación sexual. Variantes: 5323 ¡Arriba la panadera, / arriba y a trabajar! / Como la harina sea buena, / buenos molletes saldrán // En este caso, “la harina” viene a representar la característica sexual femenina; mientras que “los molletes” refieren la relación sexual”.

³⁷³ ARCIPRESTE DE HITTA, *Libro de Buen Amor*, GYBBON MONYPENNY, p.134, estrofa, 118. *pan*: eufemismo sexual bastante conocido que permite al autor equívocos picantes haciendo de la amada una panadera. Según Michalsky, las panaderas tenían ya mala fama.

³⁷⁴ Memo GALVÁN. “Festival del humor”, Televisa, noviembre de 2005.

³⁷⁵ Variantes: 5337 Yo quisiera ser un sapo / para andar en pinganilla, / para alzarte tu refajo / y olerte la semilla // 5605 Las muchachas de este tiempo / son como la carne frita; / apenas dejan un baile, / empristan su semillita // En estas coplas también se refiere a “la semilla” como eufemismo sexual femenino. 5682 ¡Pobrecito del chilero!, / tenía su huerta en la orilla, / porque la pobre chilera / le arribaba la semilla, / pa que

En esta copla se percibe claramente una intención lúdico-humorística en una petición, apenas levemente erótica. A pesar del tipo comestible del eufemismo, éste parece no aludir al verbo “comer”; sino, a una relación sensorial “vista-gusto”, en un guiño sensual.

4. Serie semanal

Por otro lado, y en un giro totalmente distinto, se aprecia cómo un recurso ampliamente utilizado en la lírica infantil, adquiere connotación sensual:

Y al subir una escalera
te vi las medias azules,
y más arriba te vi
sábado, domingo y lunes.³⁷⁶

(2. 5286) “La Sanmarqueña”...

En este caso se pone de manifiesto la versatilidad de los recursos, independientemente al hecho de que la serie semanal aparezca trunca. Es sorprendente la creatividad de los anónimos poetas mexicanos, quienes con pleno dominio de su oficio mezclan armoniosamente humor, picardía y sensibilidad.

C. Pecho y sexo

Para realizar esta doble referencia, en algunas coplas se estructura un esquema determinado, en el cual generalmente existe una independencia temática de la naturaleza de cada eufemismo, lo que conforma una copla con mayor riqueza eufemística. Se analizan bajo tres incisos diferentes: categorías gramaticales indefinidas, la milicia y objetos diversos.

1. Categorías gramaticales indefinidas

En principio, se muestra la versatilidad del sustantivo “cosa”, mismo que oculta al sexo femenino:

de todo tuviera; / chile ancho y chile pasilla //. Aquí la referencia a “la semilla” se desarrolla en un contexto relativo a la “siembra” por medio de la dilogía, aunque la copla resulta un tanto ambigua en ambos sentidos.

³⁷⁶ PEDROSA, “Canciones disparatadas y rimas frustradas: notas sobre un recurso poético del cancionero popular (siglos XVII al XX)”, p. 46. El investigador refiere la variante: Al subir las escaleras / te vi las bragas azules / y un poquito más arriba, / sábado, domingo y lunes //, como una correspondencia moderna de la formulística de canciones muy difundida en la tradición folclórica desde el Barroco hasta hoy en día. Véase también el ejemplo 6016, p. 221, en el que se utiliza una serie numérica para “ocultar” la relación sexual.

Las muchachas de mi tierra
son como la hierbabuena;
arriba tienen la fama
y abajo la cosa buena.

(2. 5596) “La Sanmarqueña”

En este modelo se aprecia una referencia genérica femenina inmersa por medio de una comparación vegetal en una frase cliché; precedida por la mención de los dos evidentes atributos sexuales, de acuerdo a su ubicación espacial, en la que se enfatiza el sexo femenino con: “la cosa buena”; sobre todo porque constituye el remate de la estrofa y de la intención erótica, en contraposición a la débil expresión: “la fama”. Se observa que el calificativo “buena” es indispensable para la fuerza sensual del vocablo.

Por otra parte, la alusión a la desnudez femenina también es expresada eufemísticamente:

Me agarra la bruja
me lleva a su cueva,
me pega un sustote
con su traje de Eva.³⁷⁷

(CA. 49) “La bruja”

En esta copla, la tónica sensual está condensada totalmente en el eufemismo, en cuya naturaleza están implícitos los atributos sexuales; por su parte, en la alusión al “susto” radica la intención humorística.

2. La Milicia

Existen coplas en las que se articula el eufemismo por medio de referencias específicas a la milicia, mismas que recrean libremente esta temática:

Todas las mujeres tienen
en el pecho dos melones,
pero más abajo tienen
el cuartel de los pelones.

(2. 5598) “La Sanmarqueña”...

³⁷⁷ Huapangos y sones. *Música Huasteca, Istmeña y Veracruzana*. “La Bruja”.

Si bien, el dístico inicial contiene una comparación vegetal de los pechos femeninos; para la clasificación de esta copla me basé en su remate, el cual contiene al eufemismo del sexo femenino de naturaleza “militar”. Dicho eufemismo muestra un carácter doble, puesto que, en su definición también está integrado su complemento: “cuartel”, para el sexo femenino, y “pelones”, para el sexo masculino pluralizado. La tónica de la copla resulta francamente humorística debido a la conjugación de esta doble imagen. Otro caso con el mismo esquema:

Todas las mujeres tienen
en el pecho una amapola,
pero más abajo tienen
la funda de mi pistola.

(2. 5600) “La Sanmarqueña”...

Aquí, el eufemismo sexual superior emana sutilmente la tonalidad sensual debido a su tipología simbólica; mientras que, el eufemismo sexual inferior posee el mismo carácter doble señalado en el caso anterior, por lo que se despliega en: “funda” y “pistola”. Nótese que en estas dos últimas coplas, la creación del doble eufemismo está determinada por la correspondencia entre ellos y no influye en absoluto el género de los mismos.

3. Objetos diversos

Como se ha observado, se ha consolidado el esquema anterior, por lo que únicamente se intercambian los nuevos vocablos eufemísticos, ahora inspirados por objetos diversos:

Todas las mujeres tienen
en el pecho una esperanza,
pero más abajo tienen
el retrato de Carranza.

(2. 5599) “La cucaracha”

Para este momento, después de analizar varias coplas con el mismo esquema, ya se puede asegurar que el eufemismo superior es totalmente inocuo y únicamente tiene la función de fijar la rima necesaria para lograr un efecto contundente con el remate referencial eufemístico inferior; en el que la analogía ya referida entre el rostro del militar mexicano y el sexo femenino constituye la base del mismo. Véase la recreación de este esquema:

Todas las mujeres tienen
 en el pecho una aceituna,
 pero más abajo tienen
 la rueda de la fortuna.

(2. 5597) “La Sanmarqueña”

Nuevamente se observa la funcionalidad del eufemismo superior y el remate del inferior. A pesar de que la “la rueda de la fortuna” no constituye una imagen “sexual”, se aprecia que despierta cierta suspicacia en los oyentes; por lo que, me atrevo a sugerir que el sentido sexual de los eufemismos radica en su carga sensual, pero también en la gracia, ingenio y creatividad que revelan, independientemente a su carácter “inofensivo” o “picante”.

Por último, baste comentar que las coplas que refieren los eufemismos sexuales femeninos generalmente poseen un tono jocoso ya que se percibe en ellas una clara intención humorística; además de que, la creatividad de las analogías, los calificativos y el amplio contexto temático desarrollados en torno a ellos resultan sorprendentes.

3.3.3 Masculinos

La cantidad de coplas con eufemismos genéricamente masculinos es mucho mayor que las relativas al género femenino. Este fenómeno es todavía más importante si se toma en cuenta que en la lírica mexicana una gran parte de los eufemismos son relativos a las características sexuales más evidentes, y existe únicamente un órgano sexual masculino en contraposición a los dos atributos femeninos; aún así, se advierte una mayor tendencia a “disfrazar” el sexo masculino.

A. Placer solitario

Es interesante el hecho de que en las coplas analizadas, esta referencia únicamente aparezca en su modalidad masculina:

Estando San Pedro un día
 abrazando a Santa Cleta,
 y San Juan en una esquina
 haciéndose la chaqueta.³⁷⁸

(2. 5714) Estrofa suelta

³⁷⁸ Variante: 5713 Se hallaba Maximiliano / sentadito en la banquetta, / escupiéndose las manos / para hacerse una chaqueta. // Estrofa 2: Carlota, que lo veía, / le dijo con disimulo: / “No los echés en el suelo / échamelos en el culo” // En este caso, el eufemismo utilizado para la masturbación es la “chaqueta”, tal vez este término derive de, o aluda al significado de la acción de “chaquetear”, que es huir, escapar, analogando así el éxtasis sexual con una fuga.

Esto tal vez sea debido a la íntima naturaleza de esta actividad y la desafiante transgresión que ésta significa, articulada en este caso por medio del estatus de “santidad” del sujeto poético. Otro caso:

Un fino y magnífico elefante
se tejía una chaqueta a cada instante,
y de tanto ejercer esas funciones
se le vino un derrame en los pulmones;
desde entonces el pobre elefantito
trae los pulmones arrastrando en un carrito.³⁷⁹

(CA. 50) “El elefantito”

En esta copla, se realiza la referencia a la eyaculación masculina curiosamente por medio de otro eufemismo “derrame en los pulmones”. El contexto, en el que desarrolla hábilmente la pequeña anécdota de un animal, constituye una muestra de pícaro creatividad. Un caso diferente:

Cuando me parió mi madre
me parió en una banquetta;
cuando llegó la partera
yo me hacía la puñeta.³⁸⁰

(3. 6918) “El tarachi”

La construcción eufemística alude al “puño cerrado”, condición necesaria para la sensual actividad masculina de autosatisfacción, tal vez en esta característica radique el origen del término. Por otro lado, en el referente se describe la precocidad sexual del sujeto poético por medio de una hipérbole, misma que también contribuye al tono de alarde y fanfarronería masculina.

B. Sexo masculino

Existen diversas maneras de construcción de los eufemismos masculinos; pues, al igual que los eufemismos femeninos, aparecen contruidos con palabras comunes, juguetes, animales,

³⁷⁹ *Sones picantes*. Conjunto Villa del Mar de Ángel Valencia. “El Elefantito”.

³⁸⁰ Esta copla remite a: Cuando me parió mi madre, / me parió en una artesa, / cuando vino la comadre / ya se me ponía tiesa // Estrofa de la “Jota de Santa Eulalia. Manuel URBANO, *Sal gorda. Cantares picantes del folklore español*, p. 112, en la que se aprecia un esquema idéntico. En el folklore mexicano se documentan las siguientes variantes: 9936 Estaba el güero sentado, / sentado en una banquetta, / escupiéndose la mano / para hacerse una puñeta // 6930 Tú que te crees muy poeta / y en el aire las compones, / ven a hacerme la puñeta, / y lo que salga te lo comes // En ellas aparece el eufemismo “puñeta” con el que se alude al placer solitario.

entre otros elementos, en los cuales, existe además, una marcada tendencia a la analogía de toda clase de objetos con el miembro viril.

1. Categorías gramaticales indefinidas

Si lugar a dudas que el eufemismo base para la conformación de esta tónica sexual es el vocablo “cosa”:

Conmigo mi crucifijo
muy sagrado y religioso.
Que yo con esta cosa
Te voy a formar un hijo;
¡pero mira qué frondoso!
Por eso cantando vivo.

(2. 5346) “La morena”

Ariles y más ariles,
ariles del año verde.
Ya no te doy mi lengüita
porque luego me la muerdes;
áhi te daré otra cosita
para que de mí te acuerdes,
adorada prendecita.

(1. 1552 d) “El Balajú”

En el primer ejemplo se aprecia la estructura de una copla de tres temáticas, cuyo segundo dístico refiere al eufemismo sexual masculino; dicha referencia, a pesar de su brevedad, posee un acentuado erotismo porque explicita, además, el fruto de la relación sexual. El sexo masculino se disfraza también por medio de cualquier palabra, como se puede observar:

¡Alma mía de Santa Anita
y de San Miguel el Grande!
Me dijo una chaparrita:
“¡Qué cuerpo de usted tan grande!”

(2. 5379) “Corrido de Guanajuato”

En este ejemplo, la expresión de asombro inicial acentúa la tónica sensual del desenlace, en el que se percibe la jactancia del sujeto poético. Es interesante cómo esta copla sugiere, o determina incluso, los matices de su expresión sonora. Ahora se incluye la versión masculina de la desnudez:

Me agarra la bruja
detrás del zaguán,
quiere que me ponga
mi traje de Adán.³⁸¹

(CA. 51) “La bruja”

En la referencia a los atributos sexuales masculinos está implícita la desnudez; por su parte, el motivo de asedio femenino contribuye a reforzar el carácter humorístico.

2. Juguetes

Los eufemismos más elaborados recurren a ciertas analogías con la forma o función del sexo masculino. Un tipo interesante de construcción es la analogía desarrollada entre el sexo masculino y un juguete:

Yo no soy de aquí,
soy de El arenal;
solo me divierto
con mi pito real.

(2. 5354) “El pito real”

La presencia del “pito” como miembro viril es muy frecuente en el habla coloquial, por lo que pareciera haber perdido su sentido literal. Por otra parte, además, aunque a simple vista el contexto aparenta cierta trivialidad, existe una fuerte carga erótica alusiva a la masturbación que se crea con el adverbio “solo”. Nótese también la naturaleza del verbo, que encaja perfectamente con la idea del sexo como juguete, ahora “pito”, luego “corneta”:

Entre Melón y Melambes
hicieron la bicicleta.
Melón le puso las llantas
y Melambes la corneta.³⁸²

(CA. 7) “El caimán viejo”

³⁸¹ *Huapangos y sones. Música huasteca, Istmeña y Veracruzana.* “La bruja”.

³⁸² *Sones Picantes.* Conjunto Villa del Mar de Ángel Valencia. “El caimán”. Este modelo de copla ha sido analizado con anterioridad, en el apartado correspondiente al recurso de calembur, *vid.*, p. 97. Variantes: 2148 Tengo una novia coqueta / que vale mucho dinero; / y ella me abraza y me aprieta / y me dice: “Mi lucero / cómprame una bicicleta, /quiero darme el vuelo entero”//. 9802 Entre Melón y Melambas / mataron una venada; / Melón le tiene las patas, / Melambas, la pelada //. En el primer caso, a pesar del cambio genérico en el juguete, se percibe que “la bicicleta” oculta la sexualidad masculina; mientras que en el segundo caso la naturaleza del calificativo sustantivado “pelada” resulta ambigua.

Pareciera que estos dos últimos eufemismos están basados en su similitud formal con el sexo masculino, mientras que su funcionalidad sonora pasa totalmente desapercibida. Obsérvese también, en este último ejemplo, la distribución del texto y la rima consonante de los versos dos y cuatro, pues este esquema es reproducido en variantes no siempre afortunadas. Otro tipo de juguete presente en las coplas:

¡Y dale, que dale, dale!
 ¡y dale que dale sí!,
 por falta de una pitita
 mi trompo no baila aquí.³⁸³

(2. 5417 a) “El trompo”

El “trompo” se convierte en sujeto de la acción de “bailar”; además, en este caso es factible también que se sugiere una remota analogía formal con el sexo masculino, misma que aporte mayor tono sexual. El contexto, por su parte, refiere la incapacidad sexual masculina, cuya causa parece ser la falta de compañía femenina. Otro caso:

Yo tenía mi cascabel
 con una cinta morada,
 y como era de oropel,
 se lo di a mi prenda amada,
 para que juegue con él,
 allá por la madrugada.³⁸⁴

(1. 2218) “El cascabel”

Aquí aparece la pareja femenina como destinataria del “juguete” y el tópico del “alba”. Se observa también el desarrollo de las características del “trompo” como materia poética de relleno, sobre la cual se estructura el referente erótico, lo que crea una dilogía perfecta.

³⁸³ Variantes: 5417b ¡Y dale, que dale!, / ¡y dale que dale!; / por falta de una pitita / —oye bien lo que te digo— / mi trompo no baila aquí //. 5418 ¡Y dale, que dale, dale!, / ¡y dale que dale, no!; / por falta de una pitita / mi trompo no bailo yo //. 5419 ¡Y dale que dale, dale!, / ¡y dale que dale, cuándo!; / por falta de una pitita / mi trompo no está bailando //. 5355 ¡Y dale, que dale, dale!, / ¡y dale con la rodilla!, / que está ese trompo que baila / con las muchachas de esta orilla //. En estas coplas, el eufemismo “trompo” aparece inmerso en el contexto sensual por medio de verbos o alusiones indirectas.

³⁸⁴ MASERA, *Symbolism and some other Aspects...*, p. 172. Se refiere al cascabel como un símbolo erótico. Por su parte, ALZIEU, p. 190. En cuanto a los cascabeles (de significación erótica muy clara también) se solían en efecto poner a los caballos. Variantes: 2220 Yo tenía mi cascabel / vestido de colorado, / y como era de oropel, / se lo di a la de Alvarado, / para que juegue con él / con la que sea de mi agrado //. 2221 Yo tenía mi cascabel / con una piedra sonora; / ¡ay!, como era de oropel, / se lo obsequié a una señora, / para que juegue con él / allá en el parque Zamora //. En estos casos el eufemismo depende de la carga sensual contenida en el verbo “jugar”.

3. Armas de todo tipo

En la lírica popular, uno de los paradigmas más utilizados como manera de expresar eufemísticamente al sexo masculino es el de las armas; entre éstas, las armas de fuego son indudablemente las más representativas:

Andándome yo paseando
me encontré a una muchacha;
me dijo: “¡Cuánto me gusta
de su pistola la cacha !
Préstemela pa empeñarla
y darle vuelo a la hilacha ”.³⁸⁵

(2. 5382) “Las barrancas”

Hora lo verás, indita,
yo te quitaré el ardid:
que llegando a la garita,
te he de cargar el fusil.

(2. 5226) “La paloma”...

Se aprecian los variados contextos eróticos del arma en cuestión, pues ésta, puede ser requerida por, o bien “cargada” para, la dama. El arma blanca también referida en las coplas:

Andándome yo paseando
me encontré a una muy muchacha;
me preguntó del cuchillo,
nomás le enseñé la cacha:
“Présteme para empeñarla,
le damos vuelo a la hilacha ”.

(2. 5381) “Las barrancas”...

Se observa una inusitada y atrevida solicitud femenina (inmersa en la voz masculina) que es producto de la visión de “la cacha”, cuya mención tal vez únicamente recrea la tónica sensual; sin que esto revele alguna analogía con el sexo masculino, pues éste ya está circunscrito en “la pistola”. Otro caso:

³⁸⁵ Variantes: 5383 Andándome yo paseando / me encontré a una mujer sola; / me dijo: “¡Cómo me gustan / los tiros de su pistola! / Préstemela pa empeñarla / y darle vuelo a la bola” //. En esta copla el contexto posterior al eufemismo no muestra coherencia alguna; sin embargo, la sensualidad de los “tiros de la pistola” es innegable.

Una chica iba corriendo:
—“¡Auxilio! señor gendarme,
que me vienen persiguiendo
con un cuchillo de carne”.³⁸⁶

(CA. 52) “El caimán viejo”

Por su parte, en esta copla, la construcción “cuchillo de carne” estrictamente hablando constituye una metáfora; sin embargo, su evidente funcionalidad de “destacar ocultando” la referencia sexual, determinó su ubicación en este rubro. Por otra parte, la acción implícita de “cortar” del arma en cuestión, pareciera aportar cierto erotismo a este ejemplo.

El tono burlesco en estas dos últimas coplas está basado en la actitud femenina, quien a veces toma la iniciativa sexual con gran atrevimiento; y en otras ocasiones se muestra “temerosa” por el asedio sexual.

Un deslizamiento del arma blanca es “el machete”, el cual constituye un instrumento importantísimo en la vida campirana:

Chiquitita te vas criando
como el zacate en el llano;
Dios te libre de un costeño
con su machete en la mano.

(1. 1650) “Chiquitita te vas criando”...

Nótese la violencia atribuida a la relación sexual por medio de la imagen. La locución “Dios te libre”, también se adapta a dicha tónica, al generar cierto temor.

Al retornar a los eufemismos relativos al paradigma de las armas de fuego, obsérvese además que su referencia a menudo se presenta complementada con el personaje cuyo oficio le obliga a portarla:

No te creas de un gendarmito,
aunque lo veas muy bonito,
porque unos dan de comer
pistola, garrote y pito.³⁸⁷

(2. 5614) “Corrido de los destinos”

³⁸⁶ *Sones Picantes*. Conjunto Villa del Mar de Ángel Valencia. “El caimán ” .

³⁸⁷ Variante: 5613 No te creas de un soldadito, / aunque te hable en la cocina, / porque te dará de comer / puritita carabina //. Nota. Estos ejemplos poseen el eufemismo inmerso en un doble sentido estructurado con el verbo “comer”, en este apartado centro la atención en su aspecto eufemístico.

Este bien logrado ejemplo incluye tres eufemismos, todos estructurados con instrumentos utilizados por gendarmes, y complementados con el verbo “comer”. El siguiente caso, por su parte, contiene el oficio análogo de “policía”:

Entre Melón y Melambas
mataron un policía;
Melón se llevó el uniforme
y Melambas la macana.

(4. 9803) Estrofa suelta

En el modelo de la copla se aprecia que, para garantizar el sorprendente desenlace, se utilizan dos elementos relativos a la investidura policíaca: el primero expresado en su sentido literal; mientras el segundo, funciona como eufemismo del sexo masculino, de tal manera que al enunciarlo revele su sensualidad en el momento oportuno.³⁸⁸ A pesar de presentar estas características, este ejemplo resulta bastante desafortunado, debido simplemente a la ausencia de rima entre los versos dos y cuatro. Obsérvese el mismo esquema, ahora con la existencia de dicha rima:

Entre Melón y Melambas,
formaron un tren carguero;
Melón era el maquinista,
Melambas el garrotero.

(4. 9804) Estrofa suelta

Aquí, el eufemismo “garrotero” pretende suplantar, sobre todo en su carga erótica, a la palabra “garrote”; sin embargo, debido a que este término no está afianzado aún en la memoria colectiva, a pesar de percibirse una copla armónicamente estructurada, carece de intensidad sensual.

De esta manera se constata cómo en la formación de las variantes, algunas de ellas se quedan a medio camino entre la construcción de una copla bien versificada y, a la vez, lo suficientemente “picante”.

4. Oficios

Los eufemismos masculinos relativos a los oficios generalmente también se basan en un esquema formal de la estrofa, el cual es prolijamente recreado con una diversidad de oficios y una singular creatividad de los eufemismos:

³⁸⁸ Por medio del recurso de rima interrumpida.

No te creas de un zapatero
 porque lo veas con dinero,
 porque te da de comer
 puros pedazos de cuero.³⁸⁹

(2. 5607) “Corrido de los destinos”

No te creas de un carnicero,
 aunque te de muchos besos,
 porque te dará de comer
 un montonote de huesos

(2. 5610) “Corrido de los destinos”

No te creas de un peluquero,
 porque luego anda con celos,
 y te dará de comer
 una barañá de pelos.

(2. 5611) “Corrido de los destinos”

Como se aprecia en estos casos, se requiere una frase que aluda de manera análoga al sexo masculino, además de que el referente muestre concordancia temática con el oficio desarrollado, para dar como resultado estas divertidas coplas.

5. Animales

Entre los eufemismos relativos a los animales, se ha destacado la gran presencia de las aves como metáforas animales del hombre; en contraposición, existe una menor cantidad de aves utilizadas como eufemismos del sexo masculino; pero cuando esto sucede, “el pajarito” es el ave por excelencia:

Preso me llevan a mí
 preso por ningún delito,
 por una pitaya verde
 que picó mi pajarito.³⁹⁰

(2. 5402 a) “El pijul”...

Entre melón y Melambas
 mataron un pajarito;
 Melón se comió las plumas,
 Melambas el pajarito.

(4. 9801) Estrofa suelta

³⁸⁹ Variante: 5608 No te creas de un arrierito, / aunque lo veas con corbata, / porque te dará de comer / puros pedazos de reata.

³⁹⁰ Esta copla ya ha sido analizada bajo su aspecto de metaforización animal, p.53.

En estos casos se refieren dos prácticas sexuales en las que se especifica la pasividad o la actividad del sexo masculino, lo que demuestra una deliberada y razonada intención creadora. Cabe resaltar el recurso del calembur y la metáfora vegetal femenina, mismos que afianzan la tónica sexual. Por otro lado, también se da la presencia de animales mamíferos como eufemismos del sexo masculino:

La primer noche de novios
yo no sé lo que sintió:
era un gato negro, negro,
que las barbas le metió.

(2. 5705) Estrofa suelta

En esta copla, el eufemismo se basa en la analogía del sexo con los atributos del animal —se utiliza “las barbas” como característica inconfundible— misma que suaviza la referencia contextual que muestra una marcada tendencia a la expresión llana y vulgar. Por otra parte, también “el perro” puede ocultar al órgano sexual masculino:

Yo tengo mi amor en donde
sólo mi perro lo sabe;
mi perro carga la llave,
se acerca a la puerta y aúlla:
solita la puerta se abre.

(1. 2347 b) “El caimán”

Independientemente a la construcción más elaborada de la copla, que apunta ya hacia un doble sentido, obsérvese la conexión existente entre “el perro” y el amor; es interesante el hecho de que la voluntad masculina haya sido sometida al deseo, derribando así cualquier obstáculo. Un caso similar:

Esta noche con la luna,
mañana con el sereno;
¿dónde ha de ir esa mujer,
teniendo mi perro bueno?

(2. 3966) “La garza”...

La sensualidad se acentúa por medio de la referencia a la noche y a la madrugada, mientras el sujeto poético hace alarde de su excelente condición sexual por medio de este inusual eufemismo.

6. Objetos diversos

A veces se suele aludir al sexo masculino con representaciones de lo más comunes, como sucede en este peculiar caso:

En la punta de aquel cerro
hay un barril de cerveza,
abre las patas, Teresa,
pa meterte la cabeza.

(2. 5341) Estrofa suelta

Se observa que el sustantivo “cabeza” nomina a una parte específica del órgano sexual masculino, por lo que la tónica sexual adquiere mayor intensidad; además del reforzamiento del contexto expresado en un lenguaje simple y llano. Por su parte, la singularidad en la rima intensifica el remate.

Entre los eufemismos que sugieren la similitud formal con el órgano sexual masculino, existen alusiones a todo tipo de objetos:

¡Dele, dele, dele, mi alma,
mi vida, pa la Angostura!
Presénteme bien la orquesta,
que traigo la estaca dura.

(2. 5339) Estrofa suelta

En esta copla, la presencia del calificativo intensifica notablemente el tono sensual, pues constituye una condición necesaria para la relación sexual; así, si “estaca” ya posee carga sensual, con el calificativo, el sexo masculino parece revelarse.

Toditos los motoristas,
lo mismo que camioneros,
usan sus linternas negras:
son buenas para los entierros.

(3. 6604) “Linternas y linternitas”

En este caso, al no crearse una asociación entre “linternas negras” y el órgano sexual masculino, se requiere del sustantivo adicional “entierros”, el cual otorga la connotación sensual a la copla, por medio de una estructura semántica más compleja.

7. Alimentos

Respecto a los eufemismos basados en los alimentos, uno muy popular y de especiales características está presente en la siguiente copla:

Chile verde me pediste
chile verde te daré:
vámonos para la huerta,
que allá te lo cortaré.³⁹¹

(1. 1560) “Los chiles verdes”

Además de la analogía formal del “chile” con el sexo masculino, este eufemismo pareciera ser también una metáfora vegetal específica del sexo masculino, y como tal, aludir al sentido del gusto, con su especial sabor picante y adictivo. Un caso totalmente diferente:

Me embarqué en una fragata negra
para ingresar al desfile
y con el tufo de tu culo
se me está parando el chile.³⁹²

(2. 5345) Estrofa suelta

Aquí se aprecia que la función eufemística sale sobrando en una copla con un contexto tan vulgar; de hecho, el eufemismo parece haberse asimilado al sexo masculino, esto es, ya no se percibe como lenguaje figurado, sino como una expresión literal, máxime con el lenguaje soez circundante. Nótese también la alusión sensorial que incita al deseo sexual de manera burda y grotesca. Ahora la presencia de un tubérculo:

³⁹¹ Variantes: 1562 Chile verde me pediste, / chile verde te he de dar, / chile verde que lo venden / en las plazas al pasar // 1563 Chile verde me pediste, / chile verde te he de dar; / ¿para qué son chiles verdes, / si no son para almorzar? // 1564 Chile verde me pediste, / chile verde he de traer; / estos son los chiles verdes / que le llevo a mi querer // 1561 Chiles verdes me pediste, / chiles verdes te vo' a dar; / vámonos para la huerta, / allá te lo vo' a cortar // Existen variantes en las que el sustantivo “chile” adquiere una connotación contraria, la ausencia de sexualidad: 5683 ¡Pobrecito del chilero!, / se fue pa Guadalajara, / porque la pobre chilera / purito chile le enviaba, / porque todavía el tomate, / todavía no maduraba // En este caso, el tomate contiene la carga sexual.

³⁹² Variante: 2041 Dicen que el chile maduro / tiene dulce la puntita, / también mi chinita tiene / dulce su bella boquita //.

Entre Melón y Melambes
venden fruta allá en Perote,
Melón vende las naranjas
y Melambes el camote.³⁹³

(CA. 6) “El caimán viejo”

Ya se han analizado anteriormente varios eufemismos con este modelo de copla; en este caso, el desenlace resulta afortunado, puesto que existe una similitud formal entre “el camote” y el sexo masculino, interiorizada —además— en el inconsciente colectivo, lo que le proporciona un efectivo desenlace sensual en una rima perfecta. Un ejemplo diferente:

Las mujeres y los gatos
son de la misma opinión:
que teniendo carne en casa,
salen a buscar ratón.

(2. 5563) “La Sanmarqueña”...

Se percibe una construcción de doble sentido en la que el vocablo “carne” adopta ambos sentidos: alimento y eufemismo del sexo masculino. En la naturaleza del sustantivo está implícita la acción de “comer”.

8. Naturaleza

Un original eufemismo es el creado por medio de una planta, la que de alguna manera se equipara al sexo masculino:

Este cuamecate, mi alma,³⁹⁴
que tiendo toda la tarde,
¡qué bonito se enredaba
con mi querida comadre!

(2. 5365) “El cuamecate”

La imagen que se crea con la enredadera es por demás sugestiva; sorprende además su inclusión en un contexto de libre sensualidad con una ausencia total de prejuicios y una actitud irreverente hacia la relación de compadrazgo, hecho que tal vez contenga una intención humorística.

³⁹³ *Sones Picantes*. Conjunto Villa del Mar de Ángel Valencia. “El Caimán”.

³⁹⁴ *cuamecate*: planta enredadera, tropical.

9. Glosolalias

Ya en el Siglo de Oro existían voces fónicamente expresivas de significado inicial muy impreciso para designar al sexo masculino o femenino.³⁹⁵ Con el siguiente ejemplo se constata que esta práctica está vigente hoy en día:

Y una vieja que yo conocía
debajo de la cama fandango tenía;
cada vez que la vieja almorzaba
fandango cenaba, fandango tenía.

(4. 9702) “La vieja”

En principio, la tónica sensual de este eufemismo es sugerida por medio de la expresión “debajo de la cama”; posteriormente se reafirma su carácter por medio de los verbos “almorzar” y “cenar”. Por otro lado, es innegable la intención de burla de la longeva condición de la mujer referida en la copla.

10. Nombre Propio

Una manera sencilla, divertida y original para referirse eufemísticamente al sexo masculino, sin lugar a dudas, es su nominación personal:

Si llega el ángel querido
y toca fuerte muy fuerte,
le va a responder Cupido:
— “Mujer, no puedo quererte,
Pancho López 'ta dormido,
¡ni pa cuando que despierte!”³⁹⁶

(CA. 53) “La azucena en sol”

Ese Panchito de fama
es un ángel que dormita;
se levanta de la cama
como el borracho que grita
cuando le pega la gana,
no cuando se necesita.³⁹⁷

(CA. 54) “La azucena en sol”

En el primer caso existe un doble sentido en los tres versos finales, mientras que el segundo ejemplo se basa en una comparación. La tonalidad jocosa en ambas coplas es determinada

³⁹⁵ ALZIEU, p. 95.

³⁹⁶ *El Calentano. Huapangos. Trío Camperos de Valles. “La azucena en sol”.*

³⁹⁷ *Idem.*

por los singulares eufemismos sexuales, además de la referencia directa a la “incompetencia” sexual masculina.

3.3.4 Femeninos y masculinos

Existen casos en los que las coplas aluden a ambos géneros sexuales; si bien, son poco frecuentes, cuando se presentan muestran dos tendencias específicas en su formación: la metafóricación animal específica para cada sexo, y la derivación de palabras con la que se denomina a ambos sexos.

A. Animales

Como ya se ha comprobado, parece que no existen límites para la expresión creativa de los poetas populares ya que cualquier palabra puede ser utilizada para “disfrazar” la sexualidad humana.

En la alusión a los dos sexos, en principio, no es necesario determinar un tipo específico de animal:

Señora, por su animal
anda el mío que se tropieza,
si se llegan a encontrar
¡qué ternura! ¡qué belleza!
¡gusto que se van a dar
de los pies a la cabeza!³⁹⁸

(CA. 55) “El trompito”

En esta copla es interesante la existencia de una expresión dulcificada del amor sensual, además de la conciencia del deleite amoroso y, sobre todo, la ausencia de limitantes corporales en una idea de plena entrega. Por otro lado, despierta admiración el espléndido desarrollo de un contexto erótico-amoroso, en torno a un eufemismo relativamente pobre y generalizado.

Existen otros casos en los que se especifica el tipo del “animal”, aunque no necesariamente su complemento lo constituye su homólogo femenino. En el ejemplo siguiente se desarrolla un ambiente natural en el que el eufemismo es un “ave”:

³⁹⁸ *Siquisirí. Homenaje. “El trompito”*. En este caso, con el mismo vocablo se alude a ambos géneros sexuales.

La vecina de allá enfrente
le pegó a mi gallo fino,
porque le andaba comiendo
las hojitas al pepino.³⁹⁹

(2. 5411) “El totolito”

En la específica referencia al “gallo” parece plasmarse la arrogancia de dicha ave, máxime el calificativo existente; mientras que, “el pepino” resulta ser un eufemismo sexual femenino bastante extraño tal vez desarrollado por las necesidades de la rima. Además, en este ejemplo ya está conformado un doble sentido, en el que existe una lógica total en ambos sentidos. Nótese la importancia del verbo “comer”. Por otro lado, también existe la referencia a parejas naturalmente determinadas:

Negrita, cuerpo de urraca,
bello relicario de oro,
sí a mí me sueltan la vaca,
por Dios que te suelto el toro.

(1. 1581) Estrofa suelta

Y, precisamente en esta implícita relación natural radica la fuerza sensual del poemita, sorprendentemente condensada en los últimos dos versos.

B. Derivación

Si bien, el recurso de la derivación consiste en un juego de palabras, como estas palabras ocultan la referencia al sexo masculino y femenino, función típica de los eufemismos, el único ejemplo documentado se cataloga bajo este rubro:

Mujeres culo con sangre,
en la puerta un cuajarón,
empréstenme su peludo
para meter mi pelón.

(2. 5342) Estrofa suelta

En esta copla, la tónica sexual parece estar enfatizada por medio de la analogía de los eufemismos con ciertas características sexuales: “peludo”- “pelón”, en las que se percibe un modelo de funcionalidad eufemística, puesto que se resalta la referencia sexual, al tratar de

³⁹⁹ Variantes: 5412 La vecina de allá enfrente / le pegó un palo a mi gallo, / porque le andaba picando / las hojitas al papayo // 5413 La vecina de allí enfrente / me mató mi gallo blanco, / porque le andaba escarbando / la semilla del cilantro //

ocultarla. En el contexto se expresa, con un lenguaje directo y vulgar, una burda referencia al ciclo menstrual femenino.

Aquí se da por finalizado el análisis de los eufemismos sexuales en las coplas mexicanas con sentido erótico. En resumen, los eufemismos constituyen un recurso muy frecuente, importante y divertido en la lírica mexicana; si bien, su función “original” consiste en “disfrazar” la referencia sexual y con esto resaltarla, en los ejemplos documentados muy frecuentemente forma parte de un doble sentido —aunque también suele presentarse en forma individual— en donde aporta su carga erótica y humorística.

La dinámica humorística del eufemismo, por su parte, radica en la sorpresiva revelación erótica del recurso y, hecho muy importante además, en la naturaleza, originalidad y desarrollo de las imágenes eufemísticas resultantes.

Respecto a su contenido, los eufemismos aluden específicamente a la relación amorosa y a los caracteres sexuales tanto femeninos como masculinos, éstos se manifiestan de manera individual y mezclados. (Ver tabla ED-E del Anexo)

La relación erótica se disfraza con el vocablo “cosa”, algunos verbos e incluso series numéricas. Los eufemismos sexuales femeninos, por su parte, se catalogan bajo tres aspectos principales: “los senos”, el “sexo femenino” y la presencia de ambos atributos. La alusión individualizada a “los senos” es escasa y pareciera constituir un piropo levemente atrevido, pues el tono erótico es muy tenue y generalmente se expresa como un deseo. En la alusión al sexo femenino se desborda la creatividad y variedad de elementos utilizados, objetos, animales e imágenes de todo tipo: “rueda de la fortuna”, “barbas de tu chivato”, “el retrato de Carranza”, entre otros. Por su parte, la doble referencia sexual femenina se realiza, muy frecuentemente, con el esquema: “arriba tienen” – “abajo tienen”.

Si los eufemismos sexuales femeninos poseen un singular ingenio, éste es superado por los eufemismos sexuales masculinos; así, en principio se documenta la referencia a la masturbación por medio de vocablos determinados como “chaqueta” o “puñeta”.

Además, también se da una profusión de eufemismos relativos específicamente al sexo masculino con una gran riqueza creativa, pues existen muchos más paradigmas analógicos: “cosa”, “juguetes”, “animales”, “armas”, “objetos diversos”, “naturaleza” y “nombres propios”. Tal vez una de las razones por las que las coplas eufemísticas alusivas al sexo masculino se presenten en mayor cantidad, sea el hecho de que la tradición oral del

chiste ha explotado bastante (y sigue haciéndolo) estas analogías sexuales —sobre todo las masculinas— con un sentido humorístico.

De esta manera se ha abordado la función de los eufemismos en la lírica popular mexicana; como se ha visto, no existen límites en la construcción de los mismos, y, a la vez muestran una gran riqueza creativa. Considero que es uno de los recursos más arraigados y más divertidos, pues su importante presencia y gran creatividad así lo demuestra.

CONCLUSIONES

El sentido erótico en la lírica popular mexicana, comúnmente denominado “doble sentido” es un aspecto muy importante y bastante desarrollado en la música folklórica de todas las regiones de la República Mexicana

El porcentaje de coplas eróticas documentadas en el *Cancionero folklórico de México*: 645 ejemplos, corresponde a un 6.5% del contenido total del mismo; y si se toma en cuenta que generalmente la temática amorosa abarca una porción importante de la producción lírica; el referente erótico se perfila así como una temática con una marcada preferencia. Esto sin contar la aportación adicional de 56 coplas, que corresponden al 8.7% del material documentado, en las que se revela la recreación, la vigencia y el arraigo del sentido erótico en esta lírica.

En el primer capítulo de este trabajo, con el objeto de definir el concepto de música popular mexicana, se realizó un recorrido histórico a partir de su origen en los comienzos de la lírica románica, posteriormente la evolución de la antigua lírica popular hispánica, su asimilación en el México Colonial y su ulterior desarrollo en la lírica del Virreinato y de la Independencia, hasta conformarse en la lírica mexicana del siglo XX; con el objeto de mostrar una imagen más precisa y cercana de esta particular expresión del pueblo mexicano.

En el segundo capítulo se realizó un acercamiento hacia distintos conceptos de erotismo que algunos filósofos y estudiosos han manifestado a lo largo de la historia de la humanidad, con el objeto de acceder a los puntos clave que aquéllos argumentan en su intento de desentrañar esta compleja pulsión humana. Esto con el objeto de poseer sólidas bases que permitan incursionar en el análisis objetivo de las coplas eróticas mexicanas.

Al realizar dicho análisis se manifiesta la presencia de dos importantes recursos: las figuras retóricas y las estrategias discursivas, por lo que se incluye en este capítulo la presentación de los recursos retóricos del sentido erótico.

Entre las figuras retóricas más importantes se encuentran las comparaciones, las metáforas y el simbolismo. Otras figuras con menor presencia, aunque de igual importancia son: el poliptoton, la dilogía, el retruécano, el calembur y las glosolalias. Cada uno de estos recursos articula el sentido erótico por medio de determinados procedimientos en los que

intervienen categorías de palabras como verbos, adverbios de comparación, pronombres, además de elisiones, frases cliché, paremias y enigmas, entre otros. Un caso especial, bastante presente, es la percepción de un sentido erótico alterno en una imagen con un sentido literal perfecto.

En las coplas con sentido erótico explícito en un lenguaje coloquial y obsceno se conforman las burlas y sátiras que denuncian, y a la vez redimen, los vicios y defectos de la sociedad, por medio de la risa liberadora. Así, la obscenidad como manifestación de la cultura carnavalesca, mantiene un lugar importante en la lírica mexicana.

Las estrategias discursivas analizadas fueron los tópicos, motivos y los eufemismos. Respecto a lo tópicos y motivos, se comprobó la existencia de lugares comunes, adaptados al nuevo entorno natural y social. Los eufemismos, por su parte, consolidaron su lugar como uno de los recursos más importantes y populares en la creación del sentido erótico de las coplas mexicanas.

Por último, es interesante notar que, por lo general, el tono predominante en las coplas —independientemente a que se refiera una situación desagradable o delicada— es alegre. Por supuesto existe un porcentaje bastante menor de coplas con tono triste o resignado, en las que se refiere el rompimiento amoroso o situaciones desagradables, con bastante amargura y desdén.

De esta manera, se han mostrado un sinnúmero de situaciones, tonalidades y alusiones erótico amorosas, candentes unas; singulares y bellas, otras; comunes y burdas... las menos; en las que se percibe una voz que sin tapujos le canta al amor, al extraordinario amor al que la condición humana del cantor puede aspirar: amor físico... amor sensual... amor pasión.

En efecto, el sentido erótico no está velado en las canciones de la lírica popular mexicana; la exuberancia y el tramado del lenguaje construido a su alrededor le proporciona una peculiar vestimenta y constituye la ruta de salida perfecta para esas sensaciones naturalmente humanas, creándose así una vigorosa vertiente en donde fluye la expresión erótico-amorosa más libre y auténtica que nunca.

El pájaro carpintero
con este verso se va,
se despide, compañero,
pero pronto volverá
a hacer un nuevo agujero.

BIBLIOGRAFÍA DIRECTA

- AGUIRRE TINOCO, Humberto, *Sones de la tierra y cantares jarochos*. México: Premiá, 1983.
- . "Los jarochos y sus versos refocilantes". *Tierra Adentro* 48, pp. 33-89.
- ALVAR, Carlos, "Poesía culta y lírica tradicional". *Lírica popular / lírica tradicional. Lecciones en homenaje a Don Emilio García Gómez*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1998, pp. 99-111.
- . Cristina CASTILLO, Mariana MASERA y José Manuel PEDROSA, (comp.) *Lyra minima oral. Los géneros breves de la literatura tradicional*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, 2001.
- ALZIEU, Pierre, Robert JAMMES e Iván LISSORGUES, *Poesía erótica del Siglo de Oro*. Barcelona: Crítica, 2000.
- BATAILLE, Georges, *Las lágrimas de Eros*. México: Tusquets Editores (Colección Ensayo), 2002.
- . *El erotismo*. México: Tusquets Editores (Colección Ensayo), 2003.
- BAUDOT, Georges y Ma. Águeda MÉNDEZ, *Amores prohibidos. La palabra condenada en el México de los virreyes*. México: Siglo XXI, 1997.
- BERISTÁIN, Helena, *Análisis e interpretación del poema lírico*. México: UNAM, (Instituto de Investigaciones Filológicas), 1989.
- . *Diccionario de Retórica y Poética*. México: Porrúa, 1985.
- . *Gramática estructural de la lengua española*. México: Limusa / UNAM, 1999.
- CELA, Camilo José, *Diccionario Secreto*. Madrid: Alianza Editorial, 1989.

COMPANY COMPANY, Concepción, *El siglo XVII y la identidad lingüística de México*.

(Discurso de ingreso a la Academia Mexicana de la Lengua) México: UNAM, 2005.

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

FERNÁNDEZ GUILLERMO, Leonor, "El mar y el barco como símbolos en la antigua lírica popular española". *Lyra minima oral. Los géneros breves de la literatura tradicional*. Alvar / Castillo / Masera / Pedrosa, pp. 544-548.

FICINO, Marsilio, *Sobre el amor. Comentarios al 'Banquete' de Platón*. México: UNAM, 1994.

FRAILE, José Manuel, Julio CAMARENA, Pancracio CELDRÁN, Julia SEVILLA, Maximiano TRAPERO, Joaquín DÍAZ, José Luis GÁRFER y Concha FERNÁNDEZ, José Manuel PEDROSA, Ana Ma. VIGARA y José Luis PUERTO. *La palabra. Expresiones de la tradición oral*. Salamanca: Centro de Cultura tradicional, 2002.

FRENK, Margit, *Cancionero folklórico de México. Tomos I - V*. México: El Colegio de México, 1975.

----. *Estudios sobre lírica antigua*. Madrid: Castalia, 1978.

----. *Entre folklore y literatura. Lírica hispánica antigua*. México: El Colegio de México, 1984.

----. *Las jarchas mozárabes y los comienzos de la lírica románica*. México: El Colegio de México, 1985.

----. "Amores tristes y amores gozosos en la antigua lírica popular". *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 15, 1991, pp. 379-384.

- . *Charla de pájaros o las aves en la poesía folklórica mexicana*. (Discurso de ingreso a la Academia Mexicana) México: UNAM, 1994.
- . “Símbolos naturales en las viejas canciones populares hispánicas”. *Lírica Popular/ Lírica Tradicional. Lecciones en homenaje a Don Emilio García Gómez*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1998, pp. 159-182.
- . “Poesía y música en el primer siglo de la Colonia”. *La otra Nueva España. La palabra marginada en la Colonia*. (coord. Mariana Masera). Barcelona: Azul / UNAM, 2002.
- . *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica. (Siglos XV a XVII)*. 2 vols. México: Facultad de Filosofía y Letras / El Colegio de México / Fondo de Cultura Económica, 2003.
- . *Poesía popular hispánica. 44 Estudios*. México: Fondo de Cultura Económica, 2006.
- FUCHS, Eduard, *La historia ilustrada de la moral sexual. 1. Renacimiento*. Madrid: Alianza Editorial, 1996.
- FUENTES CORNEJO, Toribio, “El tema del amanecer en la antigua lírica popular hispánica”. *Lyra minima oral. Los géneros breves de la literatura tradicional*. Alvar / Castillo / Masera / Pedrosa, pp. 53-61.
- GAIGNEBET, Claude, *El folklore obsceno de los niños*. Barcelona: Alta Fiello, 1986.
- GONZÁLEZ Aurelio, “El gallo: tópico caracterizador épico y novelesco del corrido”. *Varia lingüística y literaria*. 3 vols. (coord. R. Barriga, comp. P. Martín Butragueño, M.E. Venier, Y. Jiménez) México: El Colegio de México, 1997, III, pp. 149-162.
- . “Comparaciones vegetales en la lírica popular amorosa”. *Lyra minima oral. Los géneros breves de la literatura tradicional*. Alvar / Castillo / Masera y Pedrosa, pp. 323–336.

HERNÁNDEZ AZUARA, César, *Huapango. El son huasteco y sus instrumentos en los siglos XIX y XX*. México: CIEASAS: COLSAN: Programa de Desarrollo Cultural de la Huasteca, Primera Edición, 2003.

JUÁREZ SAN JUAN, Gloria Libertad, *Alguna categorías en las canciones de la lírica infantil mexicana*. Tesis inédita, México: Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2002.

LÓPEZ CASTRO, Armando, “El 'alba' en la tradición poética romance”. *Lyra minima oral. Los géneros breves de la literatura tradicional*. Alvar / Castillo / Masera / Pedrosa, pp. 53-61.

LUNA TRAILL Elizabeth, Alejandra VIGUERAS ÁVILA y Gloria Estela BÁEZ PINAL, *Diccionario básico de Lingüística*. México: UNAM, 2005.

MAGIS, Carlos H, *La lírica popular contemporánea. España, Argentina, México*. México: El Colegio de México, 1969.

MASERA, Mariana, « *Que non dormiré sola non* ». *La voz femenina en la antigua lírica popular hispánica*. Barcelona: Azul, 2002.

----. *Symbolism and Some other Aspects of Traditional Hispanic Lyrics: A comparative Study of Late Medieval Lyric and Modern Popular Song*. Tesis Doctoral, Londres: Queen Mary and Westfield College, 1995.

----. “‘Tírame una lima / Tírame un limón’: Las raíces medievales de un motivo erótico en la lírica popular mexicana.” *Jornadas Filológicas. Memoria*. México: UNAM, 1997, pp. 369-380.

----. “‘Vuela, vuela pajarito’: relaciones entre el cancionero medieval hispánico y el cancionero popular mexicano contemporáneo.” *Acta poética*.20, México: UNAM, 1999, pp. 311-325.

- . "Albas y alboradas en el cancionero tradicional mexicano herencia y cambio". *Revista de dialectología y tradiciones populares*. LIV-II. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Instituto de Filología, 1999, pp. 177-195.
- . "El Nuevo Mundo y el Viejo Mundo en la canción tradicional mexicana: del villancico a la copla". *Acta poética* 21, México: UNAM, 2000, pp. 255-277.
- . "Hacia los comienzos del Cancionero popular mexicano". *El folclor literario en México*. (eds. Herón Pérez Martínez, Raúl Eduardo González) Zamora: Colmich / Universidad Autónoma de Aguascalientes, 2003, 55-68.
- . "La fijación de símbolos en el cancionero tradicional mexicano". *Revista de literaturas populares*. IV-1, pp. 134-156.
- MEDINA JAIME, Rubén Darío, *De médico, poeta y loco... Aproximación a las estrategias discursivas de la lírica popular mexicana*. Tesis doctoral inédita. México: Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1998.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, "La primitiva poesía lírica española". *Estudios literarios*. Madrid: Atenea, 1920, pp. 251-344.
- MIAJA DE LA PEÑA, María Teresa, "La adivinanza en la tradición folclórica mexicana". *Varia Lingüística y Literaria. 50 años del CELL. Literatura: Siglos XIX y XX*. (comp. Yvette Jiménez de Báez), México: El Colegio de México, 1997, pp. 133- 147.
- MOLINA, Marco Antonio, "Símbolos del río en el *Cancionero*", *Varia Lingüística y Literaria. 50 años del CELL. Literatura: Siglos XIX y XX*. (comp. Yvette Jiménez de Báez) México: El Colegio de México, 1997, pp. 123-132.
- MORALES BLOUIN, Eglá, *El ciervo y la fuente. Mito y Folklore del agua en la Lírica Tradicional*. Madrid: Studia Humanitatis, 1981.

NAVA, Verónica Gabriela, “Como era mentira / podía ser verdad'. Disparates en la lírica popular de los siglos XV a XVII: huellas de la cultura carnavalesca”. *Revista de Literaturas Populares* IV- 2. pp. 271-287.

OVIDIO, *El arte del amor / El remedio del amor*. (Estudio de Carlos García Gual) Madrid: Edaf, 1999.

PAZ, Octavio, *La llama doble. Amor y erotismo*. México: Seix Barral, Biblioteca Breve, 1996.

PEDROSA, José Manuel, “Arrojar frutos, piedras, amores: entre la canción y el rito”. *Revista de Literaturas Populares*. VI –1, pp. 96-127.

----. “Canciones disparatadas y rimas frustradas: Notas sobre un recurso poético del cancionero popular (siglos XVII al XX)”. *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo* 72: 39-67.

PÉREZ MARTÍNEZ, Herón y Raúl Eduardo GONZÁLEZ, (comp.) *El folclor literario en México*. Zamora: El Colegio de Michoacán / Universidad Autónoma de Aguascalientes, 2003.

PÉREZ MONTFORT, Ricardo, “Una región inventada desde el centro. La consolidación del cuadro estereotípico nacional”. *Estampas del nacionalismo popular mexicano: Ensayos sobre cultura popular y nacionalismo*. México: Centro de Investigaciones y Estudios en Antropología Social, 1994.

----. “La identidad huasteca y la versada popular”. *Verdesierto. Revista del Instituto de Cultura de San Luis Potosí*. 1-3, 1999, pp. 51-60.

PIÑERO RAMÍREZ, Pedro M, (ed.). *Lírica popular / lírica tradicional. Lecciones en homenaje a Don Emilio García Gómez*. Sevilla: Universidad de Sevilla / Fundación Machado, 1993.

- RAMÍREZ MEMBRILLO, Alfredo, *Ironía, humorismo y sátira en la poesía modernista hispanoamericana*. Tesis de Maestría inédita. México: Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2006.
- RECKERT, Stephen, *Más allá de las neblinas de noviembre*. Madrid: Gredos, 2001.
- ROUGEMONT, Denis de, *Amor y Occidente*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, (Colección Cien del mundo) 1993.
- RUIZ, Juan, Arcipreste de Hita, *Libro de Buen Amor*. (ed. G. Gybbon Monypenny) Madrid: Clásicos Castalia, 1990.
- SÁNCHEZ ROMERALO, Antonio, *El villancico. (Estudios sobre la lírica popular en los siglos XV y XVI)* Madrid: Gredos, 1969.
- SHOPENHAUER, Arthur, *El amor y otras pasiones*. México: Edivisión, 1999.
- TAIBO, Francisco Ignacio, *Pancho Villa. Una biografía narrativa*. México: Planeta, 2006.
- TRÍAS, Eugenio, *Tratado de la Pasión*. México: Coedición Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Mondadori, 1991.
- URBANO, Manuel, *Sal gorda. Cantares picantes del folklore español*. Madrid: Ediciones Hiperión, 1999.
- VICTORIO, Juan, “El erotismo en la lírica tradicional”. *Erotismo en las letras hispánicas. Aspectos, modos y fronteras*. (ed. Luce López-Baralt) México: El Colegio de México, 1995.
- VIGARA TAUSTE, Ana María, “El chiste oral popular”. *La palabra. Expresiones de la tradición oral*. Salamanca: Centro de Cultura tradicional, 2002.
- VILES, Santiago, *El humor y la novela española contemporánea*. Madrid: Punto Omega, 1968.

FONOGRAFÍA

14 Huapangos de mi linda tierra huasteca. Trío Los nativos de Hidalgo, los Pregoneros de la Huasteca. México, SUM RECORDS, 2003.

15 Éxitos. Los Cantores del Pánuco. México, Univisión Music Group, 2001.

16 Éxitos. Trío Armonía Huasteca. Futura Records, 1991.

16 Huapangos. Reintegración Huasteca. México, Producciones Loro Huasteco, 2000.

20 Éxitos huastecos. Vol. I. Trío Alegría Hidalguense. México, CELESTE, [s.f.].

20 Huapangos. Trío Tamazunchale. México, KLEOS 3000, [s.f.].

20 Kilates musicales. Huastecas. Trío Atardecer huasteco, Trío Tamalín, Alma Hidalguense. México, Producciones Jasper, 2001.

20 Super éxitos. Trilogía Huasteca. Vol. I. Trío Armonía Huasteca. México, América Record's, 2002.

A bailar huasteco. Trío Recuerdo a Hidalgo. México, Discos y cintas de la Garza, 2005.

Alma Queretana. Trío Huasteco Alma Queretana. México, Discos Cadisa, 2005.

Amanecer Huasteco. Trío Camalote de Pánuco, Veracruz. México, Indimex, 1993.

Así canta México. Sones Jarochos y Huastecos. Grupo Chicontepec. México, SAPARTACUS Discos, 1994.

Cantándole a nuestras huastecas. 20 Huapangos. Trío Dinastía Hidalguense. **México,** Scorpio Records, [s.f.].

Conjunto Típico Tamaulipeco. Tamaulipas. Instituto Tamaulipeco para la Cultura y las Artes, 2000.

Cuarto Festival de la Huasteca. Trío Xoxocapa, Alma Tamaulipeca, Alborada Huasteca, Brisa Huasteca, Los Camperos de Valles, Tradición Serrana de Perfecto López,

Hermanos Balderas, Jilgueros de la Yerbabuena, Los Caporales, Las Flores de las huastecas, Don Lupe Reyes y Los reyes del Refugio. México, CONACULTA / Programa de Desarrollo Cultural de la Huasteca, 1999.

Ecos de la huasteca. Huapangos y décimas. Trío Tamalín. México, Producciones Jasper, 2004.

El Alegre. Huapangueros diferentes. México, Scorpio Records, 2003.

El ave de mi soñar. Los Camperos de Valles. México, [s.e.].

El Caimán. Sones Huastecos. Los Caporales, Los Cantores de la huasteca, Huasteco del Ébano, Los Cantores de la Sierra, Perla Tamaulipeca, Esperanza Zumaya y los Trovadores del Pánuco, Los Camalotes, Los Hermanos Pérez Maya, Dinastía Hidalguense y Los Caimanes. México, Discos Corasón, 1996.

El Calentano. Trío Camperos de Valles. México, Discos Lebe, [s.f.].

El Cielito Lindo. Huapangos. Huapangueros Diferentes. México, Loro Huasteco, 2002.

El corazón de Veracruz. Alma Jarocha. México, Play Music, 2001.

El huapango de oro. Trío Los Caporales. México, Corasón, 1992.

El triunfo. Sones de la Huasteca. Los Camperos de Valles, México, Corazón, 1992.

El viejo trovo en el huapango. Los Brujos de Huejutla y Heliodoro Copado. México, FONCA, 1995.

Folklores Mexicano. Tríos Armonía Huasteca. México, Discos Alegría, 1996.

Fiesta Huasteca. Décimas, trovos y huapangos. Los Brujos de Huejutla, Los Camperos de Valles, Trío Tamazunchale. México, CONACULTA, 2002.

Huapangos. Trío Alma Huasteca. México, 1970.

Huapangos. Trío Atardecer Huasteco. México, 1995.

Huapangos. Trío Corazón Huasteco de Don Félix Tavera. México, Producciones Huasteca Music. [sf].

Huapangos. Trovadores Huastecos del viejo Elpidio. México, 1973.

Huapangos. *El esperado mano a mano*. Trío Armonía Huasteca / Trío Tamazunchale. México, Discos LEBE, sf.

Huapangos y Zapateados. Trío Reintegración huasteca. México, Fandando Record's, [s.f.]

Huasteca Linda. El negro Marcelino y sus huastecos / Trovadores Huastecos del viejo Elpidio. México, Discos CEDAR, sf.

Huasteca Veracruzana. Vol. II. Los Trovadores del Pánuco. México, TONO FIEL, 2002.

La Bamba. Conjunto jarocho Lindo Veracruz de Macario Cruz Bejarano. México, Producciones fonográficas Jasper, s/f.

La décima en el son huasteco Brujos de Huejutla, Trío Tamazunchale, Los Camperos de Valles, Juan Francisco Nieto, Víctor Samuel Martínez.

La iguana. *Sones Jarochos*. Trío de Mandinga, Los Tiburones del Golfo, Conjunto de Santiago Tuxtla, Daniel Cabrera, Ecos del Papaloapan, Conjunto Tlacotalpan, Conjunto Cosamaloapan, Conjunto Los jarochos. México, Discos Corasón, 1996.

La pasión. Los Camperos de Valles. México, Discos Corasón, 2004.

Lo mejor de las huastecas. Vol. II. Trío Camalote, México, Tono fiel, [s.f.].

Lo mejor de los huapangos huastecos. Los cantores del Pánuco. México, Discos y Cintas Denver, 1991.

Los mejores huapangos calientes. Los Paseadores. México, Discos y Cintas de la Garza, 2002.

Los mejores 20 Huapangos huastecos del Fonógrafo. Trío Armonía Huasteca, Trío Tamazunchale, Trío Flor Huasteca, Trío Estrella Huasteca, Tríos Camperos de Valles,

Trío Zacuaitipan, Trío Cantar Huasteco, Trío Gallitos huastecos, Tríos Los creadores, Trío Juvenil Hidalguense, Tríos Coxquihui. México, Discos Lebe, [sf].

Los tres más grandes de... las Huastecas. Trío Armonía Huasteca, Trío Camperos de Valles, Trío Tamazunchale. México, Discos LEBE, 1997.

Lluvia de Huapangos. Los paseadores, Trío Xilitla, Los Nativos. México, Discos y Cintas de la Garza, 2002.

Mi sierra Querida Trío Armonía Huasteca, México, Disa Records, 2000.

Música Huasteca 3. Los cantores de Valles, Trío Alma de las tres huastecas, México, INAH, 2002.

Otra vez... Eugenia León. México: Polydor, 1999.

Poesía indígena en la música huasteca. Huapangos en Teenek. México, CONACULTA-FONCA-Instituto de Cultura- Programa Cultural de la Huasteca, s.f.

Por las huastecas... La Rosa y otros éxitos. Trío Armonía Huasteca. México, Discos Alegría, 2001.

Primer festival de la Huasteca. Dr. Chessani y sus huapangueros de Río Verde, Los Caimanes de Tampico, Banda Región huasteca, Trío Fortunato y sus cometas, Trío Resplandor huasteco, Ramón Chávez Rodríguez “El Jaranero”, Trío Alegría Huautlense, Soraima y sus huastecos, Guillermo Velásquez y Los Leones de la Sierra de Xichú. México, CONACULTA / Programa de Desarrollo Cultural de la Huasteca, 1997.

¡Que viva la Huasteca! Huapangos y Sones. Música Huasteca, Istmeña y Veracruzana. Nuevo Laredo, Discos Archie, 2004.

Simplemente lo mejor de la Huasteca. Trío Armonía Huasteca / Trío Tamazunchale. México, Discos Mickey, sf.

Sones Huastecos. Los hermanos Calderón. Aguascalientes, PRODISC, [s.f..]

Sones Huastecos. Los Tres Huastecos. Aguascalientes, Fony Music, s/f.

Sones Huastecos III. Trío Xoxocapa. México, Ediciones Pentagrama, 1992.

Sones Jarochos. Conjunto Villa del Mar. México, Compañía Fonográfica Internacional, 2002.

Sones Picantes. Conjunto Villa del Mar de Ángel Valencia. México, Jazmín Records, 2002.

Sones y huapangos tradicionales. Los Camperos de Valles. México, Discos LGH Internacional, 1992.

Tormenta de Huapangos. Trío Xilitla. México, Discos y cintas de la Garza, 2003.

Trío Armonía Huasteca e invitados. Trío Armonía Huasteca, Los regionales del Sur. México, Discos DCO, 1997.

Volviendo a mis raíces. Trío Diferencia Hidalguense. México, Discos Pantera, 2006.

BIBLIOGRAFÍA INDIRECTA

- ALÍN, José María, “Supervivencias de la poesía tradicional”. *Estudios de Folklore y Literatura dedicados a Mercedes Díaz Roig*. (ed. Beatriz Garza Cuarón e Yvette Jiménez de Báez) México: El Colegio de México, 1992.
- ALTAMIRANO, Magdalena, *El corrido mexicano actual: confluencia de elementos y posibilidades de apertura*. Tesis inédita. México: Facultad de Filosofía y Letras, UNAM. 1990.
- ARROYO Mosqueda Artemio, Ramón GÜEMES Jiménez, Juan Manuel PÉREZ Z. y Gustavo A. RAMÍREZ Castillo, *La Huasteca. Una aproximación histórica*. México: Ediciones del Programa de Desarrollo Cultural de la Huasteca, 2003.
- ASENSIO, Eugenio, *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*. Madrid: Gredos, 1970.
- ATERO BURGOS, Virtudes, *El Romancero y la copla: formas de oralidad entre dos mundos. España-Argentina*. España: Universidad Internacional de Andalucía /Universidad de Cádiz / Universidad de Sevilla, 1996.
- BUSTOS VALENZUELA, Eduardo, *Cantares de mi huasteca*. México: Conaculta, Programa de apoyo a las Culturas municipales y comunitarias. 1999.
- CAMPOS, Rubén M, *El folklore literario de México*. México: Secretaría de Educación Pública, 1929.
- . *El folklore literario y musical de México*. México: Secretaría de Educación Pública, 1946.
- CATALÁN, Diego, “El proceso de transmisión oral y el estudio de modelos literarios abiertos”. *ETHNICA*. 18, Barcelona, 1982, pp. 53-66.

CUESTA TORRE, Ma. Luzdivina, "La autoalabanza femenina en la lírica de tipo tradicional". *Lyra minima oral. Los géneros breves de la literatura tradicional*. Alvar / Castillo / Maserá / Pedrosa, pp. 107-115.

DORRA, Raúl, *Los extremos del lenguaje en la poesía tradicional española*. México: UNAM, 1981.

FISAS, Carlos, *Erotismo en la historia*. Barcelona: Plaza y Janés, 1999.

FOUCAULT, Michel, *Historia de la Sexualidad. 1 - La voluntad de saber*. México: Siglo XXI, 1977.

GARCÍA DE ENTERRÍA, María Cruz, "De literatura popular". *Anthropos*, 166/167, pp. 9-12.

GARCÍA DE LEÓN, Antonio, "El son jarocho: música y lírica popular en el Sotavento Veracruzano", folleto para el disco compacto *El son jarocho*. 1996.

----. "Vestigios del siglo de oro en la poesía cantada de Veracruz y El Caribe". *Verdesierto. Revista del Instituto de Cultura de San Luis Potosí*. 1. 3. 1999, pp. 5-15.

GARZA CUARÓN, Beatriz, "Los clichés iniciales en la lírica popular de México y otros países del mundo". *Estudios de folklore y Literatura dedicados a Mercedes Díaz Roig*. México: El Colegio de México, 1992.

----. Yvette JIMÉNEZ DE BÁEZ, *Estudios de folklore y Literatura dedicados a Mercedes Díaz Roig*. México: El Colegio de México, 1992.

GONZÁLEZ Aurelio *et al*, *Bibliografía descriptiva de la poesía tradicional y popular en México*. México: El Colegio de México, 1994.

----. "El caballo y la pistola: motivos en el corrido". *Revista de Literaturas populares*. 1.1, 2001, pp. 94-115.

- . "Caracterización de los héroes en los corridos mexicanos". *Caravelle* 72, 1999, pp. 83-97.
- GUTIÉRREZ, Gilberto, "Una década de son jarocho". *Horizonte. Revista del Instituto Veracruzano de Cultura* 1, 1991, 30-31
- . Juan PASCOE, comp. *La versada de Arcadio Hidalgo*. México: FCE. 1985.
- HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro, "*La versificación irregular en la poesía castellana*". Madrid: Revista de Filología Española, 1933.
- HIERRO, Graciela, *La ética del placer*. México: UNAM, (Colección Diversa No. 16), 2001.
- HUIDOBRO, José Alejandro, *Los fandangos y los sones. La experiencia del son jarocho*. Tesis inédita, México: UAM Iztapalapa, 1995.
- JIMÉNEZ DE BÁEZ, Yvette, *Lírica cortesana y lírica popular actual*. México: El Colegio de México, 1969.
- . "...y otra vez lo popular. Poesía popular, identidad regional y comunidad cultural". *Sabiduría popular*. Morelia: El Colegio de Michoacán, 1983.
- . comp. *Varia lingüística y literaria. Vol. III*. México: El Colegio de México, III, 1997.
- . coord. *Voces y cantos de la tradición. Textos inéditos de la Fonoteca y Archivo de Tradiciones Populares*. México: El Colegio de México, 1998.
- . ed. *Lenguaje de la tradición popular: fiesta, canto, música y representación*. (col. Raquel MOSQUEDA y Marco Antonio MOLINA) México: El Colegio de México, CELL, 2002.
- KURI ALDANA, Mario y Vicente MENDOZA MARTÍNEZ, *Cancionero popular mexicano*. México: Secretaría de Educación Pública, 1987.

- LUNA, Andrés de, *Erótica. La otra orilla del deseo*. México: Tusquets Editores, (Colección Ensayo) 2003.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco, *Erotismo en las letras hispánicas. Aspectos, modos y fronteras*. México: El Colegio de México, 1995.
- MENDOZA, Vicente T, *El romance español, y el corrido mexicano*. México: UNAM, 1939.
- . "La copla musical en México". *Anuario de la Sociedad Folklórica de México*. V. México, 1944, 189-202.
- . *Lírica Narrativa de México. El corrido*. México, UNAM (Instituto de Investigaciones Estéticas), 1964.
- . *Lírica infantil de México*. México, Fondo de Cultura Económica, 1980.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, *Romancero Hispánico. (Hispano-Portugués-Americano y Sefardí)*. Madrid: Espasa-Calpe, 1968.
- . *Los romances de América y otros estudios*. Madrid: Espasa-Calpe, 1972.
- MORENO RIVAS, Yolanda, *Historia de la música popular mexicana*. México: Alianza, Editorial, 1989.
- OCHOA SERRANO, Álvaro, *Mitote, fandango y mariacheros*. Zamora: El Colegio de Michoacán, 2000.
- PICCINELLI, Filippo, *El mundo simbólico. Los cuatro elementos*. Zamora: El Colegio de Michoacán, 1999.
- REAL RAMOS, César, "La copla popular". *El Romancero y la copla: formas de oralidad entre dos mundos. España-Argentina*. España: Universidad Internacional de Andalucía /Universidad de Cádiz / Universidad de Sevilla, 1996, pp. 31-43.
- REUTER, Jas, *La música popular de México*. México: Panorama, 1992.

RODADO RUIZ, Ana María, «*Tristura conmigo va*»: *Fundamentos del Amor Cortés*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2000.

RODRÍGUEZ LEÓN, Félix, “Los límites del son. Hacia una comprensión del estilo en el son jarocho”. *Verdesierto. Revista del Instituto de Cultura de San Luis Potosí*. 1.3, 1999, pp. 25-33.

ROSADO, Juan Antonio, “Erotismo, misticismo y arte “. *El engaño colorido*. México: UCM, 2005.

SÁNCHEZ CAMARGO, Martín, “Recursos estilísticos en la copla popular mexicana”. *Revista de Literaturas populares*. II-2, pp. 109–138.

SÁNCHEZ GARCÍA, Rosa Virginia, “Diferencias formales ente la lírica de los sones huastecos y la de los sones jarochos”. *Revista de Literaturas populares*. II-1, pp. 121-152.

----. “Nueve sones paralelísticos. I”. *Revista de Literaturas Populares*, V-1, pp. 24-47.

----. “Los sones y sus coplas: una propuesta para su estudio”. *El folclor literario en México*. (coord.). Herón Pérez Martínez y Raúl Eduardo González, Zamora: El Colegio de Michoacán /Universidad Autónoma de Aguascalientes, pp. 261-272.

STANFORD, Thomas, “La lírica popular de la costa michoacana”. *Anales del Instituto Nacional de Antropología e Historia VI*, 16, pp. 231-282.

VILLANUEVA, René, *Cancionero de la Huasteca*. México: Instituto Politécnico Nacional, 1987.

ZAID, Gabriel, “Sobre el *Cancionero folklórico de México*”. *Diálogos*, XIV-81. México: El Colegio de México, 1978.

ZUMTHOR, Paul, *Introducción a la poesía oral*. Madrid: Taurus, 1991.

----. *La letra y la voz de la “literatura” medieval*. Madrid: Cátedra, 1989.

ÍNDICE DE PRIMEROS VERSOS

- A la leva, leva, leva, 109-110
- A la media noche, 134, 219
- A la noche voy allá, 57
- A la orillita del río, 68, 195 (316), 196 (319)
- A la salida del sol, 71, 195 (316)
- A mí me gusta cantar, 131
- A mi vecina de enfrente, 109, 199 (325)
- A mis palomas les dije, 133, 208 (343)
- A Pan Siringa rehusó, 114
- A que te peino, china (ato), 123, 219
- A que te peino, china (limones), 124
- A que yo te peino, china, 124 (224)
- A una linda sanmarqueña, 199
- A una mujer, 109 (196), 199 (325)
- Ábrete, palma coposa, 79
- Adiós, me despido, ingratas, 57 (94)
- Ah, qué aroma de esa flor 77 (143)
- Ah, qué noche tan serena 78
- Áhi les dejo esta mulita 143 (256)
- Áhi les tengo esta mulita 143
- Ahora sí, vieja escalera, 149, 208 (342)
- Al cortar una rosa, 76
- Al pasar el Río Jordán, 188
- Al pasar por El Mocambo, 177
- Al pasar por la garita, 149
- Al pasar por Tizapán, 226 (372)
- Al pasar por tu ventana (limón, corazón), 72
- Al pasar por un jardín, 83 (153)
- Al pasar por una huerta (caña), 83 (153)
- Al pasar por una huerta (lechuga), 83 (153)
- Al pasar por una huerta (romero), 87 (157)
- Al pasar por una huerta (sandía), 83 (153)
- Al pasar por Zacatecas, 102
- Al pie de un verde limón 212 (349)
- Al pie de un verde pirul, 196
- Al pie de una hermosa higuera, 165 (283)
- Al pie de una malva en rosa, 220
- Al poco tiempo de andar, 83-84
- Al tiempo de rayar el sol, 102
- Alcanzándola iba yo, 160
- Allá arriba brama un toro, 210 (346)
- Alma mía de Santa Anita, 232
- Amigos de mi camada, 144
- Ándale, güerita, 81 (150)
- Andando se saben tierras, 94
- Andándome yo paseando (muchacha, cuchillo),
235
- Andándome yo paseando (muchacha, gusta), 235

- Andándome yo paseando (sola), 235 (385)
- Ando vestido de cuero, 145
- Anoche por la ventana, 111
- Antenoche fui a tu casa, 194
- Apriétale bien la arcada, 144, 208 (341)
- Aquí está ya el matraquero, 205
- Árboles de la alameda, 138
- Árboles de las barrancas, 138 (248)
- Arbolito te secastes, 140
- Ariles, mi bien, ariles (verde, pierde), 141
- Ariles y más ariles (carrizal), 47
- Ariles y más ariles (quisiera), 46
- Ariles y más ariles (verde, muerdes), 232
- Arriba de un árbol, 123
- Arriba la panadera, 226 (372)
- Ay, calabacitas tiernas, 181
- Ay caray, Paula, 209-210
- Ay de mí, Llorona (cumbre), 204-205
- Ay de mí, Llorona (estrella), 213 (351)
- Ay, dígame y dígame, 115
- Ay, Dios, de mis algodones, 140, 208 (342)
- Ay, madre, qué pan tan duro, 101
- Ay, pobres de los vaqueros, 212
- Ay, pollas de Yatipán, 56
- Ay, qué bien me huele a lima, 44 (73)
- Ay qué bonita es la silla, 145 (257)
- Ay qué bonito es volar (día), 125 (227)
- Ay qué bonito es volar (mañana), 125
- Ay qué bonito es volar (noche), 126
- Ay, qué demonio de toro, 145
- Ay, que le da, 67
- Ay, qué tierras tan delgadas, 137, 203 (332)
- Ay, qué torres tan delgadas, 90
- Ay, sandía, quién te calara, 48
- Ay, sí, Mariquita, sí, 107 (192)
- Ay, Soledad, Soledad (estancia), 80 (147)
- Ay, Soledad, Soledad (quisiera), 46 (79)
- Ay, Soledad, Soledad (río, mío), 68
- Ay, solita, ay, Soledad (horizonte), 128
- Ay, solita, ay, Soledad (quisiera), 126
- Ay yeguas alazanas, 145 (247)
- Ayer pasé por tu casa, 224
- Ayer tarde fui a una fiesta, 206
- Bajé al jardín a cortar, 83 (153)
- Bajo la yerba amarga, 198
- Becerrero, becerrero (cabezón), 225 (371)
- Becerrero, Becerrero (ranchito), 225
- Becerrero, becerrero (tequila), 225 (371)
- Blanca flor de margarita, 77 (143)
- Blanca flor, quién te cortó, 86 (155)
- Bonito Guadalajara, 163

- Bueno, aquí ya me despido, 183
- Buscando dónde acostarme, 187 (319)
- Cada vez que te miro, 180
- Calla, mujer, calla, 193
- Carpintero, amigo mío, 187 (319), 194
- Carpintero de mi vida, 187
- Carretas, por qué rechinan, 200
- Cempoatzúchil amarillo, 76
- Ciento cincuenta pesos (viuda, cura, cuernos), 202
- Ciento cincuenta pesos (viuda, cura, sotana), 201
- Comadrita de mi vida, 56 (91)
- Con los azules del cielo, 61
- Conmigo mi crucifijo, 232
- Cordeles de mi fortuna, 205 (335)
- Corre, mujer, 130
- Corre, potranquita, 142
- Corté el capulín de oreto, 88
- Corté la flor amarilla, 86 (155)
- Corté la flor de aguacate, 82
- Corté la flor de algodón, 86 (155)
- Corté la flor de cruceta, 86
- Corté la flor de escobilla, 86 (155)
- Corté la flor de la cud, 86 (155)
- Corté la flor de la tuna, 87
- Corté la flor de la vid, 87 (157)
- Corté la flor de laurel, 87 (156)
- Corté la flor de limón, 86 (155)
- Corté la flor de manzano, 87 (157)
- Corté la flor de residón (cañada), 86 (155)
- Corté la flor de residón (olía), 86 (155)
- Corté la flor de ruleta, 87 (157)
- Corté la flor de sandía, 86 (155)
- Corté la flor del acuyo, 77
- Corté la flor del arroz, 86 (155)
- Corté la flor del candó, 86 (155)
- Corté la flor del carrizo, 86 (155)
- Corté la flor del laurel, 88
- Corté la flor del maguey, 86 (155)
- Corté la flor del olivo, 86 (155)
- Corté la flor del romero, 87 (157)
- Corté la flor del sesenta, 86 (155)
- Corté la hoja del laurel, 87
- Corté las calabacitas, 86 (155)
- Corté un limoncito tierno, 86 (155)
- Corté un tulipán florido, 82
- Corté una calabacita, 86 (155)
- Corté una flor en botón, 85
- Corté una lima madura, 86 (155)
- Cuando el hombre se hace añejo, 208 (342)
- Cuando era de buen tamaño, 170 (288), 180
- Cuando estaba yo chiquito, 158

- Cuándo estaremos mi vida, 62
- Cuando fui a la colina, 186
- Cuando la mujer empieza, 197 (322)
- Cuando la mula relincha, 131-132
- Cuando más rendido andaba, 78
- Cuando me distes entrada, 81
- Cuando me parió mi madre, 231
- Cuando naranjas, naranjas (limones, bañas), 73
- Cuando naranjas, naranjas (limones, besan), 72
- Cuando salgas a los campos, 102
- Cuando un árbol tumba la hoja, 197 (320)
- Cuando un músico te pida la mano, 121
- Cuando yo te enamorétique, 127 (231)
- Cubanito soy, señores, 185
- Cuentan de un sabio que un día, 169
- Cuida bien de tu pureza, 80
- Cuídense, maripositas, 80 (147)
- Culpa de un malentendido, 186 (317)
- Cupido a solas lloraba, 69
- Cupido como traidor, 116
- Cupido me enseñó a leer, 180 (301)
- Chile verde me pediste (dar, almorzar), 241 (391)
- Chile verde me pediste (dar, pasar), 241 (391)
- Chile verde me pediste (daré), 84 (154), 241
- Chile verde me pediste (traer), 241 (391)
- Chiles verdes me pediste (dar, cortar), 84 (154), 241 (391)
- Chinita, vamos al mar, 60
- Chiquita, pero picosa (cosa), 213 (350)
- Chiquita, pero picosa (dichosa), 213
- Chiquitita te vas criando, 236
- Chuchita, Chabela y Juana, 135 (241)
- Dame la mano, morena, 108
- Dame la mano, paloma, 108 (193)
- Dame lo que yo te pido, 159
- De lo verde del nopal, 114
- De lo verde del nopal, 114 (207)
- De miedo a ese coyote, 58 (95), 70
- De qué le sirve al faisán, 209
- De tu lucido jardín, 75 (139)
- De tu ventana a la mía, 72 (132)
- De tu verde nopalera, 44
- De una vez que té tomé, 95 (170)
- Del cielo cayó un pañuelito, 166 (284)
- Del solar a una garita, 172 (291)
- Dele, dele, dele, mi alma, 240
- Desde aquí te estoy mirando, 108
- Desde la raíz hasta el hueso, 45
- Desde que caí en la cuna, 124
- Detrás de la nopalera, 90, 126

- Dicen que el caimán murió, 57
- Dicen que el chile maduro, 241 (392)
- Dicen que el hombre casado, 207 (340)
- Dicen que soy de Palo Semita, 106 (188)
- Dicen que soy hombre malo, 48
- Dime, Antonia, si tú no recuerdas, 197 (321)
- Doblado como alcayata, 151
- Échale vuelo a tu mano, 187 (319)
- Échame tus brazos mi alma, 198
- El alacrán en el viento, 80 (147)
- El amor es fuego ardiente, 60, 105
- El bejuco del amor, 194 (315)
- El buen campesino, 137 (246)
- El caimán es engañoso, 57
- El caimán está muy flaco, 131, 209
- El carpintero fue a misa, 146
- El cuervo con tanta pluma, 206 (336)
- El cura le responde, 201 (329)
- El doctor que a mí me ve (esternón), 95 (170)
- El doctor que a mí me ve (inflama), 95 (170)
- El doctor que a mí me ve (omóplato), 95 (170)
- El gallo que se aserena, 207
- El indio le dijo a la india, 117
- El miércoles de ceniza, 165
- El pájaro carpintero (agacha, retacha), 53 (89), 134
- El pájaro carpintero (agacha, retacha, muchacha), 53
- El pájaro carpintero (agacha, retacha, muchacha), 53 (89)
- El pájaro carpintero (empina), 54
- El pájaro picó la tuna, 54 (90), 135, 208 (341)
- El perfume que se estima, 136
- El pica pica, ése soy yo, 54
- [El piojo] le dijo al peine, 46 (80)
- El que quiera ser mi amigo, 170
- El que quiera ser mi esposo, 170
- El que se acuesta en petate, 95, 110
- El señor que está allí, 168 (287)
- El tiempo no pasa en vano, 208 (343)
- En el jardín de la vida, 77 (143)
- En el jardín del amor, 53
- En el jardín del placer, 77 (143)
- En el mar hay una mesa, 120
- En el otro lado del río, 226
- En el portal de una venta, 83
- En ese Guadalajara, 226
- En la cárcel de Celaya, 134
- En la huasteca hidalguense, 158-159
- En la punta de aquel cerro (ardiendo), 171
- En la punta de aquel cerro (cerveza), 240
- En la punta de aquel cerro (clavada), 168 (287)

- En la punta de aquel cerro (colorado), 178
- En la sombra de un café, 202
- En las playas el polvillo, 95, 118
- En mi casa me dicen, 210
- En Tampico tengo palma, 163
- En toda la Costa Chica, 135 (242)
- En un mar de agua salada, 96
- En un velorio me hallaba, 199
- En una barranca abajo, 108 (193)
- En una panadería, 226
- Encantadora morena, 75
- Éntrale [a] Jerez, 81
- Entré a la huerta y corté (Alejandría), 83 (153)
- Entré a la huerta y corté (reverdeciendo), 86
- Entré al jardín de Cupido, 85
- Entré al jardín y corté (azulita), 83 (153)
- Entré al jardín y corté (madura), 83 (153)
- Entré al jardín y corté (morado), 83 (153)
- Entré en la huerta y corté, 83 (153)
- Entré en tu huerta y corté, 85
- Entré en un jardín y la corté, 83 (153)
- Entre Melón y Melambas (carguero), 237
- Entre Melón y Melambas (pajarito), 238
- Entre Melón y Melambas (policía), 237
- Entre Melón y Melambas (venada), 233 (382)
- Entre Melón y Melambes (bicicleta), 97 (173), 233
- Entre Melón y Melambes (Perote), 97, 242
- Era de madrugada, 194
- Eres amarillita, 45 (77)
- Eres bello toronjil, 45 (77), 176 (296)
- Eres como la hoja verde, 77
- Eres como la rosa, 42
- Eres flor amarillita, 79
- Eres rosa colorada (enojada, madrugada), 194
- Eres rosa colorada (enojada, madrugada), 194 (315)
- Eres rosa y eres rosa, 43, 79
- Eres tuna del tunal, 45
- Escogí una florecita, 84 (154)
- Ese toro no es de aquí, 145 (258)
- Ese Panchito de fama, 243
- Esta es la mula cerrera, 143 (256)
- Esta mula no es de aquí, 143
- Esta noche con la luna, 239
- Ésta sí ya es pendejada, 171
- Estaba el güero sentado, 231 (380)
- Estaba el [Pedro] sentado, 177
- Estaba la chachalaca, 182, 184
- Estaba la tuza, estaba, 116
- Estaba María Chuchena, 210
- Estando San Pedro un día, 230
- Este cuamecate, mi alma, 242

- Este es el corrido, 138, 216
- Este torito que traigo, 179
- Estoy que de frío reniego, 148
- Guadalajara en un llano, 47
- Gualupita, que ayer tarde, 119
- Guerra quisiera contigo, 61, 116 (211)
- Hay mujeres en el mundo, 214
- Hazme mi choco, choco, 97-98
- Hercúleo Cristobalazo, 152
- Hermosa flor de aguacate, 202
- Hermosa flor de azucena, 77 (143)
- Hermosísima sandía (grata), 75-76
- Hermosísima sandía (idolatra), 76 (141)
- Hora lo verás, indita, 235
- Hora que las vengo a ver, 165
- Indita, indita, 62
- Indita, por un trabajo, 150
- La calandria voló, 172 (291)
- La conozco hasta en los pasos, 196
- La cuera se me hizo dura, 150
- La flor cuando se abre, 80 (147)
- La flor cuando se marchita, 89, 215 (354)
- La guanábana al chupar, 132
- La muerte todo lo acaba, 206
- La mujer coge el juguete, 151-152
- La mujer del panadero, 208 (343)
- La mujer del tabernero, 186
- La mujer en el amor, 214
- La mujer es una pera, 43
- La mujer que quiere a dos (hermanitos), 211 (347)
- La mujer que quiere a dos (pena), 113
- La mula que yo ensillaba, 58, 144, 208
- La pata le dice al pato, 142
- La presumida de Puebla, 196
- La primer noche de novios, 239
- La primera vez que aquí, 162 (276)
- La que conmigo se enfrenta, 205 (335)
- La rosa pa que sea buena, 195 (316)
- La sandía que es colorada, 80 (147)
- La tuna le dijo al gancho (cortar), 46
- La tuna le dijo al gancho (madurar), 46 (80)
- La vecina de allá enfrente (fino), 245
- La vecina de allá enfrente (gallo), 245 (399)
- La vecina de allá enfrente (mujer), 112
- La vecina de allí enfrente (blanco), 245 (399)
- La vecina de allí enfrente (panadería), 213
- La viuda le responde, 201 (329)
- La yegua de mi comadre, 143 (255)

- Las flores de tu jardín, 139
- Las muchachas de este tiempo (frita), 226 (375)
- Las muchachas de este tiempo (madura), 49, 106-107
- Las muchachas de Hermosillo, 133
- Las muchachas de hoy en día (altas), 181 (306)
- Las muchachas de hoy en día (faldas), 181, 184
- Las muchachas de hoy en día (blanca), 50, 198
- Las muchachas de mi tierra, 228
- Las mujeres de hoy en día, 50, 182, 216
- Las mujeres más baratas, 164
- Las mujeres y los gatos, 242
- Las putas de Hermosillo, 171
- Las rosas y los claveles, 88-89
- Lástima que yo me muera, 118
- Le dirás a la vaquilla (camino), 122 (221)
- Le dirás a la vaquilla (estero), 122
- Le dirás a la vaquilla (mogote), 121 (220)
- Le dirás a la vaquilla (plan), 121
- Le pregunté a una bonita, 69, 194-195
- Le regalé fruta de horno, 197
- Les dijiste a tus amigos, 141
- Linda venadita, 122
- Lo lleva el hombre por delante, 152
- Lo tiraba y lo cogía, 130 (234)
- Los hermanos pinzones, 183 (312), 183-184
- Los hombres y los naranjos, 211
- Los muchachos de la flota, 48
- Llegué a la panadería, 101
- Madúrate tuna blanca, 46 (80)
- Mal haya quien dijo amor, 113
- Manzana, quién te comiera (cortar, igual), 45
- Manzana, quién te comiera (cortar, igual, antojar), 45 (77)
- Mañana me voy pa' abajo, 93
- María, tero, lero, lé, 100-101
- Marieta se fue a los toros, 211
- Mariquita ya no quiere, 69, 216
- Más alta la vi volar, 175
- Más atrás les echo un verso, 226
- Me acompaña la Lupita, 223
- Me agarra la bruja (allá), 160
- Me agarra la bruja (cuartel), 112
- Me agarra la bruja (cuartito), 113
- Me agarra la bruja (cueva), 228
- Me agarra la bruja (pajar), 160 (271)
- Me agarra la bruja (zaguán), 233
- Me brinco la cama, 170
- Me casé con una ciega, 162
- Me dicen que no hay caimán, 158 (269)

- Me dicen que soy tunero, 206i
- Me dijiste que fue un gato, 211
- Me dijo una vieja fea, 162 (277)
- Me embarqué en una fragata negra, 241
- Me enamoré de una monja (bendito, poquito), 200 (327)
- Me enamoré de una monja (bendito, poquito, rinconcito), 200
- Me enamoré de una muchacha, 120
- Me he de comer un durazno (colorado), 48 (84)
- Me he de comer un durazno (hueso), 45 (77)
- Me he de comer un durazno (Puebla), 45 (77)
- Me he de cortar una flor (jardín), 77 (143)
- Me he de cortar una flor (rama), 77 (143)
- Me he de cortar una flor (zacate), 77 (143)
- Me subí al árbol de Diana, 163-64
- Mestiza, mestiza, 213
- Mi amor es como el conejo, 56
- Mi caballo se cansó, 103
- Mi comadre está enojada (intento), 221 (364)
- Mi comadre está enojada (será), 221
- Mi comadre está enojada (sería), 221 (364)
- Mi comadre está muy gorda, 132
- Mi hermanita toca el piano, 186
- Mi madre no me la mientes, 171 (290)
- Mi marido se fue a viaje (batea), 103
- Mi marido se fue a viaje (molcajete), 100
- Mi mujer es chaparrita, 222
- Mi vida vamos al puente, 198
- Mira qué hermoso durazno, 45 (78)
- Mira, qué piernas tan gordas, 49
- Morena, venme a rascar, 178
- Muchas de las que usan, 161 (273)
- Muévase, viejita linda, 110
- Mujeres culo con sangre, 2416
- Mujeres, de qué se admiran, 221
- Mujeres, pa dónde van, 120
- Navegando por el mar, 84 (154)
- Negrita, cuerpo de urraca, 245
- Negrita del alma mía, 127
- Negrita tus ojos son, 220
- Ni a los coches ni al. . ., 168
- Ni favores con los Juárez, 224 (368)
- No estés triste, bella flor, 81, 89, 128
- No hay ferrocarril sin curvas, 169
- No hay que hacer adoración, 106 (189)
- No hay que ser adoración, 106
- No le hace que se me arranquen, 127
- No me importan tus picones, 207-208
- No quiero tomar café, 95
- No se haga rosca preciosa, 138, 203

- No te creas de un arrierito, 121, 238 (389)
- No te creas de un carnicero, 121 (219), 238
- No te creas de un gendarmito, 121 (219), 236
- No te creas de un peluquero, 121 (219), 238
- No te creas de un soldadito, 121 (219), 236 (387)
- No te creas de un zapatero, 121 (219), 238
- Olor a piña madura (deviso), 43-44
- Olor a piña madura (diviso), 44 (73)
- Pa mujeres, Tulancingo, 106
- Pa sacar el agua al coco (agujerito, derecho), 147
- Pa sacar el agua al coco (agujerito, parecito), 147
(260)
- Pa' sacarle el agua al coco (agujerito, chiquito), 147
- Pa sacarle el agua al coco (agujerito, sanchito),
147 (259)
- Pa sacarle el agua al coco (agujerito, solito), 147
(259)
- Palmero, sube a la palma, 147
- Para cantarte un sin fin, 75
- Para quedarme dormido, 162
- Pasó un domingo que iba por agua, 70, 192
- Pelonas de mala raza, 57 (94)
- Pero áhi no más, que una tarde, 127
- Petronita de mi vida, 193 (314)
- Pica, pica, pica, perico, 125
- Pican, pican los mosquitos, 186
- Pobre de mi caballito, 208 (343)
- Pobre de ti, chupaflor, 132
- Pobrecito del chilero (Clara), 100 (180)
- Pobrecito del chilero (entrojado), 100
- Pobrecito del chilero (Guadalajara), 241 (391)
- Pobrecito del chilero (orilla), 226-227 (375)
- Por andar en la borracha, 205 (335)
- Por cortar un blanco lirio, 87
- Por esta calle me voy, 75 (139)
- Por la causa del caimán, 70
- Por la playa de la mar, 130
- Por nombre te han puesto Luz, 104-105
- Por saber a lo que güele, 84 (154)
- Por un tropezón que di, 188
- Porque estando pelando un pato (oro, chingada),
168
- Porque estando pelando un pato (oro, verga), 168
(287)
- Preso me llevan a mí, 53, 238
- Prietita linda, te acuerdas, 197 (321)
- Pues los putos de hoy en día, 168
- Pues si al mundo Adán viniera, 158
- Qué bonita palomita, 111

- Qué bonitas campanitas, 149, 208 (342)
- Qué bonito corre el agua, 68
- Qué bonito frijolito, 49
- Qué buen caballo tiene, 157 (268)
- Qué buena está la hermana, 157
- Qué de veras, Miramón, 135
- Qué pajarillo es aquél, 71
- Qué puede ser que no sea, 176
- Qué te han hecho mis calzones, 164
- Qué te puede dar un fraile, 200
- Qué tienes en ese cuerpo, 112 (204)
- Qué triste es amar, 113
- Que yo quisiera, 46 (79)
- Quién dice que no es bonito (chichonota), 162
- Quién dice que no es bonito (dama), 196
- Quién le cortará las hojas, 76 (141)
- Quién te cortó las hojas, 76 (141)
- Quién te llevó en las noches, 164
- Quise cortar un clavel (viento, acento), 86 (155)
- Quise cortar un clavel (viento, tiempo), 87
- Quisiera ser basilisco, 116
- Quisiera ser el bejuco, 129
- Quisiera ser zapatito, 179
- Rema y rema, Mariquita, 61
- Sácamela, que me cago, 168 (287)
- San Marcos tiene la fama, 213
- Se hallaba Maximiliano, 230 (378)
- Se llevó mi polla el gavilán pollero, 56 (91)
- Se tupió la veredita, 215
- Señor Alcalde mayor, 176
- Señora, de su sandía, 45
- Señora del campanario, 167
- Señora, por su animal, 244
- Señora, su palo verde, 139-140, 219
- Señora, su periquito (amarillo), 224 (368)
- Señora, su periquito (colorado), 224
- Si estos versos le han gustado, 185
- Si la indita me da gusto, 109 (197)
- Si llega el ángel querido, 243
- Si mi cascabel sonara, 110
- Si porque te la metí, 177 (299)
- Si quieres que te haga casa, 161 (272)
- Si te pica el pica pica, 125
- Si te riegan la maceta, 140
- Si tienes gallo, que grite, 52
- Si tienes hijas bonitas, 182
- Si tus hijas son mujeres, 182 (309)
- Soy águila pinta y parda, 52
- Soy amante de las indias, 161
- Soy como el mosco colmena, 55

- Soy el mero venadito, 58
- Soy el palo guayacán, 205
- Soy indito mexicano, 47 (82)
- Soy pariente de la luna, 47 (82)
- Soy pollo, pero macizo, 52
- Soy un pobre venadito, 70
- Soy viejo y me atrevería, 138 (248)
- Subí a la torre de Diana, 163(278)
- Subí al árbol del sereno, 143
- Tate quieto, pingorongo, 115 (209)
- Te conocí en la ribera, 66, 197
- Tengo una mata de anís, 76 (141)
- Tengo una novia coqueta, 233 (382)
- Tírame una lima, 73
- Toda la agua, regadores, 138 (248)
- Toda la noche estuve, 162 (275)
- Todas las mujeres tienen (aceituna), 230
- Todas las mujeres tienen (amapola), 229
- Todas las mujeres tienen (esperanza), 229
- Todas las mujeres tienen (melones), 228
- Toditos los motoristas, 240
- Todo aquel que sabe andar, 211
- Todo me gusta en la vida, 114 (207)
- Todos dicen que tus ojos, 210
- Todos me dicen el negro (Llorona), 205 (334)
- Tu madre tiene la culpa, 90
- Tú que te crees muy poeta, 231 (380)
- Tuve amor y no lo tuve (fue, regué), 139 (249)
- Tuve amor y no lo tuve (fue, regué, encontré), 139
- Un día encontré a una indita, 197
- Un día puse un espinel, 115 (208), 219
- Un estudiante a su novia, 188, 217
- Un favor le pido al cielo, 176 (297)
- Un fino y magnífico elefante, 231
- Un pajarito voló (convento), 136
- Un pajarito voló (granada), 60
- Un pescador pescaba un día, 172-73
- Un viejo aunque rumbos marque, 208
- Un zapatero fue a misa, 146
- Una catrina tenté, 176 (296)
- Una chica iba corriendo, 236
- Una chinita, chinita, 80 (147)
- Una india muy regular, 148
- Una india se fue a leñar, 141 (253)
- Una indita en su chinampa, 82, 139
- Una indita muy bonita, 109
- Una monja se empachó, 188
- Una monja y un fraile, 109, 201
- Una mujer que era hermosa, 123
- Una niña en un baile (loro), 224 (369)

- Una niña en un baile (perico), 224
- Una niña en un carro, 225
- Una niña se embarcó (camaronero), 105 (186)
- Una niña se embarcó (Colón), 105
- Una noche muy oscura (granizo, macizo), 199 (326)
- Una noche muy oscura (granizo, macizo, carrizo), 199
- Una paloma al volar, 175 (295)
- Una paloma voló, 172
- Una pregunta curiosa, 51
- Una que yo bien quería, 176
- Una ranita esperando, 221
- Una señora tenía, 101 (181)
- Una tortuga, 165
- Una verga bien templada, 167
- Una vez me fui a pasear, 159 (270)
- Una vieja muy revieja, 176
- Una vieja se cayó, 167
- Una vieja y un viejito (Alvarado), 161
- Una vieja y un viejito (manzanas), 159
- Una vieja y un viejito (pozo), 161 (273)
- Una vieja y un viejito (solas), 160
- Úrsula, qué estás haciendo, 181 (306)
- Válgame Dios, 195
- Venderemos toro y vaca, 187
- Viniendo de la argarita, 220
- Viniendo de Veracruz, 105 (185)
- Viniendo del otro lado (alegría), 83 (153)
- Viniendo del otro lado (azulita), 84
- Viniendo del otro lado (pimienta), 82-83
- Voy a cantar un corrido, 194 (315)
- Voy a cantar un huapango, 49
- Voy a cortar una flor, 75 (139)
- Voy a echar la despedida, 55
- Vuela cual la mariposa, 129
- Vuelve, vuelve, limoncito, 46 (80)
- Y ahora lo verá, 206 (337)
- Y al subir una escalera, 227
- Y dale que dale, 234 (383)
- Y dale, que dale, dale (cuando), 234 (383)
- Y dale, que dale, dale (no), 234 (383)
- Y dale, que dale, dale (rodilla), 234 (383)
- Y dale que dale, dale (sí), 234
- Y entre niñas y niños, 157
- Y esta noche es cuando, 159
- Y hazte pa allá, 111
- Y hora sí, Sacamandú, 108 (193), 206 (338)
- Y qué olor me da a sandía, 44 (73)
- Y una vieja que yo conocía, 243

- Y vámonos a acostar, 110 (198)
- Y vámonos a dormir, 107
- Y vámonos a la cama, 107
- Ya con ésta me despido (chiflido), 142-143
- Ya con ésta me despido (florecita), 83 (153)
- Ya el águila real voló, 122
- Ya ese capulín se heló, 50, 215
- Ya están tocando la queda, 207 (340)
- Ya no cortan tus tijeras, 150, 209
- Ya no quiero, ya no quiero (rabón, comezón), 135
- Ya no quiero, ya no quiero (rabón, son), 119
- Ya no te quiero, chinita, 62
- Ya parece, ya parece, 74
- Ya salió la niña puta, 166
- Ya se cayeron las peras, 46
- Ya tengo visto el nopal, 206 (336)
- Ya viene la luna nueva, 166
- Yo a los hombres comparo, 54
- Yo conocí a una mujer, 216 (355)
- Yo corté una florecita, 77 (143)
- Yo enamoré a una casada, 160
- Yo enamoré a una mujer (bienestar), 115
- Yo enamoré a una mujer (Consuelo), 223-224
- Yo enamoré a una mujer (delgada), 62 (104)
- Yo la escopeta manejo, 133, 205 (335)
- Yo le dije a mi mamá, 67
- Yo me amarré a una morena, 163-164
- Yo me casé con usted (cama), 108
- Yo me casé con usted (pato), 120
- Yo me pelié con la bruja, 111
- Yo no me llamo Jesús, 105 (185)
- Yo no soy de aquí, 233
- Yo no soy hombre bizarro, 129
- Yo no soy poeta (canciones), 170 (288)
- Yo no soy poeta (titulo), 168 (287)
- Yo pretendí a una mujer, 226 (372)
- Yo quisiera ser (cadena), 222
- Yo quisiera ser (zapato), 223
- Yo quisiera ser el sol, 162 (275)
- Yo quisiera ser sabanero, 96
- Yo quisiera ser un sapo, 226 (375)
- Yo sé que fue vacilada, 141, 214
- Yo sé de un gran pelotero, 186 (316)
- Yo soy como el elotito, 205 (335)
- Yo soy como gallo en palenque, 52
- Yo soy de tierra caliente, 105
- Yo soy de un tiempo que hacía, 206 (336)
- Yo soy el gavián chiquito, 83 (153)
- Yo soy la carnita, 61
- Yo te soñé recostada, 197
- Yo tengo mi amor en donde, 239
- Yo tengo un animalito, 152

Yo tenía mi camotal (Alvarado), 212 (349)

Yo tenía mi camotal (viejo), 212 (349)

Yo tenía mi cascabel (colorado), 234 (384)

Yo tenía mi cascabel (morada), 137, 231

Yo tenía mi cascabel (plata), 137 (244)

Yo tenía mi cascabel (sonora), 234 (384)

Yo tuve una de mujer (Leonor), 216 (355)

Yo tuve una de mujer (Tomasita), 215-216

Yo vengo del otro lado, 67

Yo vide crecer la milpa, 212

Yo vide pelear un oso, 114 (207)

Yo vide pelear un toro, 114 (207)

Yo ya me voy para la sierra, 93

Yo ya me voy para Taxco, 93 (166)

Yo ya no quiero esta vieja, 177

Zacatito verde, 130

Corpus de coplas adicionales

CA.1

El pájaro carpintero
para trabajar se agacha;
cuando encuentra su agujero
hasta el pico le retacha;
también yo soy carpintero
cuando estoy con mi muchacha.

CA. 2

Yo vengo del otro lado,
vine a salir a mediodía,
cuando la gente platicaba
comencé a tocar,
yo voy a tocar el micrófono
y terminaré a media noche
y te esperaré en el arroyo,
señorita, te cobijaré en el arroyo.

CA. 3

Al pasar por un jardín
una rosita corté.
Ahí afiné mi violín
y este huapango toqué.
Seguiré cantando así
y siempre les cantaré.

CA. 4

¡Ay! solita, ¡ay! Soledad,
Soledad que yo quisiera
que se formara un columpio
para que yo me meciera.

CA. 5 a

No quiero tomar café
porque el café quita el sueño,
lo que quiero es tomar té,
pues tomando té me duermo.

CA. 5 b

El doctor que a mí me ve
y me cura el omoplato;
recetóme tomar té
y té tomo a cada rato.

CA. 5 c

El doctor que a mí me ve
y me cura el esternón
recetóme tomar té,
té tomo sin camisón.

CA 5 d

El doctor que a mí me ve
el dolor que a mí me inflama,
recetóme tomar té
y yo te tomo en la cama.

CA. 5 e

De una vez que té tomé,
tan cansado me quedé,
que ahora siempre quiero estar,
tomando té, tomando té.

CA. 6

Entre Melón y Melambes
venden fruta allá en Perote;
Melón vende las naranjas
y Melambes el camote.

CA. 7

Entre Melón y Melambes
hicieron la bicicleta;
Melón le pone las llantas
y Melambes la corneta.

CA. 8

Cuando salgas a los campos
no te vayas a espinar;
yo no siento la espinada,
sino el grito que has de dar
cuando la tengas adentro
y no la puedas sacar.

CA. 9

Una niña se embarcó
en el barco de Colón,
y el contramayor le dijo:
¡Cuidado con el fogón!

CA. 10

Una niña se embarcó
en barco camaronero
y el contramayor le dijo:
¡Cuidado con el bracero!

CA. 11

Yo me casé con usted
por dormir en buena cama,
y ahora me ha salido usted
que el colchón no tiene lana.

CA. 12

Si mi cascabel sonara
como suena la tarima;
otro gallo me cantara
y la mujer que me estima
en mi cama se acostara.

CA. 13

Yo me pelié con la bruja
en medio de la garita;
y yo me dejé caer
en brazos de tu abuelita,
ella se empezó a mover. (¡ay! mamá!)

CA. 14

Me agarra la bruja
y me lleva al cuartel,
me vuelve maceta,
me da de comer.

CA. 15

Me agarra la bruja
y me lleva al cuartito,
me vuelve maceta,
me da mi taquito.

CA. 16

¡Ay! dígame y dígame,
cuénteme usted;
¿Cuántas criaturitas
se ha chupado usted?
- Ninguna, ninguna,
ninguna no sé,
yo ando en pretensiones
de chuparme a usted.

CA. 17

Yo me casé con usted
por comer mole de pato,
y ahora me ha salido usted
que se lo ha comido el gato.

CA. 18

Lo tiraba y lo cogía
y en la manita se le dormía;
lo cogía y lo tiraba
y en la manita se le paraba.

CA. 19

La guanábana al chupar
es una fruta tan suave;
se besa hacia el paladar
y sólo la lengua sabe,
la dicha que ha de encontrar
y la ternura que le cabe.

CA. 20

Yo la escopeta manejo
no soy mal apuntado,
nunca se me va un conejo
desde que soy cazador.
“No te arrugues cuero viejo
que te quiero pa tambor”.

CA. 21

A la medianoche
me voy contigo,
para ver cómo matas
al enemigo.

CA. 22

El pájaro carpintero
con este verso se va,
se despide con esmero,
pero pronto volverá
a hacer un nuevo agujero.

CA. 23

Una paloma al volar
le dijo a la compañera:
“Si no me lo quieres dar,
enséñamelo siquiera;
no me vaya yo a antojar
y de ese antojo me muera.

CA. 24

Me dicen que no hay caimán,
que se ha arrimado a la vega;
aquí les traigo un refrán
que por palabras no queda:
“Como soy hijo de Adán ,
me gustan las hijas de Eva”.

CA. 25

Una vez me fu a pasear,
me encontré a tres hermanas;
le pregunté a la mayor:
— ¿Vienes todas las mañanas?
Me contestó la menor:
— “Yo también te tengo ganas”.

CA. 26

Me agarra la bruja
y me lleva pa allá,
me acuesta en sus piernas,
me dice: “ya vas”.

CA. 27

Me agarra la bruja
Y me mete al pajar,
sonriendo me dice:
“te vas a fajar”.

CA. 28

Una vieja y un viejito
se casan en Alvarado.
El viejito le decía:
— ¡Cómo te sabe a pescado!

CA. 29

Yo me amarré a una morena,
era todo mi querer.
Se me acostaba en las piernas
y me empezaba a morder,
todavía tengo las señas,
si quieren vengan a ver.

CA. 30

Las muchachas de hoy en día
se están subiendo las faldas,
si se las siguen subiendo
nos van a enseñar las ligas.

CA. 31

¡Ay! calabacitas tiernas,
¡ay! calabacitas largas,
primero me das de besos
y luego me das las gracias.

CA. 32

Estaba la chachalaca
parada en un árbol chulo
y el pícaro chachalaco
le estaba picando el cuello.

CA. 33

Bueno, aquí ya me despido
ya me voy con rumbo a la tiznada;
a todos mis amigos yo les pido,
de pilón, me den una aplaudida.
Escucharon el son del elefante,
tienda a su mano el que no lo aguante.

CA. 34 a

Los hermano Pinzones
eran unos marineros.

CA. 34 b

Que se fueron con Colón,
que era un viejo chingüengüenchón.

CA. 34 c

Y se fueron a Calcuta,
a buscar algunas playas.

CA. 34 d

Y los indios mochilones,
les cortaron la retirada.

CA. 34 e

A los indios lacandones
les bajaron los calcetines.

CA. 34 f

El compadre Juan Domínguez,
le decía: “no la chifles”.

CA. 34 g

A la hija de tío Mote,
le metieron una gran susto.

CA. 34 h

A su hermano Bobadillo,
le picaron el orgullo.

CA. 34 i

Al teniente Bobadillas
lo llenaron de laureles.

CA. 34 j

Reina Isabel dio sus alhajas,
cuando Colón hizo la historia.

CA. 34 k

A la reina de Castilla
le cantaban las torrijas.

CA. 34 *l*

Y la reina de Castilla
a Colón le dio las naves.

CA. 34 *m*

Y los indios sembraron fruta,
para los hijos de España.

CA. 35 *a*

Si estos versos le han gustado
dígalo con disimulo,
agarre a su compañero
y métaselo por el cu...

CA. 35 *b*

La mujer del tabernero
se hizo un traje con Angulo,
cada vez que se lo pone
¡cómo se le marca el cu...

CA. 35 *c*

Yo sé de un gran pelotero
que batea con roles duros,
pero no llega a primera,
porque le pesa mucho el cu...

CA. 35 *d*

Cubanito soy señores,
cubanito y muy formal,
vale más ser cubanito,
aunque usted lo tome a mal.

CA. 36 *a*

Pican, pican los mosquitos,
pican con gran disimulo,
unos pican en la cara,
y otros pican en el ...

CA. 36 *b*

Cuando fui a la colina
me dijeron cuerpo a tierra,
como no les hice caso,
que me manda a la ...

CA. 36 *c*

Mi hermanita toca el piano
con el profesor Virulo,
cada vez que se agachaba,
le tocaba todo el ...

CA. 36 *d*

Culpa de un malentendido,
a la prima de Cebuta,
que tenía siete novios,
la trataban de una...

CA. 37

Eres rosa colorada
del jardín de Pueblo viejo;
dicen que estás enojada
porque me voy y te dejo:
“Ahí vendré en la madrugada
cuando esté roncando el viejo”.

CA. 38

Mi vida vamos al puente
a platicar con la luna.
Cuatro por cinco son veinte,
tres por siete son veintiuna,
y haz tus cuentas y vente,
traíte el tintero y la pluma.

CA. 39

En un velorio me hallaba
sumamente entristecido,
y la viudita lloraba
ya muerte de su marido,
y debajo de la cama
tenía otro güey escondido.

CA. 40

Por andar en la borracha
de todos soy despreciado,
y me dijo una muchacha:
—“¡Áhi viene el enamorado,
ahora sí viene como hacha,
con el filito asentado”.

CA. 41

La que conmigo se enfrenta
después de haber comprobado,
siempre regresa contenta.
Me dice: “Eres modelos sesenta;
nomás que bien alineado”.

CA. 42

Ayer tarde fui a una fiesta,
que me llevo a mi mujer,
ahí encontré a mi querida,
me rogaba de comer
un mole de guajolote.

Todo por hacerle caso
se me desató un borlote,
Sobre un montón de leña.
ahí quedaron las dos
bien pescadas de la greña.

CA. 43
Un viejo, aunque rumbos marque,
en todos aspectos falla;
vale más que no se embarque
que puede hacer el canalla,
con la pistola sin parque
y en el campo de batalla.

CA. 44
¿De qué le sirve al faisán
y a la paloma morada
pararse en el framboyán?
No los ilusiona nada,
todos los cartuchos tan
con la pólvora quemada.

CA. 45
Cuando el hombre se hace añejo,
la única novedad
ya es jugar al disparejo;
todos saben que a esa edad
nomás como el burro viejo
en rebuznar se nos va.

CA. 46
El tiempo no pasa en vano
son leyes del padre eterno;
y no confundas mi hermano
lo viejo con lo moderno;
ni lo tibio del verano
con lo frío del invierno.

CA. 47
¡Pobre de mi caballito!
Lo miro muy acabado;
era ligero y bonito,
pero muy enamorado
y ahora se siente viejito
por el servicio que ha dado.

CA. 48
Ayer pasé por tu casa
salió tu perro ladrando,
tu mujer no me lo espanta;
antes me lo estaba echando.

CA. 49
Me agarra la bruja
me lleva a su cueva,
me pega un sustote
con su traje de Eva.

CA. 50
Un fino y magnífico elefante
se tejía una chaqueta a cada instante,
y de tanto ejercer esas funciones
se le vino un derrame en los pulmones,
desde entonces el pobre elefantito
trae los pulmones arrastrando en un
[carrito.

CA. 51
Me agarra la bruja
detrás del zaguán,
quiere que me ponga
mi traje de Adán.

CA. 52
Una chica iba corriendo:
—“¡Auxilio! señor gendarme,
que me vienen persiguiendo
con un cuchillo de carne.

CA. 53
Si llega el ángel querido
y toca fuerte muy fuerte,
le va a responder Cupido:
— “Mujer, no puedo quererte,
Pancho López ta dormido,
¡Ni pa cuando que despierte!”

CA. 55
Ese Panchito de fama
es un ángel que dormita,
se levanta de la cama
como el borracho que grita
cuando le pega la gana,
no cuando se necesita.

GUÍA PARA TABLAS DE ANÁLISIS DE RECURSOS

En las tablas siguientes se resumen los diversos recursos que entran en juego en la conformación del sentido erótico, con el objeto de brindar una perspectiva global de cada recurso y la proporción de las modalidades y formas en que se presenta.

Los recursos, como ya se ha visto, son las figuras retóricas de palabras, de dicción y de pensamiento y las estrategias discursivas.

Se documenta el número de copla, además de sus características adicionales como son: modalidades y aspectos de la relación amorosa, tipología vegetal o animal y tipos de verbos, entre otros aspectos.

La proporción detallada de los distintos recursos y sus aspectos respectivos se ha realizado con la finalidad de brindar una somera idea de su presencia dentro de la lírica mexicana; sin embargo, se debe recordar que esta lírica está en constante movimiento y evolución, por lo que debe existir una importante cantidad de ejemplos a los que no se tuvo acceso, además de algunas otras coplas de nueva creación.

Queda claro que es imposible determinar con exactitud los porcentajes de los recursos y sus modalidades; sin embargo, considero que este análisis con las diversas proporciones estimadas, bien puede constituir una calca del inmenso, inaccesible y fabuloso acervo de canciones con sentido erótico de la lírica popular mexicana.

Tabla AV-1 Comparaciones y metáforas vegetales: modalidades de la relación amorosa.

Figuras Aspectos de la relación amorosa	Comparación	Metáfora	Metáfora implícita	Metáfora modo subjuntivo	Analogía	Cliché	Total
Piropo	85, 4880, 7374	8601	103				5 13.8%
Anecdótica	5445, 5553, 5567,	42, 83 a, 4210, 4211, 6974	544 a y b, 2018		1775		12 33.33%
Deseo masculino		1500, 1501, 1517, 1499 a, 5312,		1497 a, b y c			6 16.6% +(2.comp.)
Deseo femenino						5068	1 2.7%
Maduración		1230 b, 1231, 4497, 6244		1497 b y c *			4 11.11% +(2 comp.)
Daño masculino	5427	1516 a, b y c, 2739, 2740,					6 16.6%⁶
Total 36 100%	7 19.4%	20 55.5%	4 11.11%	1+ (2 comp.) 2.7% (+ 5.5% compartido)	1 2.7%	1 2.7%	34 - 94.44 % + 2 - 5.56% (compartido) Total 100%

Tabla AV-2 Comparaciones, metáforas vegetales: verbos

Verbo	“comer”	“regalar”	“calar”	“rasar”	“gozar”	“casar”	“tentar”/ “manosear”	“caer”	“cortar”	“morder”
No. de Copla	1497 <i>a, b y c</i> , 1499 <i>a y b</i> , 1500, 1516 <i>a, b y c</i> , 2358, 2738, 2739, 2740, 4211, 5068, 5615 Implicito 5312	4880	1501	6244	1230 <i>a</i>	1230 <i>b</i>	1519	1775, 4554	1230 <i>b</i>	5427
Total 27	17 62.96%	1 3.70%	1 3.70%	1 3.70%	1 3.70	1 3.70%	1 3.70%	2 7.4 %	1 3.70%	1 3.70%

Tabla AV-3. Comparaciones y metáforas vegetales: Tipología Vegetal

Fruto, Flor, / verdura	Tuna	Durazno	Piña	Sandía	Anona	Pera	Manzana	Otro	Otro
No. de copla.	1230 <i>a y b</i> , 1516 <i>a, b y c</i> , 1517, 1519, 4497, 5427, 5553, 5567	2358, 2738, 2739, 4211, 5068	544 <i>a y b</i> , 1775	103, 1501, 5312	1497 <i>a, b y c</i>	4454 <i>a</i> , 1775	1499 <i>a y b</i>	Capulín /nopal 6974 -1 Lechuga 4880 -1 Frijol 8601 -1 Mantequilla 1500 -1 Toronjil 581 -1 Panal 2740 -1	Mango 2374 -1 Lima 2018 -1 Piojo 6244 -1 Limón 1231 -1 Rosa /clavo 83 <i>a</i> -1
Total 40	11 27.5%	5 12.5%	3 7.5%	3 7.5%	3 7.5%	2 5%	2 5%	1- 2.5% 6- 15%	1 – 2.5% 5 - 12.5%

Tabla AA-1 Comparaciones y metáforas animales: Modalidades de la relación amorosa

Figuras Aspectos de la relación amorosa	Comparación	Metáfora	Metáfora implícita	Metáfora indirecta	Metáfora modo subjuntivo	Cliché	Total
Alarde	4000		4009				2 7.14%
Machismo	4041			5888			2 7.14%
Machismo / abandono	5522	4039, 4042,		4860			4 14.28%
Machismo / desdén		4337		6178			2 7.14%
Anecdótica	5564	1759, 5078, 5850,		1658, 4034, 5887, 6223		3888	9 32.14%
Deseo				5726	2617		2 7.14%
Relación amorosa	5404 <i>b</i> , CA1,			1507, 5404 <i>a</i>			4 14.28%
Atributos	2569						1 3.57%
Desamor		4055					1 3.57%
Castigo		5402 <i>a</i> ,					1 3.57%
Total 28 100%	7 25 %	8 28.57%	1 3.57%	10 35.71	1 3.57%	1 3.57%	28 100%

Tabla AA-2 Metaforización animal masculina y femenina

Metáforas	Masculinas	Sujeto lírico con metáfora femenina	Femenina como sujeto de la acción	Masculinas
Nos. de copla	2569*, 3888, 4000, 4009, 4039, 4041, 4042, 4055, 4860, 5078, 5326, 5402 a, 5404 a y b, 5522, 6178, 6223, CA.1	4337**	4034, 5564	1507, 1658, 1759, 2617, 5850, 5887, 5888
Total 28 100%	18 64.28 %	1 3.57 %	2 7.12 %	7 25 %

*Esta copla posee doble metaforización animal masculina: “conejo” y “venado”.

** En esta copla la acción de “ensillar” es realizada por el sujeto lírico sobre la metáfora animal femenina “mula”.

Tabla AA-3 Comparaciones y metáforas animales: Tipología animal

Animales	<i>Gallo</i>	<i>Pollo</i>	<i>Pájaro</i>	<i>Pájaro carpintero</i>	<i>Gavilán</i>	<i>Águila</i>	<i>Mosco</i>	<i>Caimán</i>	<i>Gato</i>	Otros	Femeninas
No. de copla	4000, 4009	4042	4860, 5402 a, 6178, 6223	3888, 5404 a y b, CA1	1507, 1658, 2617, 5850	4039	4041, 5078, 5522	5326, 5726, 5888	1759	Venado 4055 Conejo / Venado 2567 Coyote 5887	Ratas 4034 Gatos 5564 C. Directo: Paloma 1507 Polla 5850, 1658, 2617, 5888 Ratoncito 1759 Chivo 5887 Mula 4337
Total 28 100%	2 7.14%	1 3.57%	4 14.28%	4 14.28%	4 14.28%	1 3.57%	3 10.71%	3 10.71%	1 3.57%	3 10.71%	2 7.14%

Tabla AA-4 Comparaciones y metáforas animales: Verbos

Verbos	“Picar”	“Comer”	Otros
Nos. de copla	4039, 4860, 5402 <i>a</i> , 5404 <i>a y b</i> , 5552, 6178, CA.1 frase cliché: 3888	1507, 1759, 2569, 2617, 4009, 4034, 5726 implicito 5564 “tragar” 5888	“atorar” 4000 “adobocar” 4041 “dormir” 4055 “pisar” 4042 “llevar” 5850, 1658 implicito: 5887 “ensillar” 4337
Total 26 100 %	9 34. 6 %	9 34. 6 %	8 30. 7 %

Tabla AT-1 Comparaciones y metáforas universales: Imágenes y aspectos de la relación amorosa

Imágenes Aspectos de la relación amorosa	<i>Fuego</i>	<i>Navegación</i>	<i>Guerra</i>	<i>Sueño</i>	<i>Alimento</i>	<i>Siembra</i>	Imágenes singulares	Total 11 100%
Definición del amor	4752							1 9.09%
Relación amorosa		1331, 1332, 1333		659	4906	1741		6 54.54%
Deseo			1399				1180	2 18.18%
Desdén							4242, 4345	2 18.18%
Total 11 100%	1 9.09%	3 27.27%	1 9.09%	1 9.09%	1 9.09%	1 9.09%	3 27.27%	

BA-1 La simbología del agua. Modalidades y aspectos de la relación amorosa

Modalidades	Ribera	Correr del agua	Baño	Lavar prendas	Ir al agua	Navegar	Agua turbia	Símbolo c/ recursos adicionales	Revelación	Total
Aspectos de la relación amorosa										18 100%
Deseo		2252								1 5.55 %
Relación amorosa	1965, CA2		2506,5293	2506**, 5106		1331, 1332, 1333 (implícito)	6073	2462 (ribera) 2506** (baño, lavar prendas)		10 55.55 % 2 (compartida)
Relación amorosa explícita									1387 (bajar al agua)	1 5.55 %
Anecdótica		1336, 8604			5437, 5887, 5908					5 27.77 %
Iniciativa femenina					2482					1 5.55 %
Consecuencias				5106*						1 (repetido) 5.55 %
Total 18	2 11.11%	3 16.66%	2 11.11%	1 5.55 % 2 (compartida)	4 22.22%	3 16.66%	1 5.55 %	1 5.55 % 1 (compartida)	1 5.55 %	16.66 % coplas con aspectos compartidos.

*Esta copla desarrolla dos aspectos de la relación amorosa.

** Esta copla desarrolla dos modalidades de la relación amorosa: el “lavar el paño” y el “baño” y además tiene recursos adicionales.

AF-1 El símbolo de “Aventar frutos”

Fruto	<i>En movimiento</i>	<i>Estático</i>
Limón	1983	
Lima / limón	1027	
Naranjas		239, 240
Total	2 50%	2 50%

BV-1 El símbolo de “El viento”

El viento	Sujeto de la acción amorosa	Sujeto cómplice	Relación sexual Deslizamiento “mecer” c/ columpio	Deslizamiento “columpiar”
Nos. de copla	4049, 1732, 6844	1766	2464, CA4	5134
Total 7 100%	3 42.85 %	1 14.28 %	2 28.57 %	1 14.28 %

Tabla BC-2 El símbolo de “cortar la flor”: Aspectos de la relación amorosa

Aspectos de la relación amorosa	Deseo	Deseo reprimido	Solicitud amorosa	Relación amorosa	Piropo	Virginidad	Apelación al amor	Sufrimiento / Abandono	Daño físico	Dominio
Nos. de copla	1502, 1503, 1504, 1508, 1514, 1515 <i>b</i> Te he de querer: 1511, 1512, 1513, 1515 <i>a</i> , 2349	1506 a, 1660	1064, 1255, 1572	1416, 1510, 1560, 1561, 2414, 2417, 2418, 2494, 4843 <i>a</i> Felicidad: 1739 A ver si puedo: 1509 No supe: 2411	83 <i>a</i>	Valoración: 4483, 4489, 4486 a, 4486 b, 4490 Reclamo por la pérdida : 3415 Consuelo por la pérdida: 4049	364, 1559, 7305	1506 b, 3732, 4153	2415	1505
Total 44 100%	11 25 %	2 4.5 %	3 6.8 %	12 27.27 %	1 2.27 %	7 15.9	3 6.8 %	3 6.8 %	1 2.27 %	1 2.27 %

Las coplas restantes del *corpus*, no se incluyeron en este análisis ya que constituyen estrofas bimembres y trimembres con la frase cliché. Además de la omisión del ejemplo 622 que posee un sentido literal y las coplas 4482 y 4487 que son variantes temáticas de la conservación de la virginidad.

Tabla I - 1. Imágenes

Imágenes	Metáforas y comparaciones			Símbolos			
	Vegetales	Animales	Universales	Agua	Aventar frutos	Cortar la flor	Viento
Cantidad	40 50.63 %	+ 28 35.44 %	+ 11 13.92%	18 13.84 %	+ 4 3.07 %	+ 101 77.79%	+ 7 5.30%
Total 209 100 %	79 37.8 %			130 62.21 %			

Tabla FRD 1. Figuras retóricas de dicción

	Poliptoton	Retruécano	Dilogía	Calembur	Glosolalias	Doble sentido
Nos. de copla	2620, 2621, 2622	5054	833, 834, 5465, CA 5 a, b, c y d	9801, 9802, 9803, 9804, 9939, CA6, CA7	5321	Ver tabla FRD 2
Total: 218 100%	3 1.37 %	1 0.45 %	8 3.66 %	7 3.21 %	1 0.45 %	198 90.82 %

Nota: Las coplas del recurso de doble sentido se detallan en la tabla FRD 2.

Tabla FRD –DS1 e Figuras retóricas de dicción: doble sentido

Tipología del doble sentido	Pronominalización				Verbos		Doble sentido pleno			
Características	Concordancia referencial	Incongruencia referencial	Indefinida con referente	Libre referencialidad	Singularidad verbal	Verbo con otros recursos	Verbos	Oficios	Imágenes singulares	Adivinanzas
Nos. de copla	5228, 5317, 5372, 5394, 5405, 5684, 5685	CA8	6869, 6870	5357, 5371	1399, 1556, 1558, 1576, 1577, 1578, 1582, 1583, 1584, 1585, 2093 c, 2340, 2432 a, 2461, 2507, 2515, 2516, 3271, 3829, 4594, 4752, 4815 a y b, 4841, 4881, 5047 a y b, 5048, 5291, 5322, 5366, 5445, 5465, 5471, 5472 a, b, y d, 5502, 5562, 5653, 5662, 6012, 7052, 7352, 7381, 8361, 9657, 9807, CA9, CA10, CA11, CA12, CA13, CA14, CA15, CA16	247, 834, 1570 b, 1579, 1654, 1767, 1768, 1769, 1780, 2163, 2164, 2464, 2500, 2518, , 3338, 4038, 4049, 4965, 5134, 5137, 5283, 5285, 5303, 5480, 5607, 5608, 5610, 5611, 5613, 5614, 5968, 5969, 5970, 5971, 6636, 6243, 9835, CA4, CA17	696, 832, 1653, 2218, 2219, 2729, 2755, 3390, 3826, 3963, 4099, 4274, 4276, 4336, 4337, 4338, 4346 a y b, 4470, 4532, 4772, 4843 a, 5207, 5301, 5309, 5310, 5311, 5313, 5328, 5353, 5402 a y b, 5404 a y b 5420, 5499, 5507, 5694, 5698, 5704, 5711, 5816, 5936, 6030, 6178, 6255, 6343, 6345, 6346, 6394, 6449, 6559, 6575, 6576, 6577 a, 6611, 6685, 6715, 7275, 7458, 7817, 8602, 8453, 9891, CA1, CA18, CA19, CA20, CA21, CA22	6546, 6545 a	2309, 4257, 4272, 4339, 5314, 5324, 5358, 5385, 5398, 5399, 5400, 5401, 8469, 8470	5347, 5356, 5606, 5709, 9014
Total parcial	7	1	2	2	56	39	70	2	14	5
Total 198 100 %	12 6.06 %				95 47.97 %		91 45.95 %			

Tabla FRD –DS2v Figuras retóricas de dicción: doble sentido (verbos)

Verbos	El fuego	“Dormir”	“Comer”	“Picar”	“Matar”	“La siembra”	“Jinetear”	Movimientos físicos	Otros
Nos. de copla	4752 “encender” 5313 “encender” - “alumbrar” 3829, 5047 a, implícito: 5047 b “encender” - “calentar” 832 “arder” 4815 a y b “quemar” 8602, 4772 “dar quemón” 5291 “dar o subir calentura” 7352, 7381, 5445 “calor” – “bañar” 4470 Sustantivos: “fogón” CA. 9 “bracero” CA. 10 “frío” (antítesis) 4532	1576, 1577, 1578, 1582, 2515, 2516, 3271, 5048, 5653 CA.11 “dormir”- “tirar”-“coger” 5711 “dormir” / “cortar” 834, 1583, 1780 “medir” sin “dormir” 1585, 5099 “acostar” 1558, 1584, 2340, 2461, 5465, CA.12	83 a, 103, 544, 1497 a, b y c, 1499 a y b, 1500, 1507, 1516 a, b y c, 1517, 1759, 2358, 2569, 2617, 2738, 2739, 2740, 4009, 4211, 4275, 4594, 5068, 5285, 5366, 5384, 5471, 5472 a, b, c, d y e, 5480, 5607, 5608, 5609, 5610, 5611, 5612, 5613, 5614, 5615, 5726, 6030, 6636, 7052, CA. 14, CA. 17 implicito 4034 “morder” 5427 “tragar” 5888 “dar alimentos” 5698 “dar taquito” CA. 15 “cenar” 2500, 6394 “desayuno” - “cena” 5562, 5502 “almorzar” – “cenar” 9702 “hambre” 2507, 5968, 5969 “chupar” CA. 16, 9807, 5936, CA.19 “mamar” 5971, 5283 “tomar” 7458	247, 696, 4038, 4039, 4860, 5303, 5381, 5402 a y b, 5404 a, y b, 5499, 5552, 6178, 6559, CA. 1 implicito 3888 “sabor picante” 8453	1654, 5420, 6243, 9557, CA. 21, implícito: CA. 20 “matar” – “mamar” 2518 “morir” 2093 c “fusilar” 1399 (fusilado)	“sembrar” 2755, 4338, 5507, 6345, 6346 “cultivar” 5328 “regar” 2436 b, 4274, 4346 a, 4843 a, 5309, 5310, 5311, 5353, 6715, 7275, 9891, “arar” 4099	1653, 3963, 5207, 6611 “montar” 5816, 6343, 6449 6575, 6685 “ensillar” 4337 implícito: 2729, 3826, 4276, 6576, 6577 a	“hacer” (moverse) 5322 “mover” CA. 13 “mover” - “retozar” 1556 “bailar” 8361, 1570b “volar” 2163, 9835 “tirar” “coger”- “parar” CA. 18	“echar” 6012 “peinar” 1767, 1768, 1769, 4841 “mecer” 2464, 3338, 4049, 4695, 5134, 5137, CA. 4 “cantar” 2432 a, 1579, 7817 “gozar” 5694 “jugar” 2218, 2219 “espinar” 3390, 5704 “revolcar” 6255 “remendar” 6546 “serrar” 6545 a
Total 202	18 8.91 %	22 10.89%	71 35.14 %	18 8.9 %	9 4.45 %	18 8.9 %	15 7.42%	8 3.96 %	23 11.38%

Nota: Se tomaron en cuenta las coplas con metaforización vegetal y animal para presentar un panorama más amplio de las categorías verbales.

Tabla FRP-A Figuras retóricas de pensamiento: Sentido erótico explícito

Sentido erótico explícito	Lenguaje coloquial	Lenguaje obsceno	Verbo “coger”
Nos. de copla	309, 790 <i>b</i> , 1569, 1781 <i>a</i> , 1781 <i>b</i> , 2143, 2476, 2495 <i>b</i> , 2505, 4537, 4555, 4879, 4945, 4954, 5058 <i>bis</i> , 5253, 5270, 5276, 5284, 5307, 5308, 5343, 5392, 5535, 5552, 5616, 5617, 5618, 5989, 7112, 7343, 7398, 9696, 9697, 9698, 9721, CA. 24, CA. 25, CA. 26, CA. 27, CA. 28, CA. 29	5378, 5595, 5617, 5619, , 5676, 5708, 6931, 6932, 9699, 9798, 9904, 9805, 9806, 9808, 9809	5279, 5349, 5377, 5593, 6919, 6928, 6929, 6935, 6942
Total 66 100%	42 63. 63 %	15 22. 72 %	9 13.63 %

Tabla FRP-B Figuras retóricas de pensamiento: Sentido erótico implícito

Sentido erótico implícito	Verbo "coger"	Pronominalización			Complemento elidido	Complemento interrumpido	Rima interrumpida		Sustantivación	Revelación
		Abierta simple	Abierta c/ contexto sexual	Abierta c/ despliegue de pronombre			Intraestrófica	Interestrófica		
Nos. de copla	6145 <i>a,b</i> y <i>c</i> , 5306	1566, 2513, CA. 23, 5386, 581, 5376, 9707, 9706, 5396, 5277, 8397, 5278, 5331 13 81.25%	5340, 5298 2 12.5%	824 1 6.25%	1568	5349, 5350, 5287	5553, 5603, 9895, 9890 <i>a</i> y <i>b</i> , CA. 30, CA. 31, CA. 32, CA. 33, CA. 34 <i>a, b, c, d, e, f, g, h, i, j, k, l</i> y <i>m</i> , 22 34.92%	CA. 35 <i>a,b,c</i> y <i>d</i> , CA. 36 <i>a, b, c</i> y <i>d</i> 8 12.69%	1567, 2460, 6431, 6432, 9664	5550, 5695, 5080, 9887
Total 63 100%	4 6.34 %	16 25.39 %			1 1.58 %	3 4.76 %	30 47.61 %		5 7.93 %	4 6.34 %

Tabla EDT- Estrategias Discursivas: Tópicos

Tópicos	El ambiente amoroso			Personajes			La relación amorosa	
	La temporada	La hora	El lugar	Viudas	Religiosos	Viudas / curas	"Guerra de amor"	"Sembrador de amor"
5650, 5652	2482	1331, 1387, 1593, 1702, 1759, 1782, 1956, 2462*, 2494, 2506, 2515, 4514, 6345, 6431, 8435, 8596, CA. 2, CA. 21	1958, 2161, 2403, 2462*, 3385, 3386, 6904 Flores 1965, 1961, 1992, 1941 Nopalera 2463, 2464, 5435, 3390, Pedregal 2925 Barranca 5567 Puente CA. 38	2514, 2515, 2516, 2574 a y b. CA. 39	5116 a y b, 5252, 5712,	5650, 5652	1399, 1829, 5414,	2755, 4274, 4338, 4346 ayb, 4843 a, 5507, 4099,* 5309, 5310, 5311, 5328, 5353, 6345, 6715, 7275, 9891
Total 68	1 1.47 %	18 26.4 %	18 - 1 = 17 25 %	6 8.8%	4 5.8%	2 2.94%	3 4.41%	17 25%

Tabla EDT- Estrategias Discursivas: Motivos

M O T I V O S	Masculinos				Femeninos				
	Alarde Potencia viril	Alarde "Mil amores"	Desdén y desamor	Pérdida de Atributos	Piropos	Fidelidad / Infidelidad	Experiencia sexual	Pérdida de atributos	El "fruto" del amor
Nos. de copia	2714, 2729, 3826, 4041, 4000, 4009, 6617, 3987, 6703, CA. 20	2767, 3820, 3983, 4039, 5048, 5075, 5099, 5297, 5468 <i>a</i> , 6583 <i>a</i> , 6697, 6699, CA.20, CA. 24, CA. 41	4042, 4242, 4257, 4275, 4276, 4336, 4337, 4338, 4339, 4345, 4860, 6178	4272, 5420, 6030, CA. 43, CA. 44, CA. 45, CA. 46, CA. 47	83 <i>a</i> , 85, 103, 2142, 2143, 2617, 2649, 3227, 4852 <i>b</i> , 4879, 4930, 5054, 5058 <i>bis</i> , 6844, 7343, 7374, 8601	3338, 3339, 3787, 3788, 4099, 4961, 4965, 5134, 5135, 5137, 5495, 5529, 5561 <i>a</i> , 5630, 6413,	1889, 3390, 6576, 6577 <i>a</i> , 3415, 4049, 4483, 4486 <i>ayb</i> , 4490, 5221, 5551, 5590, 5669, 6709, 6710, 7353	1732, 6973, 6974	2501, 2502, 2503, 2553, 2755, 5106, 9887
Total 104	10 9.6%	15 14.42%	12 11.53%	8 7.69%	17 16.34%	15 14.42%	17 16.34%	3 2.88%	7 6.73%

Tabla ED-E- Estrategias Discursivas: Eufemismos

Eufemismos	Relación amorosa		Femeninos			Mascullinos		Femeninos y masculinos	
	Verbos	Otros elementos	Pecho	Sexo	Pecho y sexo	Placer solitario	Sexo masculino	Animales	Derivación
Nos. de copla	202 (véase tabla FRD-DS2v).	Categorías gramaticales indefinidas: 5294, 5374, 5410, 5620, 5699, 5700, 5701, 6016	823	5360 Animales: 825, 5315, 5316, 5361, 5384, 5667, CA. 56 Alimentos: 2310, 2311, 2312, 2500*, 5123, 5286, 5323, 5336, 5388, 5389, 5395, 5406, 5668, 6636*, CA. 17*	5596, CA. 49 "La milicia": 5598, 5600 Objetos diversos: 5597, 5599	5713, 5714, 6918, 6930, 9936, CA. 50	Categorías gramaticales indefinidas: 1552 d, 5346, 5358, 5379 Juguetes: 2148, 2218, 2219, 2220, 2221, 5354, 5355, 5417 ay b, 5418, 5419, 5711*, 9802, CA. 7 Armas: 1650, 2518*, 5226, 5381, 5382, 5383, 5420*, 5613, 5614, 6243*, 9803, 9804, CA. 20*, CA. 52 Oficios: 5607*, 5608*, 5610*, 5611*, 5480* Animales: 2347 b, 3966, 5402 a, 5705, 9801 Objetos diversos: 5339, 5341, 6604 Alimentos: 2041, 1560, 1561, 1562, 1563, 5345, 5563, 5683, CA. 6 Naturaleza: 5365 Glosolalias: 9702 Nombre Propio: CA. 53, CA. 54 58 - 10 (comp.) 48	1581, 5411, 5412, 5413, CA. 55	5342
Subtotal	202	8	1	23 - 3 (comp.) 20	6	6	58 - 10 (comp.) 48	5	1
Total 297		210 70.7%		27 9.09%			54 18.18%	6 2.02%	

* Estas coplas también han sido estudiadas bajo su aspecto verbal.