



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

SUA

LA ORIGINALIDAD LÍRICA POPULAR DEL SON JAROCHO

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

**LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURAS
HISPÁNICAS**

P R E S E N T A :

OCTAVIO CONTRERAS HERNÁNDEZ

DIRECTORA DE TESIS: DRA. PACIENCIA ONTAÑÓN SÁNCHEZ



MÉXICO, D.F.

2008



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.

Para: Alberta, María, Eugenia..., que siempre quiso ser varias pero sólo fue una, para ella que se multiplicaba como los pocos panes y que se dividía como el gasto de la semana haciendo milagros. Para Abel por La Soledad que compartió a sus hijos.

Agradecimientos:

A mis hermanos por la tristeza y la alegría compartida, porque aprendimos que eso mantiene nuestra vida unida. Abel, Alma, Yeni, Brenda, Ale y Teté, en verdad nunca hemos estado solos, siempre, aunque falte alguno, estaremos todos.

A Pati por arar conmigo los campos nobles del amor en estos climas difíciles de lo posmoderno, por esos pequeños frutos que aunque tiernos, nos indican que vamos por buen camino.

A Federico, Juan Carlos, Javier, Erandi, Hebert y Lenin por abrazar la brisa.

A mis amigos de aquella Brigada César Vallejo, que abrigaron las palabras que casi nadie escuchaba, en un invierno difícil, en una huelga nublada por el estruendoso ruido que salía de una pantalla. Armando, Fidel, Juvenal, Manuel; Álvaro, Laura, Desiré, Miguel; Cuauhtémoc, Albert, Martín, Guillermo, Manuel, habrá que buscar palabras que nos encuentren después, y entre los tiempos nublados, nos brinden su calidez.

Epígrafe:

“Si vais para poetas cuidad vuestro folklore. Porque la verdadera poesía la hace el pueblo. Entendámonos: la hace alguien que no sabemos quién es o que, en último término, podemos ignorar a quién sea, sin el menor detrimento para la poesía. No sé si comprenderéis bien esto que os digo. Probablemente no”

ANTONIO MACHADO .

ÍNDICE.

Introducción:	1
Capítulo I:	3
<i>I.1 Sobre la esencia del lenguaje</i>	3
<i>I.2 Sobre la esencia de la poesía</i>	13
<i>I.3 Sobre la voz del pueblo</i>	21
Capítulo II:	27
<i>II.1 Sobre la poesía lírica popular</i>	27
<i>II.2 Un recorrido por la arqueología lírica</i>	28
<i>II.3 Las formas literarias como patrimonio de los pueblos</i>	49
<i>II.4 Interrelaciones textuales: establecer por medio de ejemplos comparados cómo se dan éstas</i>	63
<i>II.5 Reflexión sobre lo que deriva de las relaciones intertextuales en las actividades humanas</i>	99
Capítulo III:	101
<i>III.1 La cultura del sotavento</i>	101
<i>III.2 Trata del son y sus aspectos tanto musicales como dancísticos en comunión con la poesía lírica popular</i>	109
<i>III.3 Aspecto literario en el son jarocho. Las principales formas literarias. Un recorrido sobre ellas</i>	118
Capítulo IV:	134
<i>IV. 1 Lo poético en el son</i>	134
<i>IV.2 Poéticamente habita el hombre</i>	147
<i>IV.3 Que habla sobre lo original y lo lleva al terreno del son</i>	153
Conclusiones	158
Bibliografía	162
Fonografía	164

Introducción

El objetivo de esta investigación es exponer por medio de un trabajo reflexivo, a través de un análisis comparado con la lírica popular hispánica antigua, la originalidad lírica popular del son jarocho.

La tesis que se pretende desarrollar nace de la necesidad de seguir valorando la poesía popular de nuestro país. Se inserta nuestro contexto histórico en medio de una etapa de globalización mundial, la cual pretende generalizar una forma de ideología, por tanto es imprescindible el trabajo reflexivo sobre el quehacer poético de la gran diversidad de los pueblos que componen nuestro país. Esta valoración es importante porque a través de su palabra se puede apreciar la relación que se entabla con uno, con la comunidad y con el mundo; siendo estas relaciones, no imposiciones a través de aparatos ideológicos masivos, sino producto de un verdadero diálogo del hombre consigo mismo y el mundo. En este sentido se hace fundamental la palabra y asimismo la poesía; esencias que pienso están y también dan origen en el son jarocho; el cual motiva este trabajo reflexivo.

Sin ninguna duda el lenguaje es inherente al hombre y, por ende, a la humanidad. Este trabajo, enmarcado en el terreno de lo lingüístico y lo literario, no puede prescindir de esta premisa y sobre ella se reflexionará en el primer capítulo. Sin embargo, cabe preguntar: ¿lo poético es inherente al hombre? La respuesta no es fácil y el presente trabajo no la tiene, sin embargo también en el primer capítulo se mantendrá la reflexión en ello al surgir esta tesis desde la carrera de Lengua y Literaturas Hispánicas.

Asimismo nos vamos a valer de las reflexiones que mantiene Martin Heidegger sobre el fenómeno poético. ¿Por qué Heidegger? Porque en este trabajo consideramos que el filósofo alemán dialoga de forma original con la filosofía de su tiempo y con la historia entera de la filosofía, y asimismo porque trata el tema de lo poético desde una perspectiva fundamental para el hombre.

Para nuestro segundo capítulo será pertinente conocer el trabajo reflexivo que se ha dado en torno a la categoría "lirica" y en torno a la categoría de "poesía popular"; en este sentido se va a hacer una exposición de los diversos horizontes de escucha, enfocándonos en sus aspectos más relevantes, para aterrizarlos en la tradición de nuestra lírica popular hispánica. Por tal motivo en esta segunda etapa se hará una reflexión sobre la categoría lírica; se entablarán relaciones temáticas dentro del marco de la lírica popular hispánica antigua *grosso modo*, a través de pequeños ejemplos muy generales, con ejemplos comparados de piezas líricas del son jarocho.

En este sentido, engarzadas las manifestaciones poéticas encontradas en la tradición de la lírica popular hispánica antigua con las de la lírica popular del son jarocho, se va a exponer la interrelación entre lo popular del son jarocho y lo popular de nuestra tradición lírica popular hispánica antigua. Cabe hacer énfasis en que no hay una disociación; y sobre esto también trata la tesis: el son jarocho es parte de la lírica popular hispánica.

En nuestro tercer capítulo entraremos a la atmósfera cultural del son jarocho, en la región del Sotavento. En él se va a plantear un horizonte de escucha que mantendrá relaciones históricas de interculturalidad con las distintas fuentes con las que se nutre la lírica popular del son jarocho, y será la vena hispánica, la que intentamos presentar primordialmente; asimismo se van a presentar formas literarias que se comparten con la tradición hispánica a través de variados ejemplos.

Por último, la reflexión que quedará expuesta en nuestro primer capítulo sobre la esencia del lenguaje y la esencia de la poesía, abordará el planteamiento de lo original a través del fenómeno poético como esencia fundamental que permite la configuración del mundo así como también la habitación del mismo. Toda esta reflexión se dará con relación a lo poético en el son jarocho y quedará expuesto en nuestro capítulo final.

Capítulo I:

I.1 Sobre la esencia del lenguaje.

No hables nada, no hables nada,
quédate en hondo embeleso,
dímelo todo en un beso,
háblame con la mirada.
De música tan callada
siempre me llega un rumor:
para tu voz interior
mi ensueño tiene un oído,
qué palabra sin sonido,
hay en tu silencio amor.

JESÚS ORTA RUIZ

Tradicionalmente, una de las facultades que distingue a los seres humanos de los demás animales es el lenguaje; además de las diversas facultades ejercidas en la cultura, la ciencia y la infinidad de actividades que realiza el ser humano, es por el lenguaje que nos llega principalmente la diferencia. Cuando pensamos estamos ejerciendo el lenguaje porque pensamos con palabras; asimismo, “hablamos despiertos y en sueños. Hablamos continuamente; hablamos cuando no pronunciamos palabra alguna y cuando sólo escuchamos o leemos; hablamos también cuando ni escuchamos ni leemos sino que efectuamos un trabajo o nos entregamos al ocio”¹. En este sentido, decir que el hombre, a diferencia de las plantas y de los animales, es el ser viviente capaz del lenguaje “no quiere decir solamente que el hombre además de otras facultades posee también la del habla”². Quiere decir que solamente el habla capacita al hombre ser aquel ser viviente que, en tanto que hombre, es”³. De tal manera que, el lenguaje nos capacita para ser hombres.

¹ Martin Heidegger, *De camino al habla*, Barcelona: Ediciones del Serbal, 1987, p. 9.

² En *De camino al habla*, se nos dice que *Sprache*, (que a lo largo del texto se traduce como habla) significa ahí el lenguaje en su sentido más amplio, como distinto a *Rede*, que en castellano se vierte asimismo por hablar, p.9.

³ *Ibid.*

En este capítulo reflexionaremos sobre la idea que tiene Heidegger del lenguaje.

Nos dice el filósofo alemán que de todas partes nos viene el habla al encuentro⁴. De ahí que no debe sorprendernos que se halle también con ella el hombre cuando conduce su pensamiento a lo que es y que, de inmediato, se prepare a establecer -en un cuerpo determinado- lo que de la misma se le representa.

La reflexión que realiza Heidegger intenta representar lo que, en general es el habla; y considera que lo general, lo válido para toda cosa, se denomina la esencia ya que "representar en general lo universalmente válido es, según los criterios vigentes, el rasgo fundamental del pensamiento"⁵. Pues bien, en su conferencia sobre el habla, el filósofo nos dice que "tratar pensativamente del habla significa, por tanto, proponer una representación de su esencia y delimitarla debidamente respecto a otras representaciones"⁶. Sin embargo, no intenta que asaltemos al habla con tal o cual concepto absoluto y que éste sea válido para todo representar del habla. No, lo que busca cuando va a dilucidar sobre el habla es que: "dilucidar el habla quiere decir no tanto llevarla a ella, sino a nosotros mismos al lugar de su esencia, a saber: al recogimiento en el advenimiento apropiador (*Ereignis*)"⁷.

En este sentido nos dice Heidegger: "Dilucidar significa aquí, ante todo, indicar y situar el lugar. Significa luego estar atento al lugar. Ambos la indicación y la atención al lugar, son los pasos preliminares a una dilucidación"⁸.

De tal manera, cuando el filósofo quiere meditar en torno al habla, y sólo acerca de ella, para él el habla misma es el habla y nada más. Así que, cuando se pregunta, ¿cómo adviene el habla en tanto que habla?, se contesta con la frase rectora de su reflexión: *el habla habla*.

Asimismo nos dice que:

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibidem*.

⁶ *Ibidem*.

⁷ Martin Heidegger, *De camino al habla*, p. 10.

⁸ Vid, "El habla en el poema", en *De camino al habla*, p. 29.

El intelecto educado por la lógica -calculador pero orgulloso- considera esta proposición una tautología que no dice nada. Decir dos veces lo mismo: el habla es el habla ¿acaso nos conduce esto a parte alguna? Pero no se trata de llegar a ninguna parte, Sólo quisiéramos de una vez llegar propiamente al lugar donde ya nos hallamos.⁹

¿Cuál es ese lugar? Pues es el habla. Por lo mismo, cuando reflexiona acerca del habla, nos dice Heidegger que se “requiere entonces adentrarse en el hablar del habla para establecer nuestra morada en ella, esto es, en su hablar, no en el nuestro. Sólo de este modo podemos llegar al ámbito dentro del cual puede darse o no darse que desde ella misma nos confíe su esencia”¹⁰. De tal suerte, la esencia del habla está en el hablar, pero en el hablar del habla. En este sentido, para el filósofo: “Reflexionar sobre el habla significa: llegar al hablar del habla de un modo tal que el hablar advenga como aquello que otorga morada a la esencia de los mortales”¹¹.

Sin embargo nuestro filósofo no olvida, ni desdeña los estudios sobre el lenguaje que se han hecho a lo largo de la historia:

Nadie se atreverá a negar, como inútil o incorrecta, la caracterización del habla como una exteriorización fónica de estados de ánimo; como una actividad humana y como una representación simbólica y conceptual. Este modo de contemplar el habla es correcto porque se ajusta a aquello que una investigación sobre sus formas puede siempre entrever en ellas.¹²

Pero asimismo nos dice que:

no meditamos aún lo bastante, el extraño rol de estos conceptos justos del habla. Cual si fueran inquebrantables dominan por completo los diversos modos de contemplación del habla. Tales conceptos están arraigados en una antigua tradición. Sin embargo, dejan completamente inadvertida la plasmación más antigua de la esencia del habla. No nos conducen pese a su edad y a su comprensión, al habla en tanto que habla.¹³

Pues bien, para seguir con su reflexión, Heidegger ya ha planteado que *el habla habla*, pero ¿qué hay de su hablar?, ¿dónde se halla semejante hablar? Para contestarse tales preguntas nos dice que:

por de pronto, en lo hablado. En lo hablado el hablar se ha consumado. En lo hablado no se termina el hablar. En lo hablado el hablar permanece resguardado. En lo hablado reúne el hablar la manera de cómo perdurar él y aquello que a partir de él perdura - su perduración, su esencia¹⁴.

⁹ Martin Heidegger, *De camino al habla*, p. 10.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ Martin Heidegger, *De camino al habla*, p. 11.

¹² Martin Heidegger, *De camino al habla*, p. 12.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ *Ibid.*

Para dilucidar cómo *el habla habla*, Heidegger echa mano del poema de Georg Trakl, "Una tarde de invierno":

Cuando cae la nieve en la ventana,
Largamente la campana de la tarde resuena,
Para muchos es preparada la mesa
Y está bien provista la casa.

En el caminar algunos
Llegan al portal por senderos oscuros
Dorado florece el árbol de la gracia
De la savia fresca de la tierra.

Entra caminante en silencio;
Dolor petrificó el umbral.
Y luce en pura luz
En la mesa pan y vino.

Nos dice el filósofo de la Selva Negra que se puede hacer un análisis del poema en cuanto a sus figuras, a su expresión, a su sentido; incluso que:

El contenido del poema podría desgranarse con aún más claridad, su forma delimitarse aún más nítidamente pero si procediéramos de este modo permaneceríamos fijados en una representación del habla que rige desde hace milenios. Según esta representación el habla es la expresión por el hombre de estados de ánimo internos y de la visión del mundo que los guía[...] En su esencia el habla no es ni expresión ni actividad del hombre. El habla habla. Buscamos ahora el hablar del habla en el poema. Así, lo buscado reside en lo poético de lo hablado¹⁵.

De ahí que el planteamiento heideggeriano proponga otra medida que está dentro de su frase rectora. Ciertamente esta medida se da a conocer en la frase, *el habla habla*: "Hasta ahora esa frase directriz sólo tenía como objeto defendernos de la empedernida costumbre de relegar de inmediato el habla a las formas de expresión, en lugar de pensar el habla a partir de sí misma"¹⁶. ¿Por qué no es suficiente señalar al habla como una forma de expresión? Porque para el filósofo alemán delimitar el habla a la expresión no alcanza para fundar en esa medida la dilucidación de su esencia.

¹⁵ Martin Heidegger, *De camino al habla*, p.14.

¹⁶ Martin Heidegger, *De camino al habla*, p. 15.

Para Heidegger el hablar en el poema nombra, pero es un nombrar que invoca:

¿Qué es este "nombrar"? ¿Rodea solamente con palabras de una lengua a los objetos y sucesos conocidos y representables: nieve, campana, ventana, caer, resonar? No. El nombrar no distribuye títulos, no emplea palabras, sino que llama las cosas a la palabra. El nombrar invoca. La invocación acerca lo invocado. Pero este acercamiento no acerca lo invocado para depositarlo en el ámbito de lo que está presente e incorporarlo en ello. Es cierto, la invocación llama a venir. De este modo trae a una cercanía la presencia de lo que anteriormente no había sido llamado. Sin embargo, en cuanto la invocación llama a venir, ha llamado ya a lo que está llamando. ¿A dónde llama? A la lejanía, donde se halla como aún ausente lo llamado¹⁷.

Por lo dicho, en la primera estrofa del poema de Trakl se invoca a las cosas, las llama a venir; pero no las invoca como presentes hacia lo ya presente. ¿Entonces hacia dónde las llama? La sede de esta venida, que es a la vez invocada en la invocación, es una presencia resguardada en la ausencia; es decir, que las llama a llegar: "a esta llegada pide venir la invocación nombradora. Pedir venir es invitar. Invita a las cosas, para que en tanto cosas, concernir con ellas a los hombres"¹⁸.

En este sentido, plantea Heidegger, el descenso de la nieve guía a los hombres bajo el cielo que se oscurece en la noche. El tañer de las campanas de la tarde los dirige, en tanto que hombres, frente a lo divino: "Casa y mesa vinculan a los mortales a la tierra. Estas cosas invocadas de este modo recogen junto a ellas el cielo y la tierra, los mortales y los divinos. Los Cuatro son, en una primordial unidad, un mutuo pertenecerse"¹⁹.

¿Qué nos dice esto? Nos dice que la esencia del lenguaje está en el lenguaje mismo, y que su esencia no está en la expresión, sino en el lenguaje del lenguaje, siendo que éste no es solamente un exteriorizar o un simbolizar, sino fundamentalmente una invocación a las cosas. Esta invocación invoca en sí y por ello llama hacia aquí, hacia la presencia y llama hacia allá, en la ausencia. Es por ello que se vale del poema, porque el poema invoca, porque en el poema se está llamando a las cosas a venir. La sede de la venida, que es a la vez invocada en la invocación del poema, también es una presencia resguardada en la ausencia. En este sentido, la mesa no es mesa en cuanto se articulan y pronuncian sus

¹⁷ Martin Heidegger, *De camino al habla*, p. 15.

¹⁸ Martin Heidegger, *De camino al habla*, p. 16.

¹⁹ *Ibid.*

cuatro fonemas, ni tampoco se produce una mesa cuando se dice su nombre, sino que es en relación con el mundo, es en cuanto forma parte de un mutuo pertenecer.

Lo mismo pasa con el poema; el poema es un mutuo pertenecerse y deja morar en él las cosas y el mundo.

Sin embargo, algo que debe quedar bien claro para continuar es que la reflexión sobre el hablar del habla se está dando en el plano de las cosas, todavía no en el de las palabras. En este sentido: casa y mesa, cielo y tierra no son palabras, son cosas. La poesía está invocando las cosas, no las palabras. En el poema de George Trakl, nos dice Heidegger que:

En su primer estrofa las cosas dejan morar la Cuaternidad (*Geviert*) de los cuatro cerca de ellas; [...] este dejar morar-reuniendo es el ser cosa de las cosas (*Das Dingen der Dinge*). [...] A la Cuaternidad unida de cielo y tierra de mortales e inmortales, que mora en el cosear de las cosas, la llamamos: el mundo. Al ser nombradas las cosas son invocadas a su ser cosa y siendo cosa despliegan mundo; mundo en el que moran las cosas y que así son cada vez las moradoras. Las cosas al cosear, gestan (*tragen aus*) mundo²⁰.

Cómo son nombradas las cosas; las cosas son nombradas por el hablar del habla, son nombradas por la invocación.

Esta primera estrofa habla en cuanto que invoca a las cosas a venir. En este sentido invoca a las cosas a su cosear:

"la invocación que llama cosas llama a venir, las invita a la vez que llama hacia ellas, las encomienda al mundo desde el cual hacen su aparición. Por ello la primera estrofa no nombra solamente cosas. Nombra a la vez el mundo"²¹.

En la segunda estrofa se llama propiamente al mundo a venir. El tercer y cuarto verso de la segunda estrofa invocan el árbol de la gracia. El árbol de la gracia contiene la Cuaternidad, ya que está genuinamente enraizado en la tierra:

El poema nombra el árbol de la gracia. Su genuino florecimiento resguarda la fruta inmerecida: lo salvado que salva y que es favorable a los mortales. En el dorado florecimiento del árbol reinan tierra y cielo, divinos y mortales. Su unida Cuaternidad es el mundo²².

²⁰ *Ibid.*

²¹ *Ibid.*

²² Martin Heidegger, *De camino al habla*, p. 17.

En este sentido, se está llamando propiamente al mundo a venir; y tal como la invocación que llama las cosas acá y allá, el decir que nombra mundo invoca hacia acá y hacia allá del mismo modo: "Confía mundo a las cosas y , a la vez, resguarda las cosas en el resplandor del mundo. Éste concede su esencia a las cosas. Las cosas gestan mundo configurándolo. El mundo consiente las cosas"²³.

Resumiendo: el hablar del habla invoca. El hablar de las dos primeras estrofas habla invocando, habla invitando a las cosas a venir al mundo (la primera) y el mundo hacia las cosas (la segunda).

Nos dice Heidegger que:

ambos modos de la invocación son distintos aunque no separados. Tampoco están sólo mutuamente acoplados. Pues el mundo y las cosas no están el uno al lado del otro. Se atraviesan mutuamente. Atravesándose de este modo los dos miden un medio²⁴.

El poema, al igual que el hablar del habla, invoca a las cosas a venir desde su ausencia y las cosas, al responder a la invocación y al cosear entre ellas siendo cosa de las cosas, en su mutuo pertenecer, gestan mundo, mundo que asimismo consiente a las cosas. El mundo y las cosas están atravesándose mutuamente, y atravesándose mutuamente los dos miden un medio en el que son íntimos: "La intimidad de mundo y cosa reside en el entremedio, reside en el *Unter-Schied*, en la Diferencia"²⁵.

Asimismo, nos dice Heidegger que: "sólo reina intimidad donde lo que es íntimo, mundo y cosa, deviene pura distinción y permanece distinto"²⁶. De esta manera, sería apropiado plantear la reflexión del filósofo alemán sobre la Diferencia:

Lo mismo no coincide nunca con lo igual, tampoco con la vacía indiferencia de lo mero idéntico. Lo igual se está trasladando continuamente a lo indiferenciado, para que allí concuerde todo. En cambio lo mismo es la copertenencia de lo diferente desde la coligación que tiene lugar por la Diferencia. Lo Mismo sólo se deja decir cuando se piensa la Diferencia. En el portar a término decisivo de lo diferenciado adviene a la luz la esencia coligante de lo mismo. Lo mismo aleja todo afán de limitarse sólo a equilibrar lo diferente.²⁷

²³ Martin Heidegger, *De camino al habla*, p. 18.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ *Ibid.*

²⁶ *Ibid.*

²⁷ Martin Heidegger, *Conferencias y Artículos*, Barcelona: Ediciones del Serbal, 1994, p.143.

De ahí que la invocación a las cosas, que al cosear gestan mundo y del mundo que consiente las cosas, mesure una intimidad; en el poema se da la medida de esta intimidad en donde adviene la Diferencia, lo que se nombra es la Diferencia, la copertenencia de lo diferente es lo que se coliga en el poema. Se nombran cosas y mundo los cuales miden un medio, y en la intimidad de ese medio la Diferencia adviene entre el silencio²⁸: “La Diferencia para mundo y cosa hace advenir la cosa a su ser propio (*ereignet*) en el gestar configurativo de mundo, hace advenir a su ser propio el mundo en consentimiento de cosas²⁹.”

En este sentido debe quedar claro que:

La diferencia es la dimensión en cuanto que misura mundo y cosa llevándolos a lo que les es propio solamente. Su mesurar abre la separación entre mundo y cosa, donde pueden ser el uno para el otro. Tal apertura es el modo por medio del cual, la Diferencia, aquí, misura a ambos de par en par. La Diferencia en tanto que Medio para mundo y cosa, misura la medida de su esencia. En la encomendación que llama las cosas y el mundo, lo verdaderamente nombrado es: la Diferencia.

Lo mismo hace la poesía, y Heidegger lo plantea cuando nos dice que:

El poetizar y el pensar sólo se encontrarán en lo mismo si permanecen de un modo decidido en el carácter diverso de su esencia. [...] Lo mismo coliga lo diferente en una unión originaria.³⁰

En el poema de Georg Trakl sólo la tercera estrofa reúne la invocación de las cosas y la invocación del mundo; las reúne porque llama originariamente desde la simplicidad de la íntima invocación que llama a la Diferencia.

Entra caminante en silencio;
El dolor petrificó el umbral.
Y luce en pura luz
En la mesa pan y vino.

En esta estrofa el umbral sostiene el medio en el que ambos, fuera y dentro, se atraviesan. Este medio no debe ceder hacia ningún lado, por ende se necesita dureza, dureza que ha sido petrificada por el dolor:

Mas ¿qué es el dolor? El dolor desgarrar. Es el desgarrar. Con todo, no desgarrar en astillas que se desparraman. Ciertamente el dolor desgarrar desjuntando, separa, pero de modo que, al mismo tiempo, reúne todo en sí [...] el dolor junta el desgarrar. El dolor es la diferencia misma³¹

²⁸ El son del silencio se abordará más adelante.

²⁹ Martin Heidegger, *De camino al habla*, p 19.

³⁰ Ver *Conferencias y artículos*, “Poéticamente habita el hombre” p. 143.

³¹ Martin Heidegger, *De camino al habla*, p 20.

De ahí que sobre el umbral, donde es llevado a término el dolor, o sea, el desgarramiento de la diferencia, ésta deje relucir la pura luz en donde:

Su iluminante juntura libera y dispensa la puesta en claro del mundo en lo que tiene de propio. El desgarramiento de la diferencia libera el mundo a su "mundear" que concede las cosas. Por la puesta en claro del mundo en su dorado resplandor llegan a lucir al mismo tiempo pan y vino. Las dos cosas grandemente nombradas relumbran en la simplicidad de su "cosear". El pan y el vino son los frutos del cielo y de la tierra, ofrenda de los divinos a los mortales. Ambos reúnen alrededor de sí a estos Cuatro, desde la simplicidad de la Cuadratura (*Vierung*)³²

Para sintetizar plantea Heidegger que:

La llamada originaria que invita a venir a la intimidad entre mundo y cosa es la verdadera invocación. Es la esencia del hablar. El habla habla. Habla invocando lo encomendado, cosa-mundo y mundo-cosa, al Entre de la Diferencia. Lo que es invocado de éste modo es mandado a la Diferencia para el advenimiento de la Diferencia [...] La invocación del habla encomienda de este modo su invocación al mandato (*Gehiess*) de la Diferencia. Ésta deja reposar el cosear de las cosas en el mundear del mundo. La diferencia expropia la cosa para apropiarla a la quietud de la Cuaternidad. Tal expropiación no sustrae nada a la cosa. Al contrario, la lleva a lo que le es propio: a que demore mundo. El resguardar en la quietud es el apaciguar (*Stillen*). La diferencia apacigua la cosa en tanto que tal cosa llevándola al mundo³³.

Pues bien, antes de la sonoridad o de la imagen mental están las cosas en el mundo, y la esencia del lenguaje está en la invocación, en que el lenguaje habla. Así, hablar es fundamentalmente invocar. Cuando vamos a hablar comenzamos invocando, cuando vamos a hacerlo, comenzamos a invitar a las cosas a venir. Pero antes de llevarlo a cabo necesitamos corresponder al hablar del habla, necesitamos estar a su escucha. Nos dice Heidegger que al resguardar en la quietud, la Diferencia está apaciguando la cosa:

Este apaciguamiento sucede únicamente del modo que, al mismo tiempo. La Cuaternidad del mundo colme la gestación configurante de la cosa, en la medida en que el apaciguamiento consiente suficiencia a la cosa para demorar mundo. La diferencia la apacigua doblemente. Apacigua dejando reposar las cosas en el favor del mundo. Y apacigua dejando que el mundo tenga suficiencia en la cosa. En el doble apaciguamiento de la Diferencia adviene el silencio (*Stille*)³⁴

De ahí que cuando vamos a hablar necesitamos estar a la escucha del silencio porque: "La invocación de la Diferencia es el doble apaciguamiento. La invocación reunida, el mandato -en tanto cual la Diferencia llama mundo y cosa - es el son del silencio."³⁵

³² Martin Heidegger, *De camino al habla*, p 21.

³³ *Ibid.*

³⁴ *Ibid.* p.22.

³⁵ *Ibidem.*

Por tanto nos dice Heidegger que “el Hablar de los mortales es invocación que nombra, que encomienda venir cosas y mundo desde la simplicidad de la Diferencia³⁶; y que, el modo según el cual los mortales , llamados desde la Diferencia en la misma, hablan a su vez, es el Corresponden:

El hablar humano antes que nada, debe haber escuchado el mandato de la invocación en tanto que cual el silencio de la Diferencia llama mundo y cosa al desgarrar de su simplicidad. Cada palabra del hablar de los mortales habla desde esta escucha y en tanto que tal escucha³⁷.

Para concluir nos dice el filósofo de la Selva Negra que:

Toda verdadera escucha retiene su propio decir. Pues la escucha se retiene en la pertenencia por la que queda apropiada al son del silencio. Toda Correspondencia entonada en la retención que se detiene en sí misma. Por eso, estando a la escucha, será propio del retenimiento estar dispuesto a la invocación de la Diferencia. Pero la retención debe estar atenta a no seguir meramente en su escucha al son del silencio, más bien debe anticipar su escucha, estar sostenido hacia él y, por así decirlo, anticipar su invocación.

La anticipación de la retención determina el modo en como los mortales Corresponden a la Diferencia. Es de este modo como habitan los mortales el hablar del habla.³⁸

Por lo dicho, el poema se anticipa a esa retención, en el poema se invoca las cosas y así mismo, al nombrarlas, se encomiendan para gestar mundo a partir de la simplicidad de la Diferencia. De esto que nos diga nuestro filósofo:

El hablar de los mortales es invocación que nombra, que encomienda venir cosas y mundo desde la simplicidad de la Diferencia. Lo que es hablado en el poema es la pureza de la invocación del hablar humano. Poesía, propiamente dicho, no es nunca meramente un modo (*Meios*) más elevado del habla cotidiana. Al contrario, es más bien el hablar cotidiano un poema olvidado y agotado por el desgaste y del cual apenas ya se deja de oír invocación alguna.³⁹

³⁶ *Ibidem.*

³⁷ Martin Heidegger, *De camino al habla*, p. 23.

³⁸ Martin Heidegger, *De camino al habla*, p. 24.

³⁹ Martin Heidegger, *De camino al habla*, p. 23.

I.2 Sobre la esencia de la poesía.

Si mi memoria se inspira,
al mundo trato entender
y no puedo comprender
lo que es verdad o mentira;
Si cuando un alma suspira
es porque tiene dolor,
o si algo pierde el color
es porque la vida expira,
o si es mirado el que mira
quién a quién le tiene amor.

ARCADIO HIDALGO.

La concepción que se tiene de poesía es muy diversa. Muchos son los estudios que a lo largo de la historia han tratado de definirla, así como mostrar sus diferentes estilos, escuelas y movimientos. Todos esos estudios ofrecen respuestas de acuerdo con las herramientas con las que se analiza y son acogidos con cierto agrado por aquellos que se sienten identificados con las respuestas; o son acogidos con cierta duda, o incluso con desagrado por posiciones contrarias. Sin embargo, a pesar de la crítica o gracias a ella, el acercamiento a la poesía se sigue dando a través de diversos horizontes de interpretación.

El segundo punto que estamos abordando en este trabajo, nuevamente retoma las ideas de Heidegger, ideas que considero dan mucha luz sobre cómo la poesía no es algo ajeno al hombre, sino que tiene un lugar tan importante como el lenguaje.

¿Cómo es que nosotros los humanos tenemos referentes acerca del poetizar y del hablar, así como del pensamiento y del estar en este mundo? ¿De dónde es que los seres humanos tomamos la interpelación para llegar a la esencia de una cosa? Al ser humano sólo lo posibilita tomar esa interpelación de donde la recibe; la recibe de la exhortación del lenguaje.

Pero como se planteó en la primera parte, sólo se posibilita, cuando presta atención a la esencia propia del lenguaje. Sin embargo, es difícil estar a su escucha; por todos lados del planeta hay carreras desbocadas

de palabras, ya sean escritas, habladas en radio, televisión, en las calles, en los medios de comunicación. Y el hombre cree que, al poder hablar, es el forjador y dueño del lenguaje, cuando éste, y lo ha sido siempre, es el forjador del hombre; sin lenguaje, el hombre no podría ser hombre. Cuando esta relación de dominio comienza a invertirse, nos dice Heidegger que:

...el hombre cae en extrañas maquinaciones. El lenguaje se convierte en medio de expresión. En tanto que expresión, el lenguaje puede caer a mero medio de presión. Qué incluso en este uso del lenguaje se cuide la manera de hablar está bien. Sólo que esto, a pesar de todo, no nos servirá nunca para salir de esta inversión de la relación de dominio de entre el lenguaje y el hombre. Pues en realidad quien habla es el lenguaje.⁴⁰

Ya se había planteado en la primera parte de este capítulo que el hombre habla, antes que nada y solamente, cuando corresponde al lenguaje, cuando escucha la exhortación de éste. Que de entre todas las exhortaciones que nosotros, los humanos, podemos llevar al lenguaje, el lenguaje es la exhortación primera, o sea es originario:

El lenguaje es lo primero y también lo último, que, con una seña dirigida a nosotros, nos lleva a la esencia de una cosa. Sin embargo esto no quiere decir nunca que el lenguaje, con el significado de cualquier palabra que cojamos, de un modo directo y definitivo, como si se tratara de un objeto listo para ser usado, nos suministrase la esencia trasparente de la cosa, directa y definitivamente, como si de un objeto de uso se tratara. Pero el corresponder en que el hombre propiamente escucha la exhortación del lenguaje es aquel decir que habla en el elemento del poetizar.⁴¹

Anteriormente se planteó como en el poema se invocan las cosas a venir y éstas en tanto son cosa de las cosas configuran mundo por la intimidad de la Diferencia la cual se encuentra apaciguada en el silencio. El poeta corresponde a la escucha de este silencio donde las cosas y el mundo son invocados y al corresponder encomienda las cosas al mundo y el mundo a las cosas, para que lo Mismo, la cooptenencia de lo diferente desde la coligación de la Diferencia, se deje decir, y resuene en las palabras del poema.

El filósofo español Juan David García Bacca nos dice que la esencia de la poesía que plantea Heidegger, es el sistema filosófico que planteó en *Ser y Tiempo*; y agrega: "¿Qué otra cosa pudiera decir Heidegger, y en su

⁴⁰ Martín Heidegger, *Conferencias y artículos*, p. 141.

⁴¹ *Ibid.*

caso cualquier otro filósofo, sincero consigo mismo y con su filosofía; qué más hicieron Platón y Aristóteles?"⁴².

En este sentido, no podemos soslayar que el planteamiento de *La poética* de Aristóteles responde asimismo a su sistema de pensamiento guiado primordialmente por la lógica. Y que éste planteamiento ha dado muchas luces sobre el estudio de la poesía.

Aquí estamos tratando la propuesta de Heidegger: ya que la esencia de la poesía para él (nos dice García Bacca), es metafísica: "*saber inventar nombres que funden y asienten en la palabra el Ser y la esencia de las cosas*"⁴³.

Nos dice Antonio Machado que:

los poetas pueden aprender de los filósofos el arte de las grandes metáforas, de esas imágenes útiles por su valor didáctico e inmortales por su valor poético. Ejemplos: el río de Heráclito, la esfera de Parménides, la lira de Pitágoras, la caverna de Platón, la paloma de Kant...⁴⁴

Evoquemos la metáfora que plantea el filósofo Juan David García Bacca, la cual nos dice que la poesía es lenguaje en flor:

La flor ocupa en el árbol el *medio*, justo, entre raíz: de que todo ha venido, y el fruto: de que todo va a venir. Así que la flor es el límite preciso entre *pasado* del árbol y *futuro* del árbol. Flor es árbol. Flor es árbol en *presente*; y presente que nos hace el árbol para cual regalo lo tomemos, regalo que dura un instante, como un instante dura el presente. Mientras que raíz y fruto perduran y se extienden hacia el pasado inmemorial, eterno; hacia futuro, patente hacia el para siempre, abierto hacia lo posible.⁴⁵

De esta manera, la poesía es lenguaje en flor, frente a los otros lenguajes que son fruto, el de la ciencia; y raíz, el de la religión. Asimismo, fundamental es la inclusión de la metafísica también como lenguaje en flor. Para Aristóteles la metafísica es la ciencia que estudia el ser; entonces metafísica no es lenguaje en flor, sino lenguaje científico. Nos dice García Bacca que: "cuando Aristóteles comienza preguntándose si la metafísica, o la filosofía primera es ciencia

⁴²Comentarios de Juan David García Bacca en, *Hölderlin y la esencia de la poesía*, Barcelona: Anthopos, 1989, p.45.

⁴³*Ibid.*

⁴⁴ Antonio Machado, *Obras completas*, México: Seneca, 1940. p.554.

⁴⁵ Juan David García Bacca, en *Hölderlin y la esencia de la poesía* p.45.

(*espistéme*), ya ha caído la metafísica de su fase propia, poética, a la científica"⁴⁶.

Para nuestro filósofo español, la llamada *Metafísica* como lenguaje en flor surge en un Poema, el de Parménides "*Humano capiti*".

Porque no es coincidencia, sino natural necesidad, el que la primera obra de *Metafísica*, madre de todas las demás hasta el presente, haya sido obra de un poeta: Parménides; y escrita, cantada, en verso hexámetro. Y fue el poeta-filósofo Parménides *quien dio nombres fundadores y fundamentales al Ser*; y quien inventó las palabras *Ser, Pensar, Identidad... Dichtung ist das stiftende Nennen des Seins* (Heidegger)⁴⁷

¿Qué hizo el poeta filósofo griego? Levantó a estado poético la palabra fundamental de la metafísica: la de Ser:

*Nunca jamás en esto domarás al no-ente: a ser.*⁴⁸

Plantea García Baca que la palabra "domar":

expresa en flor el principio de contradicción que más tarde tomará la forma lógica, científica de: "*es imposible que lo mismo sea lo no mismo según lo mismo*". Y esta forma es intemporal, desde siempre válida (pasado inmemorial y válida para siempre (futuro ilimitado)⁴⁹

Pues bien, lo que propone nuestro filósofo español es devolver la palabra fundadora de la metafísica a su origen cuando se encontraba en flor. Propone que: *Metafísica-en-flor* es *Poética*; y *Poética* es *Metafísica-en-flor* ya que ambas son palabra en flor⁵⁰.

Para devolver la palabra fundadora, la palabra *Ser*, a su reviviscencia, realiza una disertación sobre la concepción que se tiene de las palabras.

Para Aristóteles las palabras ejercen doble función: semántica y apofántica: indican, señalan, apuntan hacia una cosa, y terminan por declararla, descubriendo lo que ella es en sí misma.

Sin embargo, García Bacca objeta que:

⁴⁶ *Ibid*, p. 47.

⁴⁷ Comentarios de García Bacca a *Hölderlin y la esencia de la poesía* p.48.

⁴⁸ Parménides, *El poema de Parménides*. México: UNAM, 1942, p.12

⁴⁹ *Ibid*, p. 49.

⁵⁰ *Ibid*, p. 50.

si moldeo sonidos en cosas, si ajusto la lengua con la realidad, no surgirán palabras como Ser; Pensar, No-ser, Nada; ni siquiera palabras abstractas como humanidad, unidad; y en caso de riguroso apego entre lengua parlante y cosas determinadas tampoco vendrán a luz o al aire palabras genéricas o específicas - rosa color, luz.⁵¹

En este sentido, no es gratuito que cuando se habla de las funciones de la lengua, al entrar en el terrero de la función poética, el camino se encuentre lleno de misterios, en donde lo más socorrido es hablar, ya sea de ambigüedad o de polisemia. La palabra se resiste a significar unívocamente. La palabra poética "tiene la licencia" de transgredir la expresión, ya sea fonética, fonológica, sintáctica, o morfológicamente; así como el contenido semántico, por la diversidad de significaciones que detona.

Plantea Juan David que:

La palabra o el habla, en estado científico -pie en tierra firme- somete la palabra al "éste": a la función de señalar lo máximo y últimamente definido; este color (este rojo), este árbol (este rosal), este hombre (Platón) esta luz (la de la lámpara)....⁵²

Pero ¿qué tienen en común las palabras poéticas con las metafísicas? Comulgan en que ambas tienen un carácter y un estado abstracto, de desarraigo de los singulares, de elevación sobre el caso concreto, de desfijación en cosas. Lo metafísico, como lo poético, no es señalable con el dedo.

El éste, determinativo no permite que la palabra se desarraigue de las cosas, hace imposible la metáfora. De ahí que:

La metáfora es transporte, cambio de lugar; palabra en estado de metáfora es palabra que el viento, o el espíritu, transporta; saca de éste lugar y liberta de esta cosa; la da al viento, la pone airosa, sutil, flotante, celestial.⁵³

De esto que también García Bacca proponga:

Metáfora y metafísica son, en el fondo y raíz, una sola función: poner a las cosas más allá (*metá*), plus ultra, de su incardinación, afinamiento, fijación

⁵¹ *Ibid*, p. 51.

⁵² *Ibid*, p. 52.

⁵³ *Ibidem*.

en singulares, en cosas y casos, trasladándolas airoosamente (*forá*) de una cosa a otra, sin dejar que en ninguna se posean, y que de ninguna se prendan.⁵⁴

Por tanto, la metafísica en flor es poética. En este mismo sentido, Ser no pertenece al éste de lo singular, ni al él de lo universal, sino como plantea García Bacca:

Ser pertenece a otra categoría; a la de lo elusivo. Alfonso Reyes vino a mi socorro con esta palabra en ocasión y tema parecidos al presente. No se puede hablar de este ser, sino por estar supliendo las circunstancias la vaguedad de ser; tampoco se debe decir el Ser aludiendo a él sin pretender designarlo, pues ser no es nada determinado como mar, y no merece artículo; cuando nos ponemos a querer definir qué es Ser, notaremos que nos elude, que se burla (*ludere*) de nosotros; todo ser concreto (hombre, rosa...) es ser; pero no hay modo de hallar ser alguno que sea ni más ni menos que Ser, aunque todo lo de cada uno sea ser⁵⁵.

De esto que reafirme García Bacca:

Metafísica en estado poético (metafísica en flor) y poesía en estado metafísico vienen al mundo y a la historia en el poema de Parménides - y vaya dicho de una vez más, que va a ser la última. En el poema no habla jamás Parménides de El ser, y de Seres, sino de Ser y Seres.⁵⁶

Para Heidegger, la esencia de la poesía es metafísica: saber inventar nombres que funden y asienten en la palabra el ser y la esencia de las cosas. Entonces hemos visto cómo la esencia de la metafísica en flor también es poética: la palabra fundadora de la metafísica es elusiva como las palabras poéticas, porque fundamenta aquéllas; las pone al igual que a ella, airoosas sin que se prendan de nada, y sin embargo estén esenciadas.

Para llevar a cabo tal empresa, también es necesario plantear de qué esencia se está hablando.

En la primera parte de este capítulo vimos que cuando Heidegger va a dilucidar sobre la esencia del lenguaje, no quiere decir que llevemos al lenguaje a su esencia; no, lo que busca cuando va a dilucidar sobre el lenguaje es que: dilucidar el habla quiere decir no tanto llevarla a ella, sino a nosotros mismos al lugar de su esencia, a saber: al recogimiento en el advenimiento apropiador (*Ereignis*)⁵⁷.

⁵⁴ *Ibid*, p. 54.

⁵⁵ *Ibid*

⁵⁶ *Ibid*, p. 57.

⁵⁷ Martin Heidegger, *De camino al habla*, p. 10.

En este sentido, la esencia también es esencia en flor.

Nos dice García Bacca que la esencia en estado científico es la esencia menos esencial que hay, porque lo que vale indiferentemente de todos y de cada uno, constituye lo universal; siendo pues, aquella esencia que nunca puede llegar a ser esencial a nadie. La esencia no se da a través de lo igual que nos está llevando al terreno de la indiferencia, sino de lo Mismo que es la cooptenencia de la Diferencia: La esencia en estado científico es esencia para y de un cualquiera: de uno de tantos. La esencia en estado científico es la ciencia menos esencial que hay⁵⁸

¿Por qué está en flor la esencia del lenguaje que plantea Heidegger? Por la misma manera en que lo está la esencia de la poesía.

Nos dice García Bacca: "En este sentido (científico), Poesía no tiene, por suerte esencia", y agrega "Nos hace falta, pues, para dar sentido a esencia de Poesía, un concepto de esencia en estado de flor, esencia- en flor."⁵⁹

Para tal efecto nuestro filósofo español plantea que:

La palabra latina *esentia*, de la que procede por inmediato e indisimulable parentesco la nuestra, la moldeó Cicerón sobre la *ousía* griega. Desgraciadamente en sus tiempos -siglo primero de nuestra era- *ousía* se hallaba en griego en estado científico; no en poético o en flor. En sus buenos tiempos - los primaverales de Homero a Platón - *ousía* significaba en griego floreciente casi lo mismo que *bien-raíz*, peculio o posesión privada de una cosa-; lo que la hace ella y no otra.⁶⁰

Pues bien, la esencia de las cosas es lo que las hace ser ellas y no otras, su esencia es lo que las hace ser, su esencia es Ser. En este sentido su esencia es elusiva: Pues bien: la esencia de la poesía, al igual que la esencia de la metafísica, es tan singular, única, original como Ser.

De ahí que:

No se da, en propiedad de palabra, esencia de nada; ninguna cosa tiene esencia. El hielo no tiene solidez; está en estado sólido. Ni el árbol tiene flores; el

⁵⁸ García Bacca, en *Hölderlin y la esencia de la poesía*, p. 60.

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ *Ibid.*, p. 60.

árbol está en flor, está florido o floreciente [...] Todo eso son estados de una cosa; son ella. Ninguna cosa tiene esencia, está en esencia, está en flor.⁶¹

Por lo mismo, la esencia en flor de la poesía, al igual que la esencia en flor del lenguaje; nos llevan a nosotros mismos al lugar de su esencia, a saber: al recogimiento en el advenimiento apropiador (*Ereignis*)⁶².

De esto que nos diga García Bacca: "Poner una cosa en ser; en esencia, transfigurarla, más aún: transustanciarla en Ser, en Esencia, es con plena propiedad de palabra hacer poesía, hacer metafísica".⁶³

Por tanto, no pensemos que al decir la palabra hombre, va a aparecer la cosa hombre, como por arte de magia; no, ni tampoco cuando digamos piedra va a aparecer una piedra: "*Jamás domarás a la palabra piedra a que sea piedra o de piedra; con todo la palabra -piedra, sin estar hecha de piedra, descubre lo que la piedra es; nos la presenta en Ser*"⁶⁴.

La palabra, para ser un bien común, corre el riesgo de caer en el orden de las cosas, de modo que las cosas sean las que la determinen. En este sentido deviene mero instrumento que coherciona y condiciona el mundo. Sin embargo, por la poesía se libera y nombra mundo desde la intimidad de la Diferencia, desde la cooptenencia de lo Mismo; en este sentido regreso a lo que plantea Heidegger:

El hablar de los mortales es invocación que nombra, que encomienda venir cosas y mundo desde la simplicidad de la Diferencia. Lo que es hablado en el poema es la pureza de la invocación del hablar humano. Poesía, propiamente dicho, no es nunca meramente un modo (*Melos*) más elevado del habla cotidiana. Al contrario, es más bien el hablar cotidiano un poema olvidado y agotado por el desgaste y del cual apenas ya se deja de oír invocación alguna.⁶⁵

⁶¹ *Ibid*, p. 61.

⁶² Martin Heidegger, *De camino al habla*, p. 10.

⁶³ *Ibid*.

⁶⁴ *Ibid*, p. 62.

⁶⁵ Martin Heidegger, *De camino al habla*, p. 23.

I.3 Sobre la voz del pueblo.

Mi cantar viene del río,
de las piedras y las flores,
viene de los cundeamores,
de la brisa y el rocío,
del sueño, del caserío,
de una fresca nube gris;
mi cantar es un feliz
cocuyo en el horizonte
y bajo los pies del monte
mi canto tiene raíz.

PATRICIO HIDALGO.

Sin duda alguna, plantear la posibilidad de que un pueblo tenga voz parece inasible. ¿Puede ser posible que un pueblo tenga voz? y en determinado caso, ¿cómo hablaría esta voz y a través de quién?

Las respuestas no son fáciles y, sin embargo, escuchamos expresiones como “*vox populi*”, “el pueblo ha hablado”, en las que el pueblo es el sujeto.

Ha lo largo de este capítulo hemos visto cómo la esencia de la poesía y del lenguaje para Heidegger es metafísica. Asimismo, nos dice el filósofo alemán que:

la poesía, en cuanto fundación del Ser, se halla doblemente atada (por una parte) hacer poesía es de suyo hacer entrega de nombre a los dioses, sin embargo el vocabulario poético no llega a tener fuerza denominativa si los dioses mismos, no nos ponen en trance de palabra, (y por otra parte) el decir del poeta es un sorprender estos signos para significarlos, ampliándolos a su pueblo.⁶⁶

De esta manera Heidegger plantea que la fundación del ser está vinculada a los signos de los dioses y, a la vez, el vocabulario poético es tan solo la explicación de la “voz del pueblo”: “que éste nombre da Hölderlin a las leyendas por las que un pueblo está haciendo memoria de su pertenencia del ente en conjunto”⁶⁷

⁶⁶ Martín Heidegger, *Hölderlin y la esencia de la poesía*, p. 36.

⁶⁷ *Ibid.*

Dice García Bacca que para Heidegger **la palabra poética no es sino la explicación de la voz del pueblo**⁶⁸, y que hay que tener cuidado, por que aquí el sujeto es "palabra poética", porque si no fuera la palabra poética sujeto, rebasaríamos una frontera que nos llevaría a demagogia o a democracia.

Para que una voz individual suene y sea escuchada, nos dice nuestro filósofo español, necesita estar a tono con el pueblo:

En un concierto la voz individual dice algo bajo la condición básica de que lo diga a tono con el tono general. Lo primero que hace falta, pues, para que la palabra individual ascienda a la categoría de voz es que se ponga a tono con el pueblo que es colectividad viviente de cultura enraizada en la tierra.⁶⁹

Pues bien, quien lleva a cabo esta tarea es la poesía a través del poeta, que está escuchando el son del silencio y comienza a invocar las cosas que originan mundo.

Un pueblo, dice García Bacca, "es una colectividad de hombres que han conseguido poblar todo, hasta la tierra -sus ríos, montañas, cuevas, bosques picos, árboles...- , de leyendas, historia, mitos, apariciones, fantasmas, poemas, música, religión... Todo a un tono⁷⁰. Ese tono único es el que hará que las voces individuales suenen concertadas. Ese tono es la voz del pueblo, y es poética por que es originaria, siendo su mediador el poeta que descifra los signos.

Difícil es entrar en el terreno de las definiciones conceptuales. Hablar de poesía popular es complicado. En este sentido, nos es más difícil concebir que sea un pueblo el que la cultive, si estamos educados en la concepción de que la obra de arte es producto del genio de un artista. De ahí que la idea se vuelva más complicada, porque la imagen mental que se nos viene a la cabeza es pensar que hay una multitud que se pone de acuerdo y hace poesía popular.

Si a esto añadimos la antinomia entre lo culto y lo popular, entonces entraremos en terrenos todavía más sinuosos. Asimismo, si la división que se hace de los géneros literarios es compleja y en muchos casos no

⁶⁸ García Baca, en comentarios a *Hölderlin y la esencia de la poesía...*, p. 76.

⁶⁹ *Ibid*, p. 78.

⁷⁰ *Ibid*.

se llega a una conclusión, el resultado sobre los distintos tipos de poesía, viene a complicar más el panorama. En conclusión, pareciera que todo es un embrollo.

Hay dos posiciones que prevalecen en torno a la poesía popular. Una de ellas es la romántica, que plantea su origen en raíces muy profundas en el pueblo y que son esas raíces las que nutren toda la poesía subsecuente e incluso la poesía culta:

Todos coincidían en esto, en la existencia de un gran fondo nacional, de índole popular, del cual "surgieron" y en la cual "se nutrieron" muchos géneros de la poesía culta en Europa. Y todos adjudicaron a esa tradición poética una gran antigüedad. Fauriel veía en ella una reliquia de los cantos corales de la Antigüedad pagana; P. Meyer la hizo remontar "jusqu'á l'époque romaine". Ya en nuestros días vemos a Menéndez Pidal hablar de una tradición poética ininterrumpida que arranca desde la antigüedad: la poesía en lengua romance ha ido naciendo gradualmente, con la lengua misma; y Peter Dronke vuelve también sobre la perduración de las tradiciones romanas. ¿O está el origen, no en Roma, sino en la cultura celta, en las antiguas danzas celtas de la fertilidad? Tal fue la tesis sostenida por A. Schossing en 1957. ¿O no hay problema alguno de filiación, puesto que existe un "estrato humano común universal y eterno del cual " los antiguos cantarillos alemanes y románticos son elementos auténticos", según requiere Theodor Frings.⁷¹

En la otra posición, posterior al positivismo: Se afirmará ahora de manera definitiva la necesaria presencia de un poeta individual en la creación de una canción popular y se insistirá en que una canción popular puede haber sido compuesta por un poeta de alto nivel:

El *Kunstlied* transformado en *Volkslied*. [...]El énfasis está ahora del lado de lo individual, y, en cierto modo, de lo culto. La canción popular ya no es un producto de la naturaleza, sino de la cultura. Por lo tanto, no es ya un privilegio de las sociedades primitivas y puede darse en cualquier época y lugar, con las mismas características.⁷²

Esta segunda posición, nos dice Margit Frenk, tendrá su paladín en John Meier, el cual planteará en su *Rezeptionstheorie* que: el pueblo no produce, sino que recibe los "bienes culturales", que "descienden" de las clases altas.⁷³

⁷¹ Margit Frenk Alatorre, *Las jarchas mozárabes y los comienzos de la lírica románica*, México: COLMEX, 1975, p. 25.

⁷² *Ibid*, p. 31.

⁷³ *Ibid*

Nos dice la doctora Frenk que no ha podido llegarse a una definición única y universalmente válida de poesía popular, quizá por algo que se ha ido haciendo cada vez más consciente:

la poesía popular no es un fenómeno eterno, atemporal, estático, sino un fenómeno histórico. Cada vez, en cada época y en cada lugar, se da con distintas características. La poesía popular puede ser sencilla, elemental, emotiva... en cierto momento y en cierta región; en otras circunstancias será todo lo contrario.⁷⁴

Entonces, también es difícil instituir criterios formales estilísticos universales, para definir que cierto poema o determinada canción sea poesía popular, porque ella misma se presenta en diferentes momentos con distintas características; en otros términos su esencia es igual a la de poesía, que ya hemos planteado, es elusiva, igual que su composición española popular por excelencia y que el doctor Antonio García de León plantea de forma muy acertada cuando dice que la nao de las coplas:

No tiene itinerario fijo, navega a la bolina y sin rumbo. Penetra de manera legal o en su recalada se entromete maliciosamente por bahías y ensenadas. Su contenido no tiene precio aunque es muy apreciado, no tiene propietario que lo pueda consignar en una guía. Cuando los Oficios Reales y los inspectores del Santo Oficio suben a bordo a revisar la carga, la copla se diluye y se camufla, trocando su picardía en inocencia. Baja a tierra e inmediatamente se transforma y se acomoda a las costumbres locales. Es profana y a lo divino, y pasa inadvertida porque en su dinámica las cosas del hombre son las del cielo, es copla de amor encendido o de desdén y desprecio. Los impíos la usan "para llamar a los demonios" o atraer las calamidades y las tempestades. Los creyentes - de grado, o por la fuerza del peligro -, la convierten en saeta sagrada para invocar el favor de los santos y las deidades. Es entonces relicario y amuleto, talismán y conjuro, va y viene de polizón hasta perder memoria de su origen. Gaviota sin pasaporte que rodea al buque anunciando la cercanía de la tierra, la copla invoca el puerto deseado: "Iza, iza". Al desembarcar, y ya en tierra, se volverá semilla híbrida y desafiará entonces las acechanzas del tiempo⁷⁵.

Es cierto que hay una dificultad para instituir los criterios formales y estilísticos que debe seguir este tipo de poesía, y sería un error hacerlo y plantear que éstos sean categóricos y universales.

Sin embargo, atendiendo diversos horizontes de escucha, también vamos a sostener la postura de Heidegger en torno a que la palabra poética es la explicación de la voz del pueblo, postura que ya quedó explicada a lo largo de este primer capítulo.

⁷⁴ *Ibid*, p. 32.

⁷⁵ Antonio García de León Griego, *El mar de los deseos*, México: Siglo XXI, 2002, p. 77.

De la misma manera vamos a sostener la postura de Margit Frenk en torno a la poesía lírica de tipo popular, la cual será abordada más adelante. Entendemos que la poesía lírica de tipo popular y tradicional es una de las tantas manifestaciones que tiene la voz poética, y es de tipo popular porque obedece a elementos que la distinguen en el sentido de escuela poética, por tanto, puede ser atendida en espacio-tiempo determinados. De ahí que los trabajos tan importantes de Margit Frenk nos den mucha luz sobre la antigua lírica de tipo popular, discusión que también se dará más adelante.

Asimismo, también sostenemos que la poesía lírica de tipo popular no es un fenómeno estático y atemporal; planteado este punto podemos decir que en algún momento y espacio geográfico atendió formas y estilos que bien pudieron ser distintos a los que utilizó en otro tiempo y en otra región.

Pues bien, en esta investigación, los textos con los que vamos a trabajar son primordialmente coplas, décimas y versos enmarcados en las canciones que componen el son jarocho.

Fue necesario que a lo largo de este capítulo se diera una idea global sobre la esencia del lenguaje y sobre la esencia de la poesía, debido a que nos valemos de ellos para invocar y nombrar el mundo. Asimismo, fue imprescindible que se hablara sobre la voz del pueblo, que es en esencia también poética, ya que el canto individual, si no dice algo a tono con el pueblo, que es colectividad que puebla todo por medio de la palabra que hace habitable el mundo por medio de la poesía, es un grito en el desierto.

Ahora bien, en este sentido toda poesía puede ser popular, aún la culta, porque aun la palabra del poeta más individual, siempre va a ser palabra en diálogo⁷⁶. El poeta dialoga con todo lo que hace mundo; sentimientos, ideas, personas, cosas, ríos, montañas, amores, deseos, etc. El poeta dialoga con el mundo y para ello está a un tono. Es por eso que la poesía, la poesía esencial, la sentimos como propia, y se interioriza de

⁷⁶ Este concepto, también heideggeriano, se abordará en el último capítulo.

una forma por demás también metafísica, por el aire trocado en palabras, en canciones.

En esta tesis vamos a trabajar, como ya lo planteamos, con la lírica de tipo popular y tradicional en el son jarocho; consideramos que el son jarocho es poesía popular por que es palabra poética de un pueblo, de una colectividad de hombres que han conseguido poblar todo, hasta la tierra - sus ríos, montañas, cuevas, bosques picos, árboles...-, de leyendas, historia, mitos, apariciones, fantasmas, poemas, música, religión... Todo a un tono. Ese tono único es el que hace que las voces individuales suenen concertadas. Ese tono es la voz del pueblo, y es poética porque es originaria, siendo su mediador el poeta que descifra los signos.

Por lo visto anteriormente, y retomando lo que plantea la doctora Frenk, que la poesía popular no es un fenómeno eterno, atemporal, estático, sino un fenómeno histórico, podemos ver que en la poesía popular del son jarocho conviven formas estróficas populares como la copla, con formas estróficas del barroco culto, como la décima espinela.

En este sentido, seguimos manteniendo la visión didáctica de la poesía de tipo popular y tradicional como aquella poesía que emerge de las comunidades, en este caso del sotavento; poesía que entabla un diálogo con la tradición poética de otros tiempos de la misma lírica popular hispánica. Como poesía que se construye y se canta en los sones, que a cada interpretación varía porque no es estática; que son composición de todos, porque es la colectividad quien los hace suyos. Poesía de tipo popular y tradicional que puebla mundo nombrándolo.

Capítulo II:

II.1 Sobre la poesía lírica popular.

Yo si rindo la jornada
no me la llevo a escotero
que la gloria del trovero
ya me fue *por delanteadada*,
cuando la trova es cantada
por el pueblo que la quiere,
aunque el autor ya se fuere,
queda la trova presente
y es que la voz del ausente
nace pero nunca muere.

GUILLERMO CHÁZARO LAGOS.

Para comenzar este apartado, es necesario volver a considerar que la poesía lírica popular no es un fenómeno atemporal, sino que está enmarcado en distintos periodos históricos, y que ninguno de ellos es definitorio para instituir un concepto que defina qué es y qué no es poesía lírica popular, sino que responden a valores y formas de ver el fenómeno literario conforme a las ideas de su tiempo. En este sentido, tampoco podemos pensar que el concepto, al paso de la temporalidad, se va a ir afinando de tal modo que llegue a ser tan perfecto que pueda definir qué queda adentro y qué queda afuera, en este tipo de poesía.

De tal manera, en este trabajo se aceptan los conceptos que se han dado sobre la poesía lírica, como nombres o denominaciones, o sea como signos que se desarrollan en un contexto histórico y que denotan a esos objetos complejos que son los materiales literarios, con una manera descriptiva que, al subrayar ciertos rasgos o características, los agrupa en clases de recepción o de producción.

En este sentido, se atiende la consecuencia de los mismos en sus campos de constitución, la de sus reglas de uso y la de su temporalidad donde nace, vive y a veces muere.

Por tanto, vamos a llevar a cabo ese recorrido de la lírica popular de una manera panorámica y, asimismo, vamos a enfatizar en rasgos claves que perviven desde el inicio del recorrido hasta el final, los cuales son esenciales y la hacen común, es decir comunitaria.

Cabe señalar que a lo largo de este recorrido también va a estar presente la idea Heideggeriana sobre la esencia de la poesía, la del lenguaje y la voz del pueblo, que es por esencia voz poética. En su libro sobre el estudio de la lírica, Gustavo Guerrero nos comparte lo que Guillén dice de una manera muy acertada:

“Hay un momento en que toda interhistoricidad debe admitir por compañero el momento actual” Escribir la arqueología de un género conlleva aceptar este diálogo de tiempos que es propio de la perspectiva histórica y que la define siempre en una relación de alteridad: entre esto y aquello, entre ahora y entonces, entre ellos y nosotros. Y es que interrogamos en pasado con la lengua del presente para saber lo que el presente puede decirnos aún del pasado.¹

II.2 Un recorrido por la arqueología lírica.

La lírica popular tiene su origen en una raíz común. Partimos de la siguiente premisa: todo fenómeno cultural es producto de un sincretismo, es decir, de un diálogo de distintas formas de relacionarse con el mundo. De ahí que no haya una posición unívoca de la misma.

En este sentido, vamos a realizar un recorrido a partir del mundo griego.

Nos dice Gustavo Guerrero que entre los siglos VII y VI antes de Cristo:

Aedos viajeros que , con frecuencia, son a la vez compositores y ejecutantes recorren las ciudades y van dando cuerpo a formas poéticas inéditas que se integran rápidamente en la tradición por medio de los festivales y las fiestas religiosas, las ceremonias públicas y la celebración privada. Admirado por todos, su arte se difunde entre los poetas locales, engendrando una síntesis compleja de palabra, música y danza.²

Lamentablemente, de esa Edad Lírica de Grecia nos quedan pocos vestigios, y asimismo no hay una teoría genérica de las diversas composiciones. Sin embargo, en los pocos textos rescatados se pueden ver algunas

¹Gustavo Guerrero, *Teorías de la lírica*, México: FCE, 1998, p. 10.

²*Ibid*, p. 13.

características que nos hablan de la importancia de estos poetas y de su relación con la divinidad:

Son guardianes de un saber inveterado y prestos a reivindicar la naturaleza divina de su arte; (asimismo) no es menos cierto que expresan una visión del mundo por medio de temas esenciales como el amor, la vejez y la muerte, el destino de los hombres y los designios de los dioses.³

En este sentido, hay que esperar hasta finales del siglo V para encontrar las primeras referencias y descripciones de la Edad Lírica en la obra de Platón.

Los referentes que tenemos sobre el interés del fenómeno poético se dan en los *Diálogos*; un número considerable de intervenciones en torno a los poetas, la poesía y sus tipos, se deja entrever a lo largo de sus obras. En referencia al tema que nos ocupa nos dice Gustavo Guerreiro que:

Afortunadamente, para hablar del arte de Píndaro, Safo, Anacreonte es posible encontrar un hilo conductor bastante seguro, ya que los *Diálogos*, constituyen un testimonio capital en la historia de la literatura a la hora de evocar la existencia de dos términos empleados durante el periodo clásico para designar justamente el tipo de poema y de poeta que, más tarde, los filólogos alejandrinos calificarían de líricos: *melos* y *melopoios*. Ambos surgen como denominaciones prístinas que apuntan a la prehistoria de la categoría genérica, hasta tal punto que, en su etimología, se ha querido ver la descripción de un rasgo compositivo primordial.⁴

Estos son los términos primigenios con los que se asocia la poesía de esta Edad Lírica, y asimismo quedan orientados manteniendo un nudo entre tres realidades, que en la actualidad mantienen una existencia autónoma, pero que es importante pensarlas como una entidad plenamente asociada e integrada. En este sentido:

El Sócrates de Platón en la *República*, afirma que *melos* es un compuesto formado de palabra (*logos*), armonía (*àrmonia*) y ritmo (*ruthmos*), [...] (asimismo) insiste tres veces en que es indispensable que la armonía y el ritmo se sometan al dictado de las palabras y constituyan, para ellas, un simple acompañamiento (398d; 400 a y d)⁵

De esta manera, podemos ver que la poesía está ligada a una totalidad, en la cual la palabra es piedra esencial. En este sentido también es importante mantener la idea de la oralidad; sobre esto plantea Guerrero:

Sabemos que, como en toda la poesía griega de aquella época, los *melè* se hallan aún en el marco de una tradición básicamente oral donde la ejecución no sólo

³ *Ibid.*, p. 14.

⁴ *Ibid.*, p. 16.

⁵ *Ibid.*, p. 17.

representa un medio de difusión de la obra sino que es su modo de existencia primordial.⁶

La poesía de la Edad Lirica integra el mundo que nombra a través de la palabra; la cual, configura y forma parte del mismo mundo nombrado, por tanto propone Gustavo Guerrero que:

El poema no se realizaba a plenitud sino en la conjunción de la palabra, el ritmo, la música, la danza y el espectáculo visual (*el tiempo espacio ritualizado*), tal y como es posible imaginarlo en los festivales y concursos de los *mousikê* a los que alude el *Ion* (530 a) y que reaparecen como un motivo constante en las *Leyes*.⁷

Con todo esto, sin embargo, resulta muy difícil tener una idea precisa de lo que estos dos términos englobaron, A pesar de que los dos términos son usados con bastante frecuencia, como ilustra Guerrero:

Sea cual fuere el camino de la derivación, *melos* y *melopoiios* cobran ya un sentido genérico para el siglo V antes de Cristo, tal y como lo demuestra Aristófanes al referirse al canto monódico y coral en las *Tesmoforiantes* (42) y las *Ranas* (1250, 1324). Pero es sobre todo en la obra de Platón en donde se concentran el mayor número de testimonios. El filósofo utiliza los dos términos en un abanico de diálogos que va del *Protágoras* a las *Leyes*, pasando por el *Gorgias*, el *Ion* y la *República* y, en todos ellos, los asocia con frecuencia a la noción de *mousikê*, el arte de las Musas al que correspondía, en la Grecia Clásica, el manejo de los instrumentos musicales, el canto, y el "ritmo de los pasos" (*Alcibiades I*, 108 c)⁸

Y no obstante que también perfilaron un sentido genérico; las formas y temas recuperados no dan para establecer la categoría genérica precisa; de tal manera se concluye que:

Sería difícil llevar más lejos la descripción de los *melè* en los *Diálogos* sin caer en la tentación de endosarle al filósofo un concepto de la clase genérica mucho más preciso, del que en realidad, posee. Como término englobante, *melos* permite designar sin lugar a duda una serie de formas poéticas caracterizadas por varios rasgos comunes y bien integradas en una tradición cultural; pero su capacidad para definir y estructurar de manera inequívoca a este conjunto en una categoría genérica parece aún limitada e incipiente. Además, su situación entre los géneros que entonces componen el campo literario griego resulta, en más de un sentido, incierta.⁹

Entre los rasgos que comparten la poesía de los *melè*, se encuentra su rasgo primordial de oralidad, el cual:

⁶ *Ibid*, p. 18.

⁷ *Ibid*, p. 19.

⁸ *Ibid*, p. 17.

⁹ *Ibid*, p. 25.

"proporciona índices textuales de un discurso situacional que se expresa a través del empleo de figuras pronominales y de marcas del presente, signos que traducen la interacción general entre el sujeto de la enunciación y sus destinatarios"¹⁰

Asimismo, comparten la integración del espectáculo performativo, en el cual están presentes la danza y la música, teniendo como directriz a la palabra poética. La poesía tiene diversas temáticas, que van desde la relación en torno a la divinidad hasta las cosas que tienen que ver con los hombres y sus sentimientos. Algunas formas o tipos poéticos de esta Edad Lírica Griega son los "himnos", los "trenos", los "peanes", los "ditirambos".

Pues bien, lo que se desprende de este primer esbozo es que no hay una designación nítida de la clase genérica en el texto platónico; esto tal vez se deba al carácter elusivo de la poesía.

Posteriormente, Aristóteles adopta la última posición platónica, que va en el sentido de que "Todo cuanto es relatado por compositores de mitos (*muthologoi*) o por poetas es una narración (*diègèsis*) de cosas que han pasado, de cosas que pasan y cosas que pasarán (III, 392 d)¹¹". Con esta adopción:

Llevará hasta sus últimas consecuencias la delimitación del campo poético con un criterio esencialmente narrativo que ya se asomaba en las discusiones de la República. A la pregunta por el estatuto de aquellos viejos poemas que el maestro aún llamaba *melè*, el discípulo responderá así con un largo y elocuente silencio.¹²

En este sentido, para el estagirita el fenómeno poético debe mantener una serie de elementos que lo hacen valedero:

Aristóteles vincula el *muthos* con el hacer de los poetas y con la imitación de la acción en tanto constituye una estructuración de los hechos cuya función primordial es hacer inteligible las relaciones de verosimilitud o necesidad que los encadenan. Su lógica inexorable.¹³

De esta manera, cualquier manifestación poética, si no tiene una estructura unificada y si sus partes no mantienen una exacta correspondencia, características imprescindibles del *muthos*, no será auténtica poesía, ya que para el maestro estagirita: "sólo la coherencia

¹⁰ *Ibid*, p. 29.

¹¹ Platón, *República*, Madrid: Gredos, 1999, p. 162.

¹² Gustavo Guerrero, *Teorías de la lírica*, México: FCE, 1998, p. 27.

¹³ *Ibid*, p. 31.

de una fábula impecablemente diseñada es capaz de denotar una verdad general o universal”¹⁴.

Para sintetizar, nos dice Guerrero que:

La definición de lo poético dentro del tratado (la *Poética*) reposa en un criterio compositivo cuya lógica bien podría aplicarse a los géneros que suponían la organización de un relato, como la tragedia, la comedia y la epopeya, pero que, a todas luces, dejaba fuera del marco de la teoría no sólo las formas líricas, sino también otros textos no menos ausentes en la *Poética*.¹⁵

Después de Aristóteles el estudio teórico sobre el fenómeno poético queda en manos de los filólogos alejandrinos. Este se da entre los tres siglos que separan a Aristóteles de Horacio. Nos dice Gustavo Guerrero que durante este periodo, para el estudio que nos concierne, “se da la aparición fundamental del nombre con que se identifica y se constituye una nueva clase textual: *melikè poièsis*”.¹⁶

Durante la Edad Lírica Griega ilustra Guerrero:

Platón y Aristóteles desconocen este término y sólo utilizan *melos* y *melopoios* para referirse en forma amplia al poema y al poeta. Ambos acusan la ausencia de un nombre que designe claramente la clase textual y que pueda incorporarse al paradigma genérico con el mismo estatuto que tragedia, comedia o epopeya. *Melikè poièsis* viene a llenar este vacío a manera de etiqueta englobante que reúne los distintos tipos de *melè* ¹⁷

Esta aparición es importante ya que debido a ella nos dice Guerrero: “Aún más, los dos contextos (*melos* y *melopoios*) fijan las condiciones de un empleo con el que *melikè poièsis* y el derivado *melikos* se demarcan inicialmente de otro término acuñado para calificar al poeta: *lurikos*”¹⁸

De esta manera aparece el adjetivo con el que se clasifica al poeta que realiza este tipo de poesía. Nos dice Guerrero que Pfeiffer especula que Aristófanes de Bizancio lo difunde, ya que en sus ediciones de los

¹⁴ *Ibid*, p. 32.

¹⁵ *Ibid*, p. 31.

¹⁶ *Ibid*, p. 33.

¹⁷ *Ibid*, p. 34.

¹⁸ *Ibid*, p. 33.

poetas, *lurikos* se emplea para sustituir a *melopoios* en los títulos de los estudios que les dedica a lo largo de la antigüedad¹⁹

Sea o no válida la sustitución de *melopoios* por *lurikos*, ésta incide en los estudios antiguos: “lo cierto es que el surgimiento del adjetivo parece sólidamente vinculado a ese otro hito en la evolución literaria del periodo que representa el canon de “los nueve líricos” (*ènnèa lurikoi*)”²⁰.

De esta forma, se da el enlace de los *melos* y *melopoios* con la *melikè poièsis* que deviene en el establecimiento de la *lurikè poièsis*. Este hecho es fundamental para el estudio teórico, ya que en él quedan establecidas características que irán perfilando el concepto de poesía lírica y asimismo:

En él y por él, los poetas son objeto de un reconocimiento que, por vez primera institucionaliza su presencia en el campo de la literatura y que los sitúa sin ambages al mismo nivel que los autores trágicos o épicos.²¹

En este sentido, el nombramiento de la categoría lírica obedece a la fundición de dos denominaciones *melikè poièsis* y de *lurikos poiètès*²². En lo que sigue es pertinente saber un poco sobre el análisis que se hace del estudio de nociones tales como poeta lírico y poesía mélica.

Con respecto a la noción de poeta lírico, nos dice Gustavo Guerrero que:

Lo poco que se sabe de los libros editados por Aristófanes de Bizancio y revisados por su discípulo Aristarco resulta bastante confuso, pero, en líneas generales, todo apunta a un tratamiento dispar de los autores y los textos recopilados [...] (*por tanto*) no podemos menos de inferir que el plan de las ediciones alejandrinas era sumamente irregular [...] (*de esto que*) En todo caso, la conclusión más evidente es que si Aristófanes de Bizancio y sus colaboradores tenían un concepto elaborado de *lurikos*, sus trabajos editoriales en nada lo expresaban.²³

En lo que concierne a la noción de poesía mélica, el análisis se sitúa en el estudio de la *Chrestomatia* de Proclo. El análisis que realiza Gustavo Guerrero le permite resumir que:

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ Gustavo Guerrero *Teorías de la lírica*, p. 35.

²¹ *Ibid.*, p. 35.

²² *Ibid.*, p. 36.

²³ *Ibid.*, p. 37.

Lo que Proclo acaba proponiéndonos con esa multiplicación de criterios es un cuadro heterogéneo donde las subcategorías se forman a menudo bajo principios disímiles y donde incluso los límites iniciales de las tres clases englobantes se hacen bastante imprecisos. Si nos remontamos hasta el grado superior que constituye la *melikè poièsis*, resulta aún más difícil distinguir cuál puede ser el factor común del conjunto. ¿Qué reúne a las parteneas, definidas como composiciones “escritas para coros de muchachas” (321 a 33-34), y al sille, que contiene invectivas (3212 a 28-29)? ¿Qué asocia al prosodio ejecutado durante la procesión con acompañamiento de aulos (320 a 18-20) y a los cantos éuticos “escritos por aquellos que piden a la divinidad que algo ocurra” (322 a 30-31)? En el fondo, lo único que agrupa a las diferentes subcategorías bajo una sola rúbrica es su naturaleza preformativa y su vinculación a las ceremonias y prácticas de la Grecia Arcaica.²⁴

Atendiendo al momento histórico, es muy probable que las definiciones conceptuales de las nociones se enfrentaron a la dificultad de que estaban tratando, en el periodo alejandrino, con poesía antigua. La Edad Lírica había quedado siglos atrás, de tal manera que uno de los factores fundamentales que los separaban era la oralidad y la escritura. En este sentido, la oralidad en el mundo alejandrino, no es esencial para la realización de la poesía, es más fundamental la escritura, de ahí que nos proponga Guerero:

La profusión de criterios y perspectivas que rodea la empresa editorial y clasificadora traduce sin duda el esfuerzo final de los filólogos por reconciliar lo irreconciliable amalgamando dos sistemas genéricos y culturales irreductibles: por un lado, la oralidad primordial de las obras; por otro, la clase literal de los textos.²⁵

Resulta evidente que existen dificultades para sistematizar los textos que integran la poesía mélica; asimismo, éstas se presentan también en lo que concierne a la noción de poeta lírico. No hay unidad de criterios en cuanto a formas, temas y características que integran las dos nociones que devendrán, posteriormente, en poesía lírica. Si bien esta ambigüedad parece un atolladero, no lo es tanto si ponderamos que es justamente en este tiempo que el nombre de “poesía lírica” alcanza un nivel de importancia primordial en el estudio de la poesía. Al final del periodo alejandrino ya se comienza a hablar de poesía lírica. Asimismo:

Gracias a ello, la *melikè poièsis* y, en especial, la noción de *lurikos poiètès* dejan de ser clases retrospectivas, constituidas simplemente según una práctica caduca, y acceden a la condición de una clase genealógica, es decir, son objeto de una relación hipertextual.²⁶

²⁴ *Ibid*, p. 40.

²⁵ *Ibid*, p. 41.

²⁶ *Ibid*, p. 42.

Pasado este periodo nos situamos en el tiempo del que, por antonomasia, es el “poeta lírico” (*lyricus vates*); nos referimos a Horacio.

Durante el periodo augustal existe una corriente clasicista que buscaba un retorno a las fuentes originales de la literatura griega. Horacio pertenece a esta corriente y “se presenta como descendiente directo de los grandes líricos”²⁷

La importancia de Horacio estriba en que a diferencia de algunos de sus contemporáneos, los *poetae novi*, él no se limitó a copiar los cánones antiguos, sino que: “concibe su labor en el marco de una relación hipertextual que, más allá de la simple imitación de una estrofa o de un tipo de metro, supone la existencia de un modelo genérico global”²⁸.

En este sentido, Horacio recupera varias características tales como la invocación a las musas, la postura enunciativa del poeta -a la manera de Píndaro-, el poeta tocado por el soplo divino.

Asimismo, cuando a Horacio se le acusa de escasa originalidad, éste se defiende con una argumentación en la cual el punto más importante es plantear la tradición como fenómeno, no de simple copista, sino de construcción hipertextual:

Horacio despliega una argumentación que comienza por distinguir entre los imitadores serviles (*servum pecus*) y aquellos que, apoyándose en las grandes obras del pasado, son capaces de producir algo nuevo. Safo y Alceo ilustran esta última clase, ya que, para el venusino, ambos derivan sus metros (*pedes*) de Arquíloco, pero modifican la materia (*res*) y la disposición (*ordo*) de los versos. Por analogía no es otra la condición de la propia creación horaciana [...] Un árbol genealógico queda establecido así: la línea va de Arquíloco a Safo y a Alceo en un primer momento y, luego, de Arquíloco a los *Epodos* y de Alceo a las *Odas*.²⁹

Es esta conciencia de pertenecer a una tradición la que le permite ser el punto de engarce entre el pasado de la lírica antigua y su presente; asimismo, es un intersticio en el que se comienza a establecer la tradición como un fenómeno en movimiento que también se proyecta hacia el futuro. Por tanto, nos dice Guerrero que la importancia de Horacio radica en:

²⁷ *Ibid*, p. 43.

²⁸ *Ibid*, p. 45.

²⁹ *Ibid*, p. 49.

La invención de un género romano que recrea las obras de los poetas canónicos griegos y que se sitúa en la continuidad de una tradición. De ahí que, en adelante, la noción de poesía lírica quede sólidamente vinculada al nombre de Horacio [...] Pues, a pesar de los trabajos alejandrinos, el silencio de la *Poética* no encuentra históricamente un contrapeso de talla sino a través del prestigio de Horacio [...] Además, la influencia horaciana coadyuva sin duda a que se instituya con el tiempo el nombre genérico que se impone dentro de la literatura romana: si el poeta quería ser lírico, la poesía será ante todo "lírica".³⁰

Ante este panorama, la categoría queda instituida; sin embargo sigue la ambigüedad en torno a cuáles son los temas, las formas, y las características propias de la misma. Después del tiempo de Horacio, que se extiende hasta la Edad Media, y que corresponde al predominio latino en el ámbito de las letras, la etapa se cierra con la concepción de Diómedes, que ubica a la poesía lírica de acuerdo al "modo de enunciación":

Por último, Diómedes se refiere al *genus commune* (*Koinom vel mekton*), en el cual hablan a la vez el poeta y sus personajes, y que comprende sólo dos especies: la heroica, que ejemplifica la *Iliada* y La *Eneida*, y la lírica, donde encontramos a Arquíloco y Horacio.³¹

Como podemos ver a lo largo de este preámbulo, el contenido que engloba lo que a poesía lírica se refiere, va cambiando; no siempre son los mismos criterios teóricos los que la definen.

De todo este recorrido cabe rescatar la reflexión de Viarre:

Lo esencial es comprobar el papel de catalizador que las obras latinas: en el largo camino que va del gran lirismo coral de Píndaro a la diversidad de piezas líricas del Renacimiento, el latín se distingue por la afirmación de la autonomía literaria de la poesía lírica.³²

Con este horizonte de escucha llegamos a la primera etapa de nuestro recorrido, la Edad Media. Es este el panorama teórico en que nacen se desarrollan y algunas veces mueran las primeras muestras de la lírica popular hispánica.

Ante esta situación ¿cómo será abordado el fenómeno poético popular? No debemos olvidar que es durante este periodo, entre el siglo XV y XVI cuando las monarquías europeas están en su plenitud. En este sentido, la

³⁰ *Ibid*, p. 51.

³¹ *Ibid*, p. 56.

³² Gustavo Guerrero *Teorías de la lírica*, p. 57.

región castellana, cuna de nuestra lengua, logrará su consolidación con el reino de los reyes católicos.

Asimismo, es imprescindible ver cuál era la forma de pensamiento con la que se abordaban los diversos fenómenos de estudio. Sobre esto nos dice Michel Foucault:

Hasta fines del siglo XVI, la semejanza ha desempeñado un papel constructivo en el saber de la cultura occidental. En gran parte, fue ella la que guió la exégesis e interpretación de los textos, la que organizó el juego de símbolos, permitió el conocimiento de las cosas visibles e invisibles, dirigió el arte de representarlas.³³

De tal manera, todo se lleva al plano de lo semejante, como la esencia que mantiene la ciencia. Lo igual que pertenece a todos independientemente de cada uno, es lo que se va volver signo.

Por lo anterior, durante este periodo se trató de encontrar las semejanzas de las manifestaciones poéticas propias, con las de los antiguos, para proyectarlas al campo literario de la modernidad; de esto nos dice Guerrero:

Y es que si éste se constituye en un comienzo a imagen y semejanza de aquellas, si es posible efectuar la transferencia global y a menudo indiscriminada de las categorías poéticas antiguas a las literaturas romances, es porque, en el proceso de apropiación de la herencia conceptual de la Antigüedad, se pasa por alto la otredad de lo antiguo, su esencial diferencia.³⁴

De esta manera se establecen marcas textuales por medio de las cuales las semejanzas encontradas, sirven para aplicar relaciones que tienen un tinte de ser verdades universales:

La agudeza del soneto se convierte en la marca textual del epigrama, la variabilidad estrófica de la canción es el signo que denota a la oda, las hazañas que los romances narran dejan traslucir la epopeya. [...] (*Asimismo, por esta pretensión*) Como los humanistas, los textos literarios escritos en lengua romance son también homúculos montados en hombros de gigantes, pero que, además, aspiran a formar un solo cuerpo con ellos. Pues, en el fondo, a través de la transposición de los nombres genéricos antiguos se expresa una forma de concebir la analogía en la cual toda semejanza equivale a una identidad específica: el soneto es un epigrama, la canción es una oda y los romances, por supuesto son epopeyas.³⁵

³³ Michel Foucault, *Las palabras y las cosas*, México: Siglo XXI, 1986, p. 32

³⁴ Gustavo Guerrero, *Teorías de la lírica*, p. 63.

³⁵ *Ibid*, p. 64.

Si líneas arriba planteamos que es durante este periodo en el que se darán con plenitud las monarquías, no podemos olvidar que la vida intelectual que privaba durante esta época se relacionaba directamente con la aristocracia de su tiempo; la mayoría de los estudiosos, poetas, artistas, son atendidos por mecenas aristócratas.

En este contexto es en donde nacen las primeras referencias a la poesía popular, contraponiéndola con la poesía culta o poesía cortesana. Es decir, hay un criterio clasista en el establecimiento de la concepción "poesía popular", para dividir y marcar una distancia entre la poesía que hacían las personas instruidas y la que hacían aquellos que el Marqués de Santillana se refiere de la siguiente manera: "ínfimos son aquellos que sin ningún orden, regla nin cuento facen estos romances e cantares, de las que la gente de baja e servil condición de alegran" ³⁶

Después regresaremos a este periodo para enmarcarnos al tema que nos ocupa, la lírica popular hispánica. Por lo pronto, vamos a continuar nuestra exposición, retomando también las ideas que se sucedieron en España.

Si bien la semejanza fue la herramienta teórica utilizada para engarzar la lírica antigua con las manifestaciones poéticas en lengua romance, el proceso que se da posteriormente es más complejo, al introducir la noción de tiempo; los materiales poéticos no son estáticos, sino que pertenecen a un tiempo histórico determinado. Por tal motivo se da la postulación de un origen: "ahora el soneto procede del epigrama, la canción deriva de la oda y los romances se presentan como descendientes de la epopeya"³⁷. Es decir, se transforman las clases analógicas añadiéndoles un fuerte contenido genealógico, hipertextual.

Es cierto que la manera más objetiva de acercarse a la noción teórica que tenían los estudiosos medievales sobre las categorías es a través de sus escritos, y de las concepciones que tenían sobre los textos y los escritores que abordaban. En este sentido, los estudios que más abundan sobre el concepto de lírica, nos remiten a Horacio.

³⁶ Margit Frenk Alatorre, *Entre folklore y literatura*, México: COLMEX, 1971, p. 9

³⁷ Gustavo Guerrero, *Teorías de la lírica*. p. 65.

Durante la primera mitad del siglo XVI se dan cita dos fenómenos simultáneos: la institución del venusino como ejemplo del poeta lírico y su ascenso al rango de máxima autoridad en materia poética. Asimismo, se estudia la *Poética* de Aristóteles, siempre bajo el tamiz de Horacio, pues se daba por sentado que Horacio recogía todo el planteamiento Aristotélico.

En la segunda mitad del siglo XVI los estudios fuertes sobre el fenómeno poético corren a cargo de Sebastiano Minturno en su tratado *De poeta* que aparece en 1559, y en *Poetices libri septem* de Julio César Escalígero, publicados póstumamente en 1561.

Si bien no vamos a entrar en detalles sobre lo planteado en los tratados, nos ilustraremos con lo que concluye Guerrero de estas posiciones:

El *De poeta* y los *Poetices*... alcanzan en esos años el estatuto de textos de referencia en la descripción poética de las literaturas clásicas, y ambos, como se ha visto, rodean a la poesía lírica de una dignidad genérica que si bien resulta a menudo errática, no era fácil de cuestionar entre los contemporáneos.³⁸

Para este tiempo el concepto "lírica" ya está afianzado e instituido, pero todavía quedan dudas de lo que el género engloba. Si a esto añadimos la fuerte discusión en torno al canon de los clásicos, las posiciones se vuelven todavía más encontradas. En este sentido, se da una reflexión profunda en torno a cómo se puede incluir las manifestaciones poéticas de las lenguas romances dentro del género clásico de lírica. Como podemos ver no es fácil, debido a que la posición que mantenían los defensores de los clásicos, postulaba que sólo era digno de llamarse poema aquel texto que siguiera el canon de los antiguos.

De tal manera, el esfuerzo que se llevo a cabo durante este tiempo también es medular: se defiende la inclusión de Petrarca como poeta lírico, así como la de los poetas que lo secundarán, mismos que defienden la dignidad poética de sus lenguas nacionales y de las formas que emergerán de ellas.

En este sentido, a continuación veremos cómo se da este proceso en España.

³⁸ *Ibid*, p. 94

Antes de que se adoptara la noción de “lirica”, lo que privaba en el ambiente era la poesía cortesana y la poesía religiosa.

Aunque el surgimiento del concepto “poesía lírica” en el espectro de las literaturas romances está dominado por el pensamiento analógico, que de diversos modos, asocia al hombre antiguo con las formas de versificación de origen medieval, nos plantea Guerrero que:

No hay huella de este célebre proceso ni en el célebre opúsculo métrico de Antonio da Tempo, *De rithmis vulgaribus* (1332), ni en el *Proemio* (1496) de Marqués de Santillana, ni en el *Arte de poesía* (1496) de Juan de Encina. La descripción de los metros y las rimas, la enumeración de las formas fijas y el elogio de los poetas y trovadores siguen en todos ellos la pauta medieval y no dan lugar al calificativo “lirico”.³⁹

Es hasta el año de 1449 cuando aparece la primera referencia a “poeta lírico” en castellano; ésta se da a través del humanista Hernán Núñez en su comentario erudito al *Laberinto de Fortuna* de Juan de Mena: “Los poetas líricos se dijeron así de la lyra que significa vihuela porque los poetas que antiguamente componían versos los solían cantar al son de la vihuela”.⁴⁰

Con tal afirmación, se deja entrever que en la descripción de Nuñez:

...mediante la asimilación errática del instrumento antiguo al moderno, la descripción apunta a la identidad performativa de dos tipos de poesía cuando sitúa en el mismo plano la lírica clásica y los romances, sonetos y canciones que efectivamente se ejecutaban al son de la vihuela.⁴¹

Para el año de 1580, la teoría española ya tenía bien delimitado el campo de la discusión, basada en términos hipertextuales; esto se debió a que en España la práctica de las imitaciones de los líricos antiguos les permitía distinguirse de los poemas de raigambre medieval:

Y es que la oda española, de Garcilaso a Fray Luis de León, presenta una estructura estrófica, métrica y rítmica regular que constituye el rasgo textual por excelencia de su naturaleza hipertextual y que le sirve de seña inequívoca de identidad. Se trata de la famosa “lira”, estrofa de cinco versos, dos endecasílabos y tres heptasílabos con dos rimas solas (A b A b b) . Su nombre proviene del primer verso de la “Ode ad Florem Gnidi” de Garcilaso, texto que inaugura el uso de esta estrofa en castellano y que Menéndez y Pelayo calificaba con razón de “joya horaciana de la poesía moderna”.⁴²

³⁹ *Ibid*, p. 96.

⁴⁰ *Ibid*, p. 97.

⁴¹ *Ibid*.

⁴² *Ibid*, p. 122.

El uso de esta estrofa de cinco versos permite dotar de un perfil propio a la oda y, en un inicio, la distingue de la canción.

Sin embargo, Herrera cambia el título de la oda por el de "canción" en la edición de los textos de Garcilaso. Este cambio se debe a que Herrera la incluye en un espectro mucho más grande. El planteamiento de Herrera propone la existencia de una clase y esa clase es, por supuesto, la "lírica". A continuación las palabras de Herrera:

Después de la majestad heroica, dieron los antiguos segundo lugar a la nobleza lírica, poema nacido para alabanzas y narraciones de cosas hechas, y deleites y alegrías y convites. Requiere este verso ingenio vivo y espirituoso, voluntad cuidada y trabajadora. Juicio dispuesto y agudo, las voces y oración pulida, limpia, castigada, eficaz y minuciosa, y particularmente la jocundidad; como los élegos la lasciva, y los epigramas los juegos; y así como la poesía heroica tomó nombre del canto, llamándose rapsodia y *èpos*: así la lírica se apellidó *odè* y *melos* y *molpe*; porque no se pronunciaban sin el canto y la lira; y Horacio puso título de Odas a sus libros porque se cantaban.⁴³

Lo que Herrera permite, al emplear los términos teóricos italianos, es forjar una clase que integre a las canciones y a las odas, y que elimine las distancias entre las dos. Más allá de la semejanza performativa, las dos composiciones son de origen distinto. Sin embargo, gracias a Herrera, con su calificación genérica, se les concede el mismo tratamiento y las cubre de la misma dignidad teórica y literaria.

De este periodo podemos resumir que, a inicios del siglo XVII, la categoría lírica aparece como un compendio de lo antiguo y lo moderno y como un verdadero híbrido genérico que integra, de manera ecuménica, en su seno el lirismo clásico, las imitaciones neolatinas y vulgares y un buen número de versificaciones de origen medieval.

Sobre esta situación Guerreño apunta que:

A principios del XVII Suárez de Figueroa, en *El pasajero* (1617), llega a contar hasta 12 tipos de composiciones muy distintas entre sonetos, canciones, décimas, romances y redondillas, pero no deja de señalar que "la mélica o lírica poesía ostenta con no menos antigüedad que las otras" [...] Cascales, siguiendo a Minturno, considera también que es, junto a la poesía escénica y a la épica, uno de los tres grandes géneros heredados de la Antigüedad, y encuentra cuatro rasgos que lo distinguen: el empleo conjunto de la palabra, armonía y ritmo - "la lyrica se canta y se baila" - . La modalidad enunciativa - "El lírico casi siempre habla de su persona propia" -, el estilo medio - "el épico y trágico usan lenguaje ilustre y grandioso, el cómico, vulgar y humilde, el lírico galán y polido"- y, finalmente, la presentación de materias variadas bajo un solo concepto - "El

⁴³ *Ibid*, p. 125.

lírigo canta por la mayor parte a los hombres dignos de alabanza, o sean graves o medianos. También trata otros sujetos de amores y deleites de la vida humana, exhortaciones, invectivas, vituperaciones, y otras cosas, pero debajo de un concepto solo" [...] En suma , lo que la poesía lírica representa es, ante todo, una categoría comprensiva que los teóricos italianos y españoles erigen en género y en cuyo interior se distribuyen diversas especies asociadas por analogía o por hipertextualidad⁴⁴

Sin duda alguna, la categoría "lírica", fue sorteando gran variedad de situaciones. Desde ganarse su lugar dentro de la concepción de poesía, hasta atraer hacia sí diversos textos, manteniendo esa fuerza magnética característica de la misma, la cual es descrita por Platón en el *Ion* (533 d-e, 534 a-e)⁴⁵. Si bien la inclusión de las formas romances dentro del nombre genérico fue una batalla que le redituó integrar, las expresiones propias de las lenguas nacionales. La batalla más difícil de librar todavía no estaba dada.

Como se expuso con anterioridad, el análisis del fenómeno poético se fue realizando a través de una lectura que daba por sentado el entendimiento de la *Poética* de Aristóteles en la obra de Horacio.

Durante el siglo XVII, tras retomarse el estudio aristotélico, la "categoría lírica" libra su más ferviente lucha, ya que no sólo estaba en cuestión su inclusión en las categorías genéricas, sino que se ponía en duda si sus composiciones, y sobre todo las emergidas de las lenguas romances, eran dignas de llamarse poesía.

Sobre ello nos dice Guerrero que:

(la creciente influencia de la *Poética*) Es la fuente de donde surge la impugnación del género y el marco conceptual que fija los términos de la discusión acerca de su estatuto poético. Pues, en el origen mismo del problema, como lo vemos ya en el texto de Alesandro Guarini, está la teoría aristotélica que, con el concepto de *mimèsis*, siembra la duda al revolucionar el paisaje literario, artístico e intelectual de la época⁴⁶.

En este sentido, atendiendo que la idea de lo poético en el estudio de la *Poética* reside en el elemento compositivo cuya lógica se adecua a los géneros que suponen la organización de un relato, como la tragedia, la comedia y la epopeya; a través de las acciones, podemos intuir que quedan

⁴⁴ *Ibid*, p. 127.

⁴⁵ Platón, *Diálogos I*, Madrid: Gredos, 2000, p. 128.

⁴⁶ Gustavo Guerrero, *Teorías de la lírica*, p.131.

afuera las formas líricas, no sólo las antiguas, sino también las nacientes. Plantea Gustavo Guerrero que:

la clave que explica cómo pudo arraigar esta última (la clase genérica lírica) durante una era dominada en principio por la *Poética* se esconde justamente en la continua deriva del término *mimèsis* que marca la recepción del tratado y obedece sin duda a causas múltiples y diversas, comenzando por las ambigüedades del propio Aristóteles ⁴⁷.

En este sentido, los estudios anteriores derivaron en una gama muy diversa en torno a la *mimèsis*. Los pensadores llevaron el término a tantos usos, como nos ilustra Guerrero:

En la segunda mitad del siglo XVI, decir que la poesía es imitación significa, pues muchas cosas, pero sobre todo significa una: que no es solamente *mimèsis* en el sentido aristotélico, sino también -o más bien, *inventio*, *fictio*, *fabula*, *imitatio* o simplemente "imitación", con toda la versatilidad de un término con múltiples connotaciones.⁴⁸

¿Qué nos quiere decir esto?; que sin duda alguna hay una creciente ambigüedad en torno al uso del término aristotélico de *mimèsis*. En este sentido ¿cómo será la integración de la categoría lírica, si ni siquiera hay unidad de criterios en cuanto a la noción aristotélica que debe englobar a toda poesía?

Las reflexiones subsecuentes en torno a la condición mimética del género, nos dice Guerrero, se desarrollan en dos frentes paralelos:

Por un lado, encontramos un problema de orden de representación que toca a la categoría aristotélica del objeto (*ha*) y a la imitación de acción (*mimèsis praxeos*); por otro un problema de tipo enunciativo vinculado a la categoría del modo (*hòs*) y al estatuto elocutivo del poeta lírico.⁴⁹

Desde la perspectiva modal, la discusión se da asociada a la tripartición genérica de Diómedes, y al pasaje no menos famoso de la *Poética* donde Aristóteles hace un elogio de la técnica dramática de Homero diciendo que el poeta debe hablar muy poco en nombre propio, ya que al hacerlo deja de imitar y, en consecuencia, no es poeta.

En el Renacimiento, la autoridad de Aristóteles y Diómedes fija el valor modal de la noción de *mimesis* que tiende a identificarla con el modo dramático (donde no habla el poeta) y quita automáticamente del campo de

⁴⁷ *Ibid*, p. 134.

⁴⁸ *Ibid*, p. 138.

⁴⁹ *Ibid*, p. 139.

la poesía todo tipo de composición que responda a otra definición enunciativa.

En este sentido, se sigue dando la discusión del estatuto elocutivo del poeta; es decir, si el poeta debe hablar en el poema, si el poeta debe remitirse a narrar las acciones y el drama a través de la voz narrativa y la voz de sus personajes, o si el poeta puede utilizar el modo mixto.

Ahora bien, a través de las diversas posiciones que detona el estatuto elocutivo del poeta, y de la "categoría lírica", se intentará insertar la *mimesis* como la imitación que hace el poeta lírico; hay diversas posiciones, pero la más fuerte es la que habla sobre la posibilidad de que el poeta no esté poetizando personalmente sino que:

Por el contrario, cuando el poeta habla a los otros pareciera que depone la persona del poeta y que toma o tiene otras, pues en Petrarca podemos escuchar a dos personas: la una, la del poeta cuando narra; la otra cuando se dirige a la Madonna Laura ⁵⁰

De esta manera, ahora en el frente de la *mimesis praxeos* se buscará argumentar que lo que el poeta lírico está poetizando son acciones, es decir, la acción del amante al cortejar, la acción de quejarse, la acción de elogiar, de celebrar. Con esta posición se pretende integrar la poesía lírica a través de un aspecto dramático. Asimismo, con esta postura se pretende reducir el fenómeno poético al discurso directo de los personajes; sin embargo, lo que no se está tomando en cuenta es que:

La *mimesis* de que Aristóteles habla es "una-imitación-de-acciones-humanas-estructuradas-en-una-historia". En otras palabras, lo que no se percibe es la íntima conexión entre los términos de la definición, pues *praxis* y *muthos* son indisociables de la idea aristotélica de *mimésis* y del concepto de poesía como imitación.⁵¹

En la postura que refiere la posición fundamental del objeto, nos dice Guerrero que Agnolo Segni recuerda:

Para Platón "la imitación es operación y fabricación de ídolos *demiourgia tón eidolôn*, dice en el décimo libro de la *República* y en el *Sofista*, *poiésis eidilôn*" (p.24) Puramente referencial, el ídolo mimético no existe sino en relación con el objeto que lo informa y que le confiere su grado de veracidad.⁵²

Con esta postura se busca que la *mimésis* no quede reducida al plano enunciativo del poeta y de las acciones desde el punto de vista

⁵⁰ *Ibid*, p. 141.

⁵¹ *Ibid*, p. 161.

⁵² *Ibid*, p. 148.

narrativo, sino que al introducir esta posición lo que Segni está buscando es que se entienda que el ídolo mimético existe sólo en relación con el objeto que lo informa. En este sentido, lo abordará de la siguiente manera:

Segni aborda la cuestión en los párrafos siguientes, comenzando por una afirmación general que establece que toda imitación supone un instrumento para realizar su fin. De ahí que una cosa "en imitación" tenga siempre una condición triple: "instrumento con respecto al artífice, ídolo en relación con el ejemplar y, fuera de esto, aquella que es en sí misma [...] en el caso de la poesía el instrumento esencial es el lenguaje"⁵³.

En este sentido, es importante plantear que durante estos periodos que estamos enmarcando, la revaloración de Aristóteles se da a través de diversas interpretaciones. Por tanto, debemos ponderar que estamos ante un ejercicio hermenéutico sin precedentes en torno al estudio sobre la poesía.

Aristóteles se refiere a la *mimèsis* en la línea 1447a 28 de la *Poética*⁵⁴, relacionándola al arte del bailarín que, por medio del ritmo, imita "caracteres" (*hète*), "emociones" (*pathe*) y "acciones" (*praxeis*).

Sin embargo, nos dice Guerrero que:

La versión latina de Valla, que aparece en 1498, fija desde temprano la equivalencia que convierte los tres términos en, *mores*, *affectus*, y *actiones*, y, con base en esta traducción aproximativa, los primeros exegetas elaboran una interpretación general del concepto *mimesis*, y de los objetos miméticos.⁵⁵

Asimismo la interpretación también se proyecta sobre los tres objetos fundamentales de la tragedia el de "historia" (*muthos*), "caracteres" (*hete*) y "pensamiento" (*dianoia*)⁵⁶

De la diversidad de interpretaciones Guerrero argumenta:

La síntesis de las dos enumeraciones desemboca finalmente en una lista de cuatro términos donde entremezclan los errores de lectura y de traducción para atribuirle al estagirita una posición muy amplia en la materia y que, de paso desvirtúa por completo el sentido original de *mimèsis*. Según ella, la "fábula" equivalente de *muthos*, las costumbres que constituyen a *èthè*, los "affectos", en lugar de *pathe*, y el "concepto" o la "sentencia", que traducen *dianoia*, todos tienen por igual un estatuto legítimo de objetos miméticos, garantizado por la propia *Poetica*.⁵⁷(167).

⁵³ *Ibid*, p. 149.

⁵⁴ Aristóteles, *Poética*, México: UNAM, 2000, p. 3.

⁵⁵ Gustavo Guerrero, *Teorías de la lírica*, p. 166.

⁵⁶ Ver la *Poética* de Aristóteles, p. 7-9.

⁵⁷ Gustavo Guerrero, *Teorías de la lírica*, p. 167.

De todo esto se desprende que, con la diversidad de interpretaciones que detona el estudio de la *Poética*, comience a tomar forma una teoría de la poesía que no se remita al estudio poético estrictamente a través de las categorías aristotélicas; sino que se va hasta la fuente del platonismo e intenta hacer una asociación entre lo planteado por el maestro y su discípulo. Esta postura es la que mantiene Segni:

Aquí es opinión de algunos que los poetas han de imitar las acciones humanas y que éstas son el ejemplar, de modo que aquel que no imita acciones, no quieren que sea poeta. Esta opinión no sé yo que se encuentre en Aristóteles ni en Platón y, ciertamente no aparece en sus escritos ni parece segura ni verdadera, pues puede imitarse otra cosa que acciones: las costumbres, las pasiones del alma, los conceptos de la mente, todas estas cosas que son por sí mismas y sin acción se pueden imitar y son imitadas por los poetas.⁵⁸

Con estas ideas se comienza a minar el planteamiento aristotélico que priva en la *Poética*, el cual propone que la poesía es “una-imitación-de-acciones-humanas-estructuradas-en-una-historia”; estas ideas se dan a través de los mismos argumentos de Aristóteles; sobre ellas nos dice Guerrero:

¿Se necesitan más pruebas de que, en la *Poética*, la acción no es el único objeto mimético? Segni ejecuta con brío un perfecto ejercicio de funámbulo entre las grietas de la exégesis aristotélica y termina esbozando dos argumentos que completan su razonamiento: por un lado, la interpretación de 1460 b 7-11, donde Aristóteles, al establecer que el poeta imita las cosas como son, como parecen o como deberían ser, no dice en ningún momento “acciones”; por otro, la esperada constatación de que existe un género de poesía desprovisto de este tipo de objeto.⁵⁹

Pues bien, a través de estas interpretaciones va a aparecer un nuevo enfoque sobre el estudio poético; la *mimèsis* está en el plano de las cosas, no en el plano de las acciones. Con este planteamiento nos estamos acercando un poco a lo propuesto por Heidegger, pero para ello estamos a varios siglos de distancia.

Después de que Segni argumenta que no sólo las acciones desde el punto de vista narrativo son objeto de *mimesis*, el abanico se expandirá. A continuación, se hará una lista de lo que incluían varios pensadores como objeto de *mimesis* en la poesía lírica (todos los planteamientos que proponen son extraídos del libro de Gustavo Guerrero, y la página se indica entre paréntesis); la mayoría de ellas se relacionan con las diversas interpretaciones que detonó el estudio de Aristóteles:

⁵⁸ Gustavo Guerrero, *Teorías de la lírica*, p. 169.

⁵⁹ *Ibid*, p. 170.

Costumbres , los afectos del alma y cualquier otra cosa que se proponga expresar [Agnolo Segni *Lezioni intorno alla poesia*, (p.170)] “el lírico tiene por objeto principal la imitación de los afectos” [Torelli *Trattato della poesia lirica*, (p.173)]. A partir de aquí las costumbres ocupan un lugar secundario y son más importante los afectos. Posteriormente con Cascales se da en el plano del concepto el cual es sinónimo de *sententia* traducido de *dianoia*. [Francisco Cascales, *Tablas poéticas* (p.180)] Después, concepto se nutre del neoplatonismo en el marco de la teoría de la Idea, pero vinculado específicamente a la entidad metafísica [...]es decir, como una representación interior de la obra que se ha de ejecutar, cuyo estatuto ontológico de modelo apriorístico y trascendental prueba la profunda afinidad entre el espíritu humano y la mente divina(p.181). De esto se desprende que Cascales proponga “los conceptos son imágenes de las cosas que en nuestra alma formamos variadamente, según es varia la imaginación de los hombres.(184)

Para finalizar este periodo y abrir el correspondiente a la nueva noción que se tendrá de poesía, es importante hacer notar cómo se da este engarce. Cuando Cascales reproduce las citas que Tasso adjudica a Aristóteles en torno a que: “las palabras son imágenes e imitadoras de conceptos, como dice Aristóteles” y “los conceptos son a su vez, imágenes de las cosas que formamos y figuramos en nuestra alma”⁶⁰, estará dando pie al estudio de la palabra.

Guerrero nos dice que estas citas no fueron dichas por el estagirita sino que:

lo que dice el estagirita a este respecto son dos cosas muy distintas: por un lado, en el libro III de la Retórica (1404 a 21), acordándose quizá del *Cratilo*, señala , sin especificar objeto alguno, que “las palabras son imitaciones” (*onoma mimemata estin*); por otro, al comienzo del *De Interpretatione* (16 a 3-4), establece que “los sonidos emitidos por la voz son símbolos de las pasiones del alma” (*psuchè pathèmaton sumbola*)⁶¹

Sin bien en estas citas de Aristóteles no hay objeto sobre el cual debe poetizar la palabra, sí se va perfilando que la manera en que tenemos para relacionarnos con el mundo es con el lenguaje, y asimismo, la manera en que la poesía se manifiesta a través de los mortales es también por la palabra.

Con esto se abre el preámbulo de lo que será una nueva teoría que deja atrás el planteamiento aristotélico de la *Poética*, una nueva teoría que tendrá entre sus defensores a los románticos.

Dice Guerrero que “unas 15 páginas bastan para echar por tierra varios siglos de historia de la poética. Esto se da a través de los

⁶⁰ Ver *Teorías de la lírica*, p. 182.

⁶¹ *Ibid.*

planteamientos que hizo William Jones en su ensayo "On the Arts Commonly Called Imitative"⁶² .

Haciendo un breve resumen de la exposición de Guerrero, podemos decir que el planteamiento de Jones se fundamenta en que la imitación no puede ser el eje del estudio poético, porque hay otros pueblos que no la conciben y, sin embargo hacen poesía; asimismo, le da un papel preponderante a las pasiones humanas como catalizadores de la expresión poética; para él la poesía es pasión hecha expresión, hecha palabra:

Al definir lo que la verdadera poesía *debe ser*, de acuerdo con nuestros principios, hemos descrito lo que en verdad fue entre los hebreos, los griegos y los romanos, los árabes y los persas. Los lamentos de David y sus odas sagradas o salmos, la canción de Salomón, las profecías de Isaías, Jeremías y otros inspirados escritores son verdadera y estrictamente poéticas; mas ¿qué imitaron David o Salomón en sus divinos poemas? De un hombre que está realmente feliz o afligido no puede decirse que imite la alegría o la aflicción. Los versos líricos de Alceo, Alcman e Íbico, los himnos de Calímaco, todos son bellas piezas de poesía; sin embargo, Alceo no fue un imitador del amor, Calímaco no fue un imitador de la religión [...] Petrarca se vio sin duda muy hondamente afectado por una verdadera pena y el poeta persa fue un amante demasiado sincero como para imitar las pasiones de otros.⁶³

Para concluir este recorrido nos dice Guerrero que para Jones:

La verdadera poesía siempre ha sido una expresión de las pasiones, siempre ha sido y es "lírica". La otra, la poesía inferior que los demás géneros encarnan, no es en realidad "imitativa" sino meramente descriptiva: su objeto son las cosas exteriores y visibles; su finalidad, la producción de equivalencias de apariencias visuales. Pues Jones subraya que "es claro que las palabras y los sonidos no tienen ninguna similitud visible con los objetos visuales" (204). Por eso, este tipo de poesía externa sólo nos afecta por "sustitución", mientras que aquella que proviene del interior y que expresa las pasiones del alma está más cerca de nosotros mismos y encuentra un eco profundo por simpatía.⁶⁴

⁶² *Ibid*, p. 199.

⁶³ *Ibid*, p. 201.

⁶⁴ *Ibid*, p. 202.

II.3 Las formas literarias como patrimonio de los pueblos.

El instrumento del lírico será, pues, la diversidad de los versos, el baile y el canto. Y si alguien me preguntase por qué, entre todos los poetas, el lírico utiliza tal diversidad de versos, le contestaría que esto procede de la diversidad de los afectos. Pomponio Torelli, *Trattato della poesia lirica*.

A lo largo del punto anterior vimos como en los inicios del siglo IV a.C, Platón configura la poesía de la Edad Lírica en imprescindible asociación con la música y el baile. Asimismo con el carácter de oralidad en un tiempo espacio ritualizado, e igualmente con marcas situacionales. Horacio, que lee a los poetas griegos a través del tamiz de los alejandrinos, pondera que son los temas y la forma de los versos lo que define a esta poesía. Asimismo, vimos como los tratadistas del Renacimiento, a través del estudio elocutivo del poeta, tratan de incluir este elemento como determinante para enmarcar la clase. Y por último, vimos como para los prerrománticos, es fundamental el objeto de imitación, llevándose la mejor partida, los afectos que devendrán en las pasiones como materia de la *expresión* poética lírica.

De todo este recorrido podemos concluir que la visión que se tiene del fenómeno poético es diverso; esto se debe tal vez a que lo poético también se nos elude. Sin embargo, gracias a todas estas formas diversas, tenemos muchos puntos de vista para acercarnos a una idea de poesía lírica. Al principio de este capítulo se planteó que la conceptualización no iba a ser gradual hasta llegar a la perfección de englobar y decir qué queda adentro y qué queda afuera de la categoría. Lo que se iba a hacer es plantear el horizonte de escucha en donde nace dicha posición teórica sobre la misma, para comprender un poco a qué tipo de criterios se estaba atendiendo.

En este trabajo estamos tratando la poesía desde las ideas heideggerianas que han sido planteadas en el primer capítulo. En este sentido, engarzamos la esencia del lenguaje y de la poesía con la voz del pueblo, que es en esencia poética.

En el primer capítulo establecimos que cuando Heidegger va a dilucidar sobre la esencia del lenguaje, no quiere decir que llevemos al lenguaje a

su esencia. No, lo que busca cuando va a dilucidar sobre el lenguaje es que: dilucidar el habla quiere decir no tanto llevarla a ella, sino a nosotros mismos al lugar de su esencia, a saber: al recogimiento en el advenimiento apropiador (*Ereignis*)⁶⁵.

Asimismo, se expuso cómo, para Heidegger, la esencia del lenguaje y de la poesía es metafísica. Para Heidegger, la esencia de la poesía es metafísica según García Bacca: saber inventar nombres que funden y asienten en la palabra, el ser y la esencia de las cosas. De esto, hemos visto como la esencia de la metafísica en flor también es poética: la palabra fundadora de la metafísica es elusiva como las palabras poéticas, porque fundamenta aquellas las pone al igual que ella, airoas sin que se prendan de nada, y sin embargo estén esenciadas.

También vimos a qué esencia nos referimos.

En lo concerniente a la voz del pueblo, aclaramos que García Bacca dice que para Heidegger *la palabra poética no es sino la explicación de la voz del pueblo*⁶⁶, y que hay que tener cuidado, porque aquí el sujeto es "palabra poética", porque si no fuera la palabra poética sujeto, rebasaríamos una frontera que nos llevaría a demagogia o a democracia.

Por tanto, para que una voz individual suene y sea escuchada, nos dice nuestro filósofo español, necesita estar a tono con el pueblo:

En un concierto la voz individual dice algo bajo la condición básica de que lo diga a tono con el tono general. Lo primero que hace falta, pues, para que la palabra individual ascienda a la categoría de voz es que se ponga a tono con el pueblo que es colectividad viviente de cultura enraizada en la tierra.⁶⁷

De esto, vimos que quien realiza esta tarea es la poesía a través del poeta, que está escuchando el son del silencio y comienza a invocar las cosas que originan mundo.

Asimismo se expuso que, un pueblo, dice García Bacca, es una colectividad de hombres que han conseguido poblar todo, hasta la tierra - sus ríos, montañas, cuevas, bosques picos, árboles...- , de leyendas,

⁶⁵ Martin Heidegger, *De camino al habla*, p. 10.

⁶⁶ García Bacca, en comentarios a *Hölderlin y la Esencia de la poesía*, p. 76.

⁶⁷ *Ibid*, p.78.

historia mitos, apariciones, fantasmas, poemas , música, religión... Todo a un tono⁶⁸. Ese tono único es el que hará que las voces individuales suenen concertadas. Ese tono es la voz del pueblo, y es poética porque es originaria, siendo su mediador el poeta que descifra los signos.

Y concluimos aceptando lo propuesto por Heidegger cuando plantea que:

El hablar de los mortales es invocación que nombra, que encomienda venir cosas y mundo desde la simplicidad de la Diferencia. Lo que es hablado en el poema es la pureza de la invocación del hablar humano. Poesía, propiamente dicho, no es nunca meramente un modo (*Melos*) más elevado del habla cotidiana. Al contrario, es más bien el hablar cotidiano un poema olvidado y agotado por el desgaste y del cual apenas ya se deja de oír invocación alguna.⁶⁹

Si nuestro recorrido en torno a la categoría es tan amplio, ¿qué podemos esperar de las formas estróficas que la componen? Bosquejamos como, en la Edad Lírica, eran diversas y no había unidad en torno a cuáles quedaban incluidas dentro del género; con los latinos, también nos dimos cuenta de esta problemática, que continuó en el periodo de la reivindicación de las literaturas romances nacionales. Podemos decir que, así como son diversas las posiciones que se tienen en torno a la poesía lírica, también son diversas las formas estróficas que tienen que ver con ella.

En lo concerniente a la poesía popular hispánica nos dice Margit Frenk:

(*La poesía popular*) Pertenece - ya lo sabemos- a la gente "de baja e servil condición", al vulgo 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 la recreación de cada cantar.⁷⁰

La voz poética, en este sentido, desarrolla diversos tipos estróficos para manifestarse. Y son estos tipos los que asimilan la diversidad de comunidades culturales en sus horizontes de escucha. Asimismo, debemos atender que cada lengua tiene características fonéticas, de musicalidad y de ritmo que permiten el amoldamiento de un tipo acentual que se desenvuelve con mayor soltura en la composición de su poesía y de sus versos. De ahí que en la lírica popular hispánica:

La colectividad posee una tradición poético-musical, un caudal limitado, de tipos melódicos y rítmicos de temas y motivos literarios, de recursos métricos y procedimientos estilísticos (caudal limitado, pero no necesariamente

⁶⁸ *Ibid.*

⁶⁹ Martin Heidegger, *De camino al habla*, p. 23.

⁷⁰ Margit Frenk, *Entre folklore y literatura*, p. 11.

reducido. Dentro de él debe moverse el autor de cada nueva canción para que ésta pueda divulgarse; dentro de él, los innumerables individuos que, al correr del tiempo, la retocan y la transforman.⁷¹

En el primer momento que nos ocupa, con relación a la lírica hispánica antigua y un poco de tiempo posterior a ésta, podremos ver que las formas estróficas no son inamovibles, sino que se van insertando según la voz poética lo quiera.

Cuando iniciamos el punto anterior, vimos que una de las dificultades de tratar con textos antiguos era el de su recuperación. Asimismo, vimos como en lo concerniente a la situación de la lírica la dificultad se acentúa, por estar tratando con composiciones de fuerte carácter oral. En lo que corresponde a la primitiva lírica popular hispánica Margit Frenk nos señala que:

Muy tenue es la luz que proyectan ciertas crónicas medievales sobre los cantos -apenas mencionados y nunca reproducidos- que entonaban los soldados al volver victoriosos de una expedición, o sobre los cánticos de bienvenida y alabanza, las endechas fúnebres, los cantares de boda⁷²

A pesar de que no se tienen los referentes nítidos, sí se comienza a vislumbrar una serie de motivos y de festividades en las que se entonaban este tipo de manifestaciones poéticas.

Si bien la voz de los cronistas nos da indicios sobre las primeras manifestaciones, la voz de los poetas será determinante para conocer directamente la fuente. Sobre ello la doctora Frenk apunta:

Primero los poetas árabes y hebreos del Andalus. Entre los siglos XI y XIII escriben en su lengua las *muwáshahas* que rematan en una estrofilla romance, copia o remedo de cantares que circulaban en la tradición oral.⁷³

Estas estrofillas con que rematan la *muwáshahas* son las famosas jarchas, primer referente textual que tenemos sobre la primitiva poesía lírica popular hispánica. Sobre este hecho trascendental nos dice Margit Frenk:

"En 1948 el hebraísta Samuel M. Stern reveló al mundo veinte jarchas escritas en lengua romance, que figuraban en *muwáshahas* hispano-hebreas de los siguientes siglos XI a XII [...] esas pequeñas estrofas resultaron ser encantadoras cancioncillas de amor puestas en boca de una muchacha: ingenuos

⁷¹ *Ibid.*

⁷² *Ibid.*, p. 5.

⁷³ *Ibid.*, p. 6.

lamentos de ausencia, dolorosas súplicas al amado, apasionadas confidencias a la madre y a las hermanas..."⁷⁴

Con estos referentes podemos encontrar que la voz enunciativa estaba en primera persona, en la voz de la muchacha que entonaba las canciones. Asimismo, se perfilan diversos temas, siendo los más preponderantes el amor y el desamor. De la misma manera, se pueden apreciar características como la interpelación que se hace al amado, la confidencialidad que se hace a los seres más cercanos.

Posteriormente, en el Duelo de la Virgen con la famosa cántica "¡Ella, velar!"⁷⁵, se ha querido ver el reflejo de una poesía distinta de las jarchas. Se insinúa que hay también una lírica masculina, "canto de veladores compuesto en series de pareados irregulares, en parte ligados por el paralelismo y con intercalación de un estribillo"⁷⁶. Con este antecedente se va perfilando el descubrimiento que se hizo, en torno a que el paralelismo y el estribillo son elementos característicos de éste tipo de poesía, los cuales continúan hasta nuestros días⁷⁷.

Con el estudio de las *cantigas d'amigo* gallego-portuguesas en el occidente hispánico se verá que también se da el paralelismo, además de otros recursos poéticos como el *leixa-pren*. En estas composiciones, la voz cantante vuelve a ser la voz femenina. El campo temático se amplió:

Entran los temas marineros, la romería, los ciervos y las aves canoras, la flor del pino y el avellano florido, la fuente donde la niña lava sus cabellos., todo un delicado paisaje literario, en que se han incorporado elementos del folklore⁷⁸

Cabe señalar que durante el periodo que va del reinado de Juan II a la consolidación de los reyes católicos, la percepción que se tiene de la poesía lírica popular cambia tajantemente.

Al principio del periodo, en la institucionalidad de Castilla, la lírica popular fue menospreciada; lo que privó fue la lírica cortesana a través de la escuela gallego castellana que hereda géneros, temas, técnicas de

⁷⁴ (Ver p. X del prólogo a *Lírica hispánica de tipo popular*.)

⁷⁵ Margit Frenk, *Entre folklore y literatura*, p. 7.

⁷⁶ *Ibid.*

⁷⁷ *Ibid.*, p. 85.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 7.

la poesía trovadoresca de Portugal⁷⁹. Esto se debe principalmente al criterio clasista que ya se expuso, con relación a la concepción del arte en los grupos aristócratas.

Si bien la poesía lírica popular era ninguneada, no podía, al igual que la categoría lírica que expusimos en todo el recorrido del primer punto de este capítulo, ser omitida. La poesía lírica popular, al igual que la categoría "lírica", de una manera sencilla, a través de su voz que se vuelve colectiva, va ocupando su lugar. Primeramente de una manera discreta y, tal vez contra su gusto, el Marqués de Santillana establece tres grados de poesía:

sublime (obras en griego y latín), *mediocre* (obras en lengua vulgar escritas por trovadores y otros poetas de renombre) e *ínfimo* (obras en lengua vulgar, compuestas para el pueblo bajo por juglares que no siguen las reglas)⁸⁰

Cabe señalar que esta aceptación se da en el mismo año, 1449, en que aparece la primera referencia, al "poeta lírico" en castellano, que se da a través del humanista Hernán Núñez en su comentario erudito al *Laberinto de Fortuna* de Juan de Mena. Como ya quedó señalado, esta concepción está asociada a los elementos performativos del instrumento que hace la música y del acompañamiento que deriva en la danza.

Con estos acontecimientos nos podemos dar cuenta de dos cosas: primero, que con la inclusión de la poesía popular, aunque sea de manera marginal, ésta va ocupando un lugar; segundo, con la introducción de la categoría lírica, ésta comienza a tomar cuerpo en la península. De esto podemos inferir que, de acuerdo con los elementos performativos que se contemplaban en relación a la categoría lírica, la asociación de lírica popular se daba casi por ósmosis: las canciones estaban unidas indisolublemente a la música y al baile.

Ya para los años de los reyes católicos, gracias a que en la corte napolitana de Alfonso V de Aragón se apreció y valoró este tipo de

⁷⁹ Margit Frenk, *Entre folklore y literatura*, p. 8.

⁸⁰ *Ibid*, p. 9.

manifestaciones poéticas, la poesía de tipo popular gozó de gran aceptación:

Los cortesanos españoles que residían en Nápoles gustaban no sólo de cantar romances castellanos viejos, sino también de escribir romances nuevos que imitaban bastante de cerca el estilo de aquellos. Se perfilaba así un cambio en los gustos, que pronto repercutiría en la península. Ya Enrique IV, sucesor de Juan II, se dice que “cantaba muy bien de toda música, ansí de la Iglesia como de los romances e canciones, e había gran placer de oírla” [...] Unos cuantos años después encontraremos ya en pleno auge en la corte de los Reyes Católicos, la moda poética popularizante.⁸¹

La importancia de este periodo es medular para comprender la visión que se tiene de la concepción de poesía lírica popular. Si bien ya vimos como al principio se atiende a cuestiones clasistas, para contraponerla a la poesía “cultura” de los cortesanos, debemos tomar en cuenta que ese criterio no puede ser más que eso, un criterio de clase. En este sentido, a través de los estudios que se han dado en torno a la poesía lírica, comienza a tomar forma otra medida, la cual consiste en encontrar elementos que permitan el estudio para comprender, tanto su horizonte de escucha como su horizonte de creación y de recreación.

Ya vimos cómo para Margit Frenk, “la poesía popular no es un fenómeno eterno, atemporal, estático, sino un fenómeno histórico. Cada vez, en cada época y en cada lugar, se da con distintas características”⁸². De tal manera que poesía popular puede ser sencilla, elemental, emotiva, en determinado tiempo y espacio geográfico; y en otras condiciones será todo lo contrario.

En este sentido compartimos el planteamiento propuesto por la doctora Frenk con relación a que: “¿Cabe hablar de la poesía popular y definirla estéticamente? Quizá no puedan darse de ella, pese a Benedetto Croce, definiciones universalmente válidas”.⁸³

⁸¹ *Ibid*, p. 10.

⁸² *Op cit*

⁸³ *Ibid*, p. 11.

Como ya se planteó, la lírica popular no es un fenómeno estático y atemporal; en este sentido podemos decir que la misma puede ser atendida en la sincronía y en la diacronía.

El estudio que realizó la doctora Margit Frenk, en torno a la antigua lírica popular, nos permite ver muchas cosas en torno a ésta, tales como: el estilo, la forma, los temas, la voz enunciativa, las influencias y relaciones que ésta entabla con los demás pueblos de lengua romance. Asimismo, nos permite ver cómo se va asimilando esta poesía en las diferentes esferas de la vida social, así como sus etapas de valoración literaria hasta llegar a la época moderna.

De todo este riquísimo trabajo, hay un punto sobre el que quisiera reflexionar, el cual tiene que ver con la frontera entre lo que es considerado como popular y lo que no es considerado como popular. De las citas que retoman este problema, señalamos dos:

En la época de los trovadores y juglares "el poeta juega con los motivos y técnicas del lirismo popular, los transforma y recrea; busca y encuentra, en felices hallazgos personales, efectos insospechados. (*Sin embargo*) Lo que no sabemos es dónde está la frontera entre lo folklórico y lo literario, ni donde acaba la tradición y comienza la creación personal del poeta.⁸⁴

Es imposible trazar fronteras precisas. Una vez lanzada la moda, las imitaciones brotaron por todas partes y se hicieron a menudo de forma tan atinada, que no hay manera eficaz de distinguirlas con plena seguridad de los textos auténticos. No hay manera para nosotros, hoy, porque sólo conocemos la tradición lírica popular de los siglos XV a XVII a través de la literatura de la época, y no podemos saber a ciencia cierta cuáles elementos nuevos se han superpuesto a la tradición medieval.⁸⁵

Cabe señalar que sólo estamos citando dos referencias a un mismo hecho, y que las dos están inmersas en el periodo que consideramos medular para comprender la visión que se tiene de la concepción de poesía lírica popular. Este periodo abarca, desde la casi negación de estatuto poético a las manifestaciones populares, hasta su gran valoración, que fue un aire fresco para los grandes clásicos de nuestra literatura hispánica (cabe señalar sólo a dos sin menospreciar a los demás: Cervantes y Lope

⁸⁴ *Ibid*, p. 7, las cursivas son mías.

⁸⁵ *Ibid*, p. 15.

de Vega). Lo cual, también contribuyó para que su proyección y valoración, en nuestros días, se reflejara en el aprecio que la doctora Frenk⁸⁶ bien ejemplificó en escritores importantes de nuestra literatura moderna y para que varios temas, como veremos más adelante en relación con la lírica popular del son jarocho, pervivieran.

¿Pero por qué se da la dificultad en torno a la distinción de poesía popular?; ¿A qué se debe que los estilos, las formas y los temas estén en constante interacción, entre aquello que es considerado folklórico y aquello que se considera literario? ¿Acaso las manifestaciones poéticas populares, que conservan el folclor, no son literarias? Si bien la respuesta no es sencilla, es importante mantener la pregunta. Porque a partir de este periodo comienza el estudio sobre la poesía lírica popular.

Como analizamos, en el estudio teórico de la categoría lírica hay diversas opiniones. Asimismo, la noción de poesía lírica popular no iba a ser la excepción; las posturas de autoridades, en torno a ella quedaron expuestas en el primer capítulo.

Recordemos que, en un primer momento, lo que priva para diferenciar la poesía popular es un criterio clasista. Éste entra en duda, cuando a partir de la valoración que se da en las cortes y en otras esferas, este tipo de poesía se dignifica y se recrea ya sea como:

- La utilización directa y textual de los antiguos cantares como material poético.
- La imitación de esos cantares
- La infiltración vaga y general de su estilo.⁸⁷

¿Por qué comienza a entrar en duda? Porque no sólo la gente de “baja e servil condición el vulgo iletrado”⁸⁸ es quien la recrea. La poesía popular está siendo recreada en muchas esferas de la vida española. Si a esto añadimos que “son arte, pero arte colectivo lo cual quiere decir, no sólo que son patrimonio de la colectividad, sino también y ante todo que esta se impone al individuo en la creación y la recreación de cada

⁸⁶ Margit Frenk, *Entre folklore y literatura*, pp. 45-48.

⁸⁷ *Ibid*, p. 13.

⁸⁸ *Ibid*, p. 10.

cantar" estamos entrando a la esfera de que lo popular no puede delimitarse a la gente baja a la gente del vulgo, sino que esta poesía es popular debido a que tiene la fuerza de que su canto no es un canto en el desierto, y de que está a tono con el pueblo o sea la colectividad viviente.

De esto que la poesía popular sea entrañable a todas las esferas que componen el pueblo. Son entrañables a la colectividad porque de ahí surgen para nombrar todo a un tono; y no es un hecho menor decir también que, es justamente en esos momentos en que la lengua castellana, la lengua con que nombramos el mundo, está poblando mundo desde estos momentos prístinos a través de la voz poética, la voz de la colectividad que ha logrado poblar la tierra, sus ríos, montañas, cuevas, bosques picos, árboles...- , de leyendas, historia mitos , apariciones, fantasmas, poemas , música, religión... Todo a un tono.

En este sentido, la poesía lírica popular no es propiedad de una determinada clase social, sino de la colectividad, el pueblo que la invoca y la nombra para configurar mundo. Es poesía porque invoca y nombra mundo originándolo, es lírica porque está inmersa dentro del lirismo de diversos modos (esto se verá más adelante), es popular, porque es la voz del pueblo, la colectividad viviente, quien la abriga y la comparte airosa en cada canto, cada verso, cada copla.

Esta situación nos presenta un problema muy grande, que no será resuelto en este trabajo. Cabe recordar que durante el recorrido por el fenómeno de la poesía lírica, vimos cómo los pensadores atendieron una serie de elementos y que asimismo fueron influidos por diversas circunstancias. De esto que el estudio sea tan diverso, y qué nosotros en este trabajo atendimos los horizontes de escucha para acercarnos lo mejor posible a la noción que se tenía en determinado tiempo de la categoría.

Si bien no vamos a redundar en las diversas concepciones, sí podemos decir que sobre la categoría no hay unidad de criterios de lo que ésta englobe; asimismo, la recorrimos desde antes de su omisión en Aristóteles, pasando por la negación de ser considerada poesía, hasta su elevación como la verdadera poesía, siendo que la tragedia y la comedia, son meramente descriptivas.

Ahora, qué similitudes tiene esta situación con la de poesía lírica popular hispánica. Vimos cómo la poesía popular peninsular, en sus orígenes, no era objeto de estudio; todo se inclinaba hacia los clásicos, la poesía religiosa y a las expresiones de la poesía cortesana. Después se acepta con timidez su existencia, y posteriormente se da una dignificación de la misma. Hasta llegar a lo que nos dice Antonio Machado, en el epígrafe que marca nuestro trabajo:

“Si vais para poetas cuidad vuestro folklore. Porque la verdadera poesía la hace el pueblo. Entendámonos: la hace alguien que no sabemos quién es o que, en último término, podemos ignorar a quién sea, sin el menor detrimento para la poesía. No sé si comprenderéis bien esto que os digo. Probablemente no”

¿Qué es lo que nos dicen estas palabras de quien fue un gran poeta que bien podría considerarse culto, que tenía gran compromiso con lo académico y que además de poeta era filósofo? ¿Qué nos dice este hombre que conoce de la poesía y la hace esencia en su vida?

Lo que Machado nos está diciendo es que hay un valor muy grande en el folklore, y que es justamente este valor el que permea la vida del pueblo, el cual a través de la voz poética está recordando su pertenencia al mundo que invoca y configura a cada golpe de palabra.

En este sentido, los grandes y variados estudios de Margit Frenk, retoman este elemento poético que está inmerso en el folklore de la primitiva lírica popular. Asimismo, el trabajo literario que realiza, permite acercarnos al fenómeno a partir de otros elementos en un determinado tiempo de ésta poesía.

Entendamos que la poesía lírica de tipo popular no es estática: que si bien en un principio puede ser elemental y sencilla, en otro tiempo y región puede ser todo lo contrario.

Partiendo de esta premisa podemos entender que la primitiva poesía lírica popular mantiene elementos que permiten su estudio desde una perspectiva, ya sea estilística, formal o temática. Y que así mismo esta poesía, porque no es peculio de ninguno, va a tomar otra serie de elementos que el mismo pueblo, la colectividad viviente, le va pautando para estar a tono. De ahí que la primitiva lírica de tipo popular que conocemos,

mantenga otra serie de elementos con respecto a la lírica de tipo popular que se da en el Renacimiento y en el Siglo de Oro.

La primitiva lírica, por ser un fenómeno circunscrito en el tiempo, puede atender el criterio de "escuela poética popular", con elementos preponderantes en tiempo y espacio determinado. De ello que Margit Frenk nos diga:

En la poesía popular la tradición - en el sentido de conjunto de recursos y temas comunes, de "escuela", es esencia. Mejor dicho, una tradición o cuerpo de tradiciones. Porque una escuela de poesía popular es un fenómeno tan circunscrito y condicionado históricamente como cualquier otra corriente poética.⁸⁹

De tal manera, el concepto que manejamos de "poesía popular", nos permite incluir en él las manifestaciones poéticas que van manteniendo ese tono de tradicionalidad que va pautando la voz poética de la colectividad viviente. Asimismo, nos permite entender que la voz poética utiliza diversos recursos estilísticos y formales según sea el tono que adquiera. En este sentido, las manifestaciones poéticas que se nutren y se alimentan en el folklore son populares en tanto el pueblo, la colectividad viviente las crea y las recrea en cada canto y versos que entona.

En este sentido, las mismas manifestaciones, cuando más grande es su campo de difusión, sugieren un arquetipo, se vuelven de tipo popular en su espacio y tiempo determinado; y cuando las mismas pasan a través de los periodos históricos de una generación a otra se vuelven de tipo popular y tradicional. De tal manera, las manifestaciones poéticas, de este tipo, que se nutren y alimentan en el folklore, por estar circunscritas en el tiempo, pueden atender un estudio determinado, que busque en ellas diversos elementos. En el caso de la primitiva lírica popular hispánica; los estudios de Margit Frenk nos dan mucha luz sobre las manifestaciones poéticas de ese tiempo.

Sabemos que la mayoría de las canciones de los fragmentos poéticos de la primitiva lírica de tipo popular nos llegaron a través del tamiz de aquellos que tenían acceso a las letras, y que asimismo, durante el

⁸⁹ *Ibid*, p. 11.

periodo de su recopilación, tuvieron que pasar el filtro de la literariedad, que como vimos tenían una serie de prejuicios acerca de los estilos y las formas para que algo fuera considerado poesía.

En este sentido, ¿cómo podemos saber que se conserva la autenticidad de la composición? ¿cómo saber si era ejecutada de la manera en que nos llega por la fuente literaria? Ante esta situación Margit Frenk plantea :

Existen otros medios para determinar la autenticidad folklórica de ciertos cantares. El más seguro, es la búsqueda de supervivencias, en la tradición oral de hoy, de canciones recogidas en el Siglo de Oro. Cuando se trataba de canciones que gozaron de amplia difusión en los ambientes cultos y en a literatura de entonces, la supervivencia puede deberse precisamente a esa difusión. Pero cuando nos encontramos con textos sólo recogidos , casi al azar en una o dos fuentes antiguas y que perviven hoy en la tradición, podemos estar seguros de que el cantar vivía entonces, como sigue viviendo hoy, en la tradición oral del pueblo, al margen del arte culto.⁹⁰

Ésta es sólo una de varias propuestas que plantea Margit para encontrar la autenticidad de la primitiva lírica popular. Cabe señalar que como escuela literaria, la primitiva lírica que está rastreando Margit, en un primer momento, se da en oposición a las manifestaciones cultas; es decir es aquella poesía que se cultiva en los sectores marginados, principalmente, los del campo, sectores que por criterios un tanto clasistas recibieron el mote de "pueblo".

Para nosotros la noción de pueblo es más amplia, y una manifestación, de las muchas que tiene su voz poética, se da a través de la poesía tradicional de tipo popular y folclórico, que tiene diversos elementos que entablan relaciones de intertextualidad en tiempo-espacio determinados.

En un tiempo posterior, Margit es consciente que lo "auténtico" de la primitiva lírica está en constante interacción, sólo dos ejemplos: antes con los trovadores provenzales, después con la recreación que se hace en las cortes. De esto que le sea difícil delimitar lo "auténtico"; sin embargo, esta nueva posición que le permite establecer relaciones de intertextualidad, sienta las bases para que se de el estudio de la poesía de tipo popular, desde diversos elementos que la tradición va

⁹⁰ *Ibid*, p. 18.

compartiendo, estudio que hasta nuestros días ha rendido gran cantidad de frutos.

Pues bien, ya vimos que las manifestaciones poéticas de la poesía popular no son estáticas; en este sentido, también se atendieron diversos horizontes de escucha.

Podemos pensar que en el caso de la lengua castellana, la primitiva lírica popular hispánica posee elementos que le permiten estar a tono y que engarzan a otras manifestaciones líricas de tipo popular y tradicional, en la gran diversidad de pueblos que comparten la lengua. Una ellas es la lírica popular del son jarocho, circunscrito en la región del Sotavento, del cual buscaremos paralelismos con la primitiva lírica popular hispánica.

Ya expuesto nuestro horizonte de escucha, lo que continuaremos haciendo en la presente tesis es un trabajo de intertextualidad y paralelismo entre la antigua lírica popular hispánica comprendida en los trabajos de Margit Frenk, y que están asentados en su *Nuevo Corpus de la Antigua lírica popular*, grosso modo, con la poesía lírica popular y tradicional del son jarocho.

El trabajo de comparación no pretende ser absoluto en todo el corpus y en todo el son jarocho, porque esta tesis no da para eso que requiere de trabajos específicos posteriores. En este sentido, incluso puede salir una tesis completa con relación a un fenómeno específico. No, lo que pretende este trabajo es sentar las bases de manera muy general, para que después se puedan hacer estudios posteriores delimitados; por ejemplo, la referencia y la asociación de animales en la antigua lírica y en el son jarocho, cómo pervive la invocación a la naturaleza en las dos manifestaciones, la relación con la divinidad a través de la manifestación poética, etc.

II.4 Interrelaciones textuales: establecer por medio de ejemplos comparados; cómo se dan éstas.

Antes de entrar a las interrelaciones paralelísticas, plantearemos rasgos muy generales que comparte el son jarocho con el estudio que abordamos anteriormente.

Estas características, en el marco del son, serán abordadas detalladamente en el tercer capítulo. El son jarocho también comparte la asociación indisoluble entre la palabra la música y la danza. Es muy importante la tradición oral: las marcas situacionales son abordadas en la composición. El espacio-tiempo también está ritualizado: pueden ser fiestas, bodas, velorios, acompañamientos fúnebres etc. Sus formas compositivas son canciones en las que intercalan, primordialmente, coplas y décimas; en ellas también se dan elementos como el estribillo y el *leixapren*; asimismo, el elemento de tradicionalidad marca la entonación, no impone; una composición puede variar de una ejecución a otra debido a que no es estática y porque obedece a estas marcas situacionales que se da también debido a la inspiración del poeta, del versador que tiene su referente en el repentismo. Si bien la composición puede tener un autor, éste permanece en la entonación de la colectividad.

Pues bien, para atender la relaciones, vamos a basarnos en los estudios que hace Margit de la antigua lírica de tipo popular, la cual está representada en su *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XIV)*. Cabe aclarar que la relación se dará en el plano intertextual, y que éste va a ser mayoritariamente de contenido, asimismo, también es necesario decir que muy probablemente muchos elementos de la lírica antigua tal vez no sobrevivan en la tradición del son jarocho.

El análisis literario que vamos a realizar lo abordaremos a partir del paralelismo, atendiendo las tres clases que se agrupan en torno a éste, las cuales son: paralelismo verbal, referido a las palabras; paralelismo estructural; que influye en la estructura sintáctica y rítmica; paralelismo semántico, repetición de la misma idea pero con variaciones en el significante:

Culantrillo llama a la puerta;
perexil: ¿Quién está ay?
- Hiervabuena soy, señora,
que vengo por teronjil.

Perejil tocan la puerta
muchacha mira quién es
señora es la yerbabuena
que viene en busca de usted. *Sones de la tierra y cantares jarochos*, p. 20.⁹²

Como podemos ver en estos dos ejemplos se da el paralelismo en los tres niveles. El paralelismo verbal establece a dos personajes iguales Perejil y la Hierbabuena, asimismo comparten el motivo de la puerta que es tocada, y el de la pregunta por alguien que está dentro. La estructura de los dos fragmentos se compone de cuatro versos; si bien los dos primeros versos del ejemplo antiguo se distinguen por tener nueve y seis sílabas respectivamente, los dos últimos comparten la pauta silábica del español (ocho sílabas) contenido en todos los versos del ejemplo del son Jarocho. Dentro del plano semántico se da la misma idea, sin embargo varía un poco porque en el primer ejemplo vienen en busca de teronjil, y en el segundo vienen por la yerbabuena. Este cambio tal vez se debe a que, con el paso del tiempo, la primera asociación que era una "Ensalada Boda entre Azeite con Don Vinagre en la cual los invitados son hierbas y verduras personificadas deviene en el Romance de La adúltera: ¡Tan, tan! , llaman a la puerta - Hierbabuena baja a abrir. / - Quién es ese caballero - que en mi puerta llama así?..."⁹³. En el ejemplo extraído del son jarocho la copla está inmersa en el canto del "Aguanieve", en éste se canta al elemento primordial para la vida, el agua, y asimismo se cuenta de las relaciones amorosas: "Aguanieve se ha perdido, / su mamá lo

⁹¹ Los fragmentos extraídos del *Nuevo Corpus de la Antigua Lírica Hispánica*, llevarán la referencia de su número asignado dentro del mismo, en la parte superior derecha, de igual manera su tipo de letra será distinta para distinguirlos de las piezas del son jarocho; las cuales llevarán la referencia que las consigna en la parte inferior derecha. El comentario de ambos fragmentos quedará debajo de ellos.

⁹² Humberto Tinoco Aguirre, *Sones de la tierra y cantares jarochos*, Puebla: Premia, 1983. De aquí en adelante de abreviará la cita del libro indicando también la página del mismo.

⁹³ Margit Frenk *Nuevo Corpus de la Antigua Lírica Popular Hispánica Siglos XV a XVII* México: UNAM *et al*, 2003, p. 1497.

busca y llora:/ el muchacho maldecido/ se fue con otra señora / y le llaman Juan perdido”⁹⁴.

NC 571

Águila que vas bolando,
lleva en el pico estas flores,
dáselas a mis amores,
dile cómo estoy penando.

Águila levanta el vuelo
y dile al ángel que adoro
que en mí no cabe consuelo
que de día y noche lloro.

*El canto de la memoria, p. 65.*⁹⁵

En este par de ejemplos el paralelismo también se da en los tres niveles, aunque de manera diferente de los ejemplos anteriores, los cuales son referencias directas. En estos dos ejemplos se comparte en el nivel verbal la figura del águila, y la solicitud de vuelo mensajero para decir sobre las penas del amante. La estructura de las dos está compuesta de cuatro versos y comparten la misma métrica, asimismo el axis rítmico siempre recae en la penúltima sílaba. En el plano semántico, los dos comparten la solicitud al ave para que está sea mensajera de las penas que aquejan al amado.

NC 569

Pues se pone el sol,
palomita blanca,
buela y dile a mis ojos
que por qué se tarda.

Pavorreal abre las alas
y si te das un volido
vas a decirle a mi chata
que si ya me echó al olvido.

El canto de la memoria, p. 63.

⁹⁴ Zacamandú, *Antiguos sonos jarochos*, “El aguanieve”, México: Discos Pueblo, 1995, pista n. 9.

⁹⁵ Patricio Hidalgo. *El canto de la memoria*, Xalapa: Universidad Veracruzana, 2004. De aquí en adelante se abreviará la cita del libro indicando también página del mismo.

Dentro de esta misma tradición de las aves como mensajeros, los dos ejemplos anteriores comparten un elemento en el plano verbal, el cual consiste en la palabra “decir”. En el plano estructural sólo comparten que se componen de cuatro versos, su métrica y ritmo es completamente distinto. En el plano semántico comparten lo fundamental, que consiste en pedir a un ave que pregunte algo importante al ser amado.

NC. 15

Paxarito que vas a la fuente
bebe y vente.

Qué pajarito es aquel
que baja a beber agua
y con el pico la enturbia
pa’ no beberla tan clara. *Sones de la tierra y cantares jarochos*, p. 24.

Las aves como motivo en la poesía de tipo popular, se reflejan en estos dos ejemplos. Lo único que se comparte es el pájaro que bebe agua en la fuente y ésta comparación se da sólo en el plano semántico: el ave viene a simbolizar al amante que bebe en la fuente del amor. La copla del son jarocho fue extraída de la canción “El pájaro cu”, y en él también el pájaro sirve como mensajero: “Pajarito eres bonito/ y de bonito color/ pero más bonito fueras/ si me hicieras el favor/ de llevarle un papelito/ a la dueña de mi amor/”; y en ocasiones en él se personifica el amante: “Pajarito manzanero/ porque no comes manzanas / Cómo quieres que las coma/ si no me agachas la rama”⁹⁶.

2322

Madre mía , aquel paxarillo
que canta en el ramo verde,
rogalde vos que no cante,
pues mi niña ya no me quiere.

Qué pajarito es aquel
que canta en aquella lima
hay dile que ya no cante
que mi corazón lastima

Sones de la tierra... p. 24.

⁹⁶ Humberto Aguirre Tinoco, *Sones de la tierra y cantares jarochos*, p. 25.

Dentro de este mismo fenómeno de las aves como partícipes de la composición poética, encontramos estos dos ejemplos. En el plano léxico comparten el “pájarito” y la solicitud de pedir que ya no cante. En el nivel estructural, se componen de cuatro versos; sin embargo la métrica de los dos varía lo mismo que el ritmo: la rima del primero es rima asonante y la del segundo es rima consonante. En el nivel semántico se comparte la solicitud de pedirle a un tercero que solicite al pajarito que no cante. Las supervivencias nos plantea Margit Frenk se dan en los siguientes ejemplos:

“Aquel pajarito, mare / que canta en la berde oliba, / dígal’ usté que se caye, / que su cantar me lastima”, Andalucía, Rodríguez Marín, *Cantos*, núm. 5083; ¿Cuál es aquel pajarito/ que canta sobre esa ruda? / Anda dile que no cante, / que el amor no tiene muda” Carrizo, *Catamarca*, pl 175, núm. 596;(y éste que exponemos, el cual, integra coplas en “El pájaro Cú”) “¿Qué pajarito es aquel / que canta en aquella lima?/ anda y dile que no cante, / que mi corazón lastima”, *Cancionero folklórico de México*, t.2, núm 3497a ; cf núms. 3497b 3498, 3499”⁹⁷.

NC 52

Pues todas las aves vuelan,
corazón
pues todas las aves vuelan,
volad vos.

Al volar perdí mis alas
Al amar mi corazón
al amar mi corazón
al volar perdí mis alas

Ay vuela, vuela, vuela
como aquellos días
que entonaremos escalas
y versos de Andalucía.

Raíces, “La guacamaya”.⁹⁸

En los dos fragmentos anteriores encontramos una referencia semántica, que compara el vuelo del amor con el poético vuelo del corazón. El corazón se personifica en el ave que enamorada inicia el vuelo de amor

⁹⁷ Margit Frenk, *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica*, México: FCE, UNAM, 2003, p. 1640.

⁹⁸ Son de Madera, *Raíces*, “La guacamaya”, México: ABahuman, 2000, pista n. 8.

hacia el ser amado. El fragmento del son jarocho es extraído de la canción “La guacamaya” composición característica del son que le canta al ave típica de la región, pájaro que con sus alas puede colorear el mundo de una manera más bella y transparente: Va volando sin escalas/ un pájaro en el ciprés/ un pájaro en el ciprés / va volando sin escalas / y todos piensan que es/ un arcoiris con alas/ un arcoiris con alas/ y todos piensan que es/. Vuela , vuela, vuela / que yo te lo pido/ a pintar con tus colores / mi cielo descolorido/⁹⁹. Asimismo, las aves como compañeras, confidentes, logran transmutarse en el ser amado o el amante: De plumas todo el atuendo/ y no quieres decidirte/ y no quieres decidirte/ de plumas todo el atuendo/ al negarte estás mintiendo/ ya me gustaría medirte/ cuánto te sigo queriendo¹⁰⁰. Por otra parte , cabe señalar que un par de versos de Miguel Hernández, los encontramos en una versión de esta misma canción popular, del grupo chuchumbé: Vuela, vuela, vuela/ para que la vida cambie/ después del amor la tierra/ después de la tierra nadie.¹⁰¹

NC 96

Verdes são os campos
de cor do limão:
así são os olhos
do meu coração

Son tus ojos, vida mía,
astros de paz y consuelo;
tan azules como el cielo
y ardientes como es el día. *La versada de Arcadio...*, p.33.¹⁰²

En estos dos ejemplos se nos presenta primeramente un paralelismo verbal en cuanto a los ojos como motivo de comparación poética. En el plano estructural el ejemplo de la antigua lírica se compone de versos pentasílabos, mientras que en el segundo ejemplo son octosílabos, comparten en axis rítmico en la penúltima sílaba. El paralelismo semántico se da con relación a la comparación que se hace de los ojos con algún elemento natural; en la lírica antigua los ojos de la amada

⁹⁹ Chuchumbé, *¡Caramba niño!*, “La guacamaya” CD , México: Conaculta, 1999, pista n. 7.

¹⁰⁰ Son de madera, *Raíces*, “la guacamaya”, México: ABahuaman, 2000, pista n. 8.

¹⁰¹ Ver Miguel Hernández, *Cancionero y romancero de ausencias*, Madrid: Cátedra, 1998 p. 232.

¹⁰² Gilberto Gutiérrez, *et al*, *La versada de Arcadio Hidalgo*, México. FCE, 1985. De aquí en adelante se abreviará la cita del libro indicando también la página del mismo.

tienen el hermoso color verde de los campos de limones; en el ejemplo del son jarocho se da una doble comparación: son azules como el color del cielo, y poseen el brillo que viene a invocar la luz del día.

2400

Tus bellos ojos,
señora mía
la triste noche
buelven en día

Entre la noche sombría
tus negros ojos brillaron
y hasta los gallos cantaron
creyendo que amanecía.

La versada de Arcadio... p.33.

Nuevamente se establece paralelismo con los ojos de la amada como motivo literario. El paralelismo verbal se da en las tres unidades de significación siguientes: ojos, noche, amanecer (día). En cuanto al nivel estructural comparten el mismo número de versos; sin embargo los cuatro primeros versos son pentasílabos y los del segundo octosílabos, el axis rítmico recae en la penúltima sílaba. En el nivel semántico el paralelismo se establece al evocar los ojos de la amada, los cuales por la magnitud de su belleza que ilumina la noche triste y sombría, la vuelven día.

NC 2401

De tres soles goza el cielo,
señora, así os guarde Dios:
el uno que alumbra el suelo
y de dos que le dais vos .

Las estrellas del cielo
quise contar un día
y por no contar tus ojos
la cuenta no me salía.

La versada de Arcadio..., p.32.

En estos dos ejemplos el paralelismo verbal queda establecido en los siguientes elementos: ojos, cielo, sol (estrellas). En el nivel

estructural sólo se comparte que los dos fragmentos se componen de cuatro versos, que los dos tienen rima consonante *abab*; difieren en que el primer ejemplo es octosilábico, mientras que los dos primeros versos del segundo ejemplo son heptasílabos. En el nivel semántico se establece la intención de comparar los ojos de la amada con los astros del cielo, para que dentro de estos puedan ser contados; en el primer ejemplo la cuenta es lograda, el segundo se percata que la inclusión de éstos es imprescindible para que la cuenta de las estrellas pueda realizarse.

NC 249

Unos ojos [n]egros vi:
¡ay, que me matan, señores, aquí!

Amarillo es el oro
blanca es la plata
negros son los ojos
que a mi me matan.

Sones de la tierra y..., p. 64.

El tópico literario de los ojos como armas mortales permite establecer el paralelismo entre los dos ejemplos presentados. En el nivel verbal se comparten los siguientes elementos: ojos, negros y muerte. En el nivel estructural no se da paralelismo, el primer fragmento se compone de dos versos y el segundo de cuatro. En el nivel semántico se establece la comparación de los ojos negros como armas que pueden matar de amor al enamorar.

NC 2529

Ojos, en vuestra hermosura
me dio mi suerte el Amor
grandes como mi dolor
negros como mi ventura.

Esa del talle de palma
morena de labios rojos
robó corazón tu calma
ay de ti si tiene el alma
tan negra como sus ojos. *Sones de la tierra y..., p. 44.*

En estos dos ejemplos, los ojos negros serán indicio del oscuro destino de los amantes que sufren el mal de amores. El paralelismo verbal queda establecido en ojos y negros. El paralelismo estructural comparten la misma pauta silábica y difieren en el número de versos, los dos tienen rima consonante. En el plano semántico, la oscuridad de los ojos queda establecida en los dos fragmentos como símbolo de un sombrío y atormentador destino de los enamorados.

NC 126

Son tan lindos mis cabellos
que a cien mil mato con ellos.

Las aves en su alto vuelo
todas vuelan, todas vuelan,
al ver tu precioso pelo;
en tanto se desconsuelan
que se regresan al suelo.

La versada de Arcadio..., p.55.

La belleza abrumadora del cabello de la amada también es un motivo que permanece; éste permite establecer un paralelismo semántico en el que la hermosura del pelo está asociada, así como los ojos que vimos en los ejemplos anteriores, a una especie de fatalidad para quien se enamora de su dueña.

NC. 127.

D'amores son mis ojuelos, madre,
[d'a]mores son.

Sancta María,
qué fuerte pena
ten[er] amiga
y que no la vea.

Una calandria voló
para los campos floridos
cuando a su nido llegó
luego lanzó un suspiro
como los que pego yo
el día que no te miro.

La versada de Arcadio..., p. 30.

En los ejemplos anteriores se da sólo el paralelismo semántico en torno a la ausencia del ser amado; este motivo literario se nos muestra en la tristeza de los enamorados por no poder mirar a la causa de sus amores.

NC 564.

Madre mía, amores tengo:
¡ay de mí, que no los veo!

Sabías que vivo pensando
pensando en ti hermoso cielo
porque no tengo consuelo
cuando no te estoy mirando.

Sones de la tierra y..., p.47

En estos dos ejemplos continúa el paralelismo semántico de la ausencia del amado como motivo literario.

2560

En la escuela de Venus
aprendí a amaros;
moriré en mi oficio,
que es adoraros.

Nunca despreciado he sido
de la más bella mujer
desde que empecé a querer
en la escuela de Cupido.

El canto de la memoria, p. 58.

El recurso estilístico que utiliza figuras de la mitología permite establecer paralelismo entre los ejemplos presentados. En el nivel verbal se establece la escuela del amor: Venus es la diosa del amor y la belleza, y Cupido es la figura del mensajero del amor que con sus flechas logra enamorar a los mortales. No hay paralelismo estructural, salvo la utilización de cuatro versos. En el nivel semántico se establece que aquel que es educado en la escuela del amor, logra conseguir los favores del amado.

NC 172

Dexad que me alegre, madre,
antes que me case.

Cupido me dijo a mí
que no me malbaratara
que primero andara el mundo
y que luego me casara

*Raíces “El Cupido”.*¹⁰³

El disfrute de la soltería también permanece en la tradición; éste permite establecer un paralelismo en el nivel semántico: en el primer ejemplo la hija lo plantea a su madre, y en el segundo, el enamorado sigue el consejo de Cupido.

NC 46 B

Amar es bueno,
ser amado es mejor:
lo uno es servir,
lo otro, ser señor.

Ya estoy aquí , chaparrita;
a tus pies estoy postrado
puedes mandarme negrita,
ya sabes que soy tu criado;
si en algo me necesitas,
aquí estoy a tu mandado

La versada de Arcadio Hidalgo. p. 31.

La relación que se entabla entre los enamorados obedece principalmente a una situación dialéctica: o se es siervo, o se es señor; esta relación permite establecer en los ejemplos anteriores un paralelismo semántico, que gira en torno al tópico del amor cortés. En el ejemplo de la lírica antigua esta relación es ecuánime y descriptiva, mientras que en la del son jarocho se es completamente siervo.

¹⁰³ Son de Madera, *Raíces*, “El Cupido”, México: ABahuman, 2000, pista n. 11.

NC 94

Una dama me mandó
que sirviese i no cansase,
que sirviendo alcanzaría
todo lo que desease.

Si me llegas a cumplir
la palabra que me has dado
entonces podré decir
que soy muy afortunado
y estaré dispuesto a servir
como si fuera tu criado.

Sones de la tierra y cantares jarochos, p. 114.

El elemento de la servidumbre de amor permite también, en los ejemplos que se mostraron anteriormente, un paralelismo semántico; en estos dos fragmentos el de la lírica del son jarocho pareciera que es la correlación temática del ejemplo de la antigua lírica y se establece a través de la palabra que promete la dama

N.C. 45 A

Aquel ¿si viene o no viene?
aquel ¿si sale o no sale?
en los amores no tiene
contento que se le yguale.

Quisiera verte y no verte,
quisiera hablarte y no hablarte,
quiero a mi lado tenerte,
quiero también olvidarte.

La versada de Arcado Hidalgo, p. 50.

En los ejemplos anteriores el paralelismo sólo se da en el nivel semántico, como enredo de amor; los dos fragmentos disertan sobre la contrariedad del amor, la constante incertidumbre que aqueja a los enamorados es la que sale a flote en estos dos fragmentos presentados.

NC 58 B

Yéndome y viniendo
me fuy enamorando:
una vez riendo
y otra vez llorando.

Al pie de una serranía
se quejaba una morena
y en su quejido decía
quien tiene amor tiene penas,
quien tiene amor tiene penas
y también tiene alegrías.

Sones de la tierra y cantares jarochos, p. 51.

El sufrimiento y el gozo son intrínsecos al amor, en los ejemplos anteriores podemos ver cómo este elemento de la antigua lírica hispánica, continúa en la tradición lírica del son jarocho, estableciendo un paralelismo semántico; de esta manera los enamorados ríen teniendo alegrías y asimismo lloran por causa de las penas.

NC 78

Soyme d'esta tierra
y tengo amor en ella.

En esta tierra adorada
donde de niño corrí
y tu poblana mía
aquí fue donde te vi.

El canto de la memoria, p. 34 .

El cariño por la tierra en donde se fue nacido y por el amado que se encuentra en ella, establece el paralelismo semántico de los ejemplos anteriores. En estos dos fragmentos se puede apreciar el arraigo hacia el terruño y hacia la amada que vive en él.

NC 54

Puse mis amores
en tan buen lugar,
que no los puedo olvidar.

Todas las tardes que escucho
la primavera cantar
con un pensamiento lucho
porque no puedo negar
que te quiero mucho, mucho
y no te puedo olvidar

La versada de Arcadio Hidalgo, p. 38.

Dentro del paralelismo semántico, el recuerdo del amor ha sido puesto en un lugar muy importante; asimismo, sobresale su persistencia por no olvidarlo. En la lírica del son jarocho el tiempo evocado en la primavera permite que ante el esplendor de la naturaleza también el recuerdo de la amada siga floreciente.

NC 53

Casada ni por casar
no la tengo de olvidar.

Te quisiera decir que
pero no te digo nada
yo te quisiera decir
si eres soltera o casada
porque te llevo mujer
en mi corazón grabada

*¡Ay cosita! “Siquisirí arribeño”.*¹⁰⁴

Es el mismo motivo del recuerdo de la amada, lo que nos permite entablar el paralelismo semántico entre los dos ejemplos anteriores; en estos dos casos, el enamorado no olvida a sus amores aunque estos ya se encuentren comprometidos.

¹⁰⁴ Los Utrera, *¡Hay cosita!*, “Siquisirí arribeño” México: Urtex, 2001, pista n. 5.

2289

De tu cama a la mía
pasa un varquillo:
aventurate y pasa
moreno mío.

De tu casa a la mía
cielito lindo
no hay más que un paso
toda la vida mía
cielito lindo
dame un abrazo. *¡Hay cosita! “El butaquito”.*¹⁰⁵

Estos dos ejemplos anteriores dan un paralelismo verbal en cuanto a la invitación por pasar a los aposentos del amor. En el nivel estructural sólo el primer verso mantiene la misma métrica y ritmo y casi la misma estructura léxica, sólo cambia “cama” por “casa”. En el plano semántico, es la invitación por hacer que el amante avance hacia el amado lo que permite el paralelismo.¹⁰⁶

NC 100 bis

Que bonita eres, zagala,
sino que me das vida penada.

Eres más linda qu’el prado
verde florido y granado;
más que a todo mi ganado
te quiero y que a mi majada.

Te quiero más que a una estrella
más que al sol alumbrador
y como eres tan linda y bella
juro por el Dios creador
que te he de seguir la huella
hasta que me des tu amor.

Sones de la tierra y... p. 132.

¹⁰⁵ *Ibid*, pista n.1.

¹⁰⁶ Ver correspondencias de Margit en el *Nuevo corpus de la antigua lírica* ..., p 1623.

El paralelismo semántico prevalece en esta comparación. En ésta, es el ensalzamiento de la amada quien lo establece: la amada es máspreciada que todos los bienes materiales, e incluso más querido que las estrellas; asimismo se nota el empecinamiento del amante para lograr los favores de ella.

NC 48

Maravillas, maravillas
á hecho por mi el amor:
¡atales maravillas son!

Saca tu butaquito
mira que hermosa la noche brilla
pero si tu la miras
que maravilla, que maravilla.

*El conejo, “El butaquito”.*¹⁰⁷

En estos dos ejemplos se establece una relación paralelística verbal en las maravillas del amor. En el nivel semántico, la relación se da a través del mundo que adquiere un tono de maravilla cuando el amor está presente en la vida del enamorado.

NC 2407

Perlas pisa la niña
en el prado verde;
más ¡qué mucho las pise
si ella las vierte!.

Una muchacha viene
por el camino, viene de prisa
va llenando de flores
todo el sendero por donde pisa.

*El conejo, “El butaquito”.*¹⁰⁸

¹⁰⁷ Los cojolites, *El conejo*, “El butaquito” México: Argos, 2001, pista n.5

¹⁰⁸ *Ibid.*

Lo prodigioso en el ser amado establece el siguiente paralelismo semántico; la muchacha o la niña vierte perlas y flores por los senderos que va recorriendo: sus pasos llenan de cosas bellas el mundo. Esta marca semántica también la podemos apreciar en las coplas popularizantes de Lope de Vega: (Con su pan se lo coma) A los verdes prados / baja la niña, / riñense las fuentes, / las aves silban / A los prados verdes/ la niña baja /, las fuentes ríen /las aves cantan/ y que sobrevive en Murcia: Por el trébol florido / baja la niña;/ los arroyos se ríen,/ las aves silban/. Por el florido trébol/ la niña baja; riñese los arroyos/ las aves cantan¹⁰⁹.

NC 118

Niña de quinze años
que cautiva y prende
¡que hará, Dios mío,
quando tenga veynte!

Y en mi casa me dicen
el inocente
porque quiero muchachas
de quinze a veinte.

Sones de la tierra y... p. 61.

En estos dos ejemplos, se da un paralelismo verbal en cuanto a: niña (muchachas) y la edad de quince y veinte. En el plano estructural los dos se componen de cuatro versos; sin embargo no hay correspondencia en cuanto a métrica ritmo y rima. El nivel semántico se perfila a través del gusto que se tiene por las mozas de la misma edad.

NC 352 bis

Aunque me maten, vida
por amor de ti,
aunque me maten,
no lo he de sentir.

Corté la flor de la llagua
porque me agradó su olor;

¹⁰⁹Margit Frenk Alatorre *La lírica popular en los siglos de Oro*, México: Margit Frenk, 1946, p. 64.

si usted me da su palabra
justamente con su amor,
aunque muera a puñaladas
no he de sentir el dolor.

La versada de Arcadio..., p. 37.

En los ejemplos presentados se nos muestra un paralelismo semántico establecido en la osadía y la resistencia física que presume el amante cuando es correspondido por el amor; el enamorado cree que el amor produce una especie de blindaje anestésico por el sólo hecho de ser correspondido.

NC 169 A

¡Hola, hola,
que no tengo de dormir sola!
¡Hala, hala,
sino bien acompañada!

Dame tu mano paloma
para subir a tu nido
si anoche dormiste sola
ahora dormirás conmigo.

Sones de la tierra y... p. 43.

En estos dos ejemplos se da paralelismo en el nivel verbal establecido, en “dormir” y “sola”. En cuanto al nivel estructural los versos son de diverso metro, rima y ritmo. El paralelismo más fuerte se da en el nivel semántico; la sugerencia por entrar a los aposentos donde duerme el amor permite establecer la asociación.

NC 450

Y al alboré, y al alboré,
niña, te lo diré.

Ya te digo adiós mi alma
que está cayendo el sereno
mañana por la mañana,
mañana por la mañana,
temprano platicaremos.

*Antiguos sonos jarocho*s, “El aguanieve”.¹¹⁰

¹¹⁰ Zacamandú, *Antiguos sonos jarocho*s, “El aguanieve”, México: Discos Pueblo, 1995, pista n. 9.

En estos dos ejemplos también es el paralelismo semántico el que permite establecer una relación intertextual. Este paralelismo reside en la postergación de la cita amorosa para el amanecer de otro nuevo día.

NC 304 B

Quiero dormir y no puedo,
qu'el amor me quita el sueño.

¿Para qué quiero yo cama,
cortinas y pabellones
si no me dejan dormir
varias imaginaciones?.

La versada de Arcadio..., p. 67.

En los fragmentos presentados también se aprecia una fuerte asociación semántica, la cual consiste en el insomnio por causa de la desazón que provoca saber qué será, o en dónde estará el ser amado.

2440

Pues han cantado los gallos
y sale el dorado alba,
llorad, mis ojuelos tristes
despertad a mi lindo amor.

Gallo si supieras,
que cosa es querer
no cantarías tanto
ya el amanecer.

Gallo ya no cantes
deja de cantar
porque con tu canto
me van a matar.

Estanzuela. "El Gallo".

En estos ejemplos encontramos un paralelismo verbal en el canto del gallo que anuncia bajo el tópico de la alborada. El paralelismo semántico va asociado a este canto que asimismo está inmerso en una atmósfera de

infortunio para el amante, que pareciera esperar una sentencia y por lo tanto no desea que amanezca.

NC 2324

De amor y sus daños
fuy ya labrador:
sembré fiel amor,
cogí mill engaños.

Ay triste de mi , ¿Qué haré?
he visto el campo de luto
que yo para mi sembré,
y otro dueño goza el fruto
que yo para mi sembré.

La versada de Arcadio..., p. 58.

En este par de ejemplos se puede apreciar una comparación en el nivel semántico; ésta se da en la tristeza que sienten aquellos que siembran con amor sus campos y que sin embargo no recogen la cosecha y los frutos que han cuidado con esmero; también en el siguiente ejemplo del son jarocho podemos encontrar este paralelismo semántico: “Del algodón que sembré/ vine a ver si algo ha quedado/ porque como me ausenté/ no sé lo que habrá pasado/ si está como lo dejé/ o me lo han atormentado”¹¹¹.

NC 192

A las montañas, mi alma,
a las montañas me iré.

NC. 193

Naquella serra
quero ir a morar;
quem me bem quiser
lá me irá buscar.

Si alguno te preguntara
por la grande dicha mía
le dirás que ando penando
al pie de una serranía.

La versada de Arcadio... p. 108.

¹¹¹ Ver *El canto de la memoria*, p. 52.

En los fragmentos anteriores se da un paralelismo semántico con relación a la partida del enamorado hacia la sierra, se da una especie de retiro corporal y espiritual que pone distancia entre los enamorados; este motivo es clásico en la literatura, baste sólo el ejemplo de Grisóstomo en *El Quijote*.

NC 177 A

A la guerra van mis ojos:
quiérome yr con ellos,
no vayan solos.

NC 177 B

Por la mar abajo
ban los mis ojos:
quiérome ir con ellos,
no baian solos.

Balajú se fue a la guerra
y no me quiso llevar
anda con Dios balajú
que tu me la has de pagar.

Sones de la tierra y... p. 56.

Los motivos marineros también perviven en la tradición lírica. No olvidemos que el puerto de Veracruz fue muy importante para realizar el comercio entre España y sus colonias; en este sentido, los temas marineros también echaron raíces en el son jarocho. De los ejemplos anteriores, en el fragmento del son jarocho "La Petenera", el balajú es una especie de pequeña embarcación de guerra en donde parte el ser amado. Podríamos pensar que se asocia por su tamaño a las galeras en las que las muchachas de la primitiva lírica hispánica miraban alejarse a sus amados. Y es precisamente el lamento por la partida del ser amado que se embarca para la guerra lo que permite establecer un paralelismo semántico.

2481

La mitad del alma
me lleva la mar
volved, galeritas,
por la otra mitad.

Hermosa paloma saga
de ti vengo a despedirme
y te digo en realidad
que si pudiera partirme
te dejaría la mitad
y la otra sería para irme. *Sones de la tierra...*, p. 93.

La relación semántica que se entabla en los dos ejemplos presentados consiste en el deseo de que al despedirse existiese la posibilidad de partirse en dos, y asimismo se plantea que estas dos partes nunca estarán completas si no se permanece cerca del amor; esto se logra evocando al amante que se aleja e imaginado, que en medio de su despedida, se da cuenta que su vida no estará completa porque se ha quedado parte de ella al lado de lo que más ama.

NC 178

Yrme quiero, madre,
a la galera nueva,
con el marinero,
a ser marinera.

Le digo a mi compañero
vámonos a navegar
pa' ver quién llega primero
al otro lado del mar

Sones de la tierra y... p. 66.

Dentro de este mismo elemento marinero, el deseo por embarcarse juntos permite establecer un paralelismo semántico. En estas dos situaciones la amada desea hacerse a la mar acompañada de su amor

NC 523 bis

Elle se vay e me deixa. ay!
elle se vay embarcar: ay!
maldita seja a terra
que seos pées an de pizar! Ay!

Curripití, Ay que dolor
mañana por la mañana,
curripití, curripití
se embarca la vida mía,
malhaya la embarcación
y el piloto que la guía
curripití, curripitá
que por el puerto
no hay novedad.

*Son de madera “El curripití”*¹¹²

En estos dos ejemplos, que también están inmersos en la atmósfera marinera, podemos establecer un paralelismo semántico integrado en las maldiciones que lanza el enamorado a todo aquello que siente participe en la partida de la amada; se maldice la tierra que sus pies pisarán, la embarcación y el piloto que dirige la nave en que se aleja la persona que más se ama.

2286 C

Mal aia la torre
que tan alta es
que me quita la vista
de mi cordobés.

Malhaya el oficio
de ser pescador
nunca puede un hombre
gozar de un amor

*Antiguos sones jarocho, “Toro Zacamandú”*¹¹³

Es el mismo sentido de maldecir a aquello que se interpone ante el amor, lo que nos permite establecer el paralelismo semántico en los dos ejemplos anteriores. Estas dos coplas casi comparten la misma estructura rítmica y métrica.

¹¹² Sonde madera, *Son de madera*, “El curripití”, México: Urtex, 2001, pista n. 1.

¹¹³ Zacamandú, *Antiguos sones jarocho*, “Toro zacamandú”, México: Discos Pueblo, 1995, pista n.5.

NC 539

Alcé los ojos, miré a la mar,
vi a mis amores a la vela andar.

Aún no son partidos, y tengo deseo:
¡qué hará desque aya mar en medio!

¡O, mar!, ¡o, mar!, si te secase[s],
¡no dieses lugar a que te navegase(s).

Yo quisiera si pudiera
ponerle puente a la mar
para que la vida mía
dejará de navegar.

Son de madera “María terolerolé”¹¹⁴

Dentro del mismo lamento por el ser amado que se aleja en el mar, encontramos el deseo porque no existan condiciones para que se dé tal viaje. Este deseo es lo que permite establecer un paralelismo semántico.

NC 843 A

Que mis penas parecen olas de la mar
porque vienen unas quando otras se van.

Soy preso de este aposento
sólo por quererte amar
oigo las olas del mar
que no cesan ni un momento.

Son de madera, “Las olas del mar”¹¹⁵

Otro elemento que también podemos comparar en un nivel semántico es el del canto hacia las olas del mar, comparando el dolor y las lamentaciones, al oleaje de éstas, las cuales no se detienen. La copla del son jarocho está inmersa en una composición que canta sobre las penas del amado que sufre ausencia y desdenes de amor.

¹¹⁴ Son de madera, *Son de Madera* “María terolerole”, México: Urtex, 1997, pista n.6.

¹¹⁵ Son de madera, *Son de Madera* “Las olas del mar”, México: Urtex, 1997, pista n.4.

NC 845

Tal es mi corazón en el pesar
como la peña en medio del mar,
que una ola le viene y otra le ba.

Olvido ya no me aflige
yo proseguiré mi viaje
al igual que al arrecife
no me retira tu oleaje.

*Son de madera, "las olas del mar".*¹¹⁶

Otra asociación que permite establecer paralelismo semántico se da en la comparación que se hace sobre la voluntad del corazón hacia un instinto vital; la cual también es capaz de resistir las situaciones más adversas; representándose en la metáfora del arrecife o la piedra que en medio del mar no se quiebra ante el oleaje de éste.

NC 496.

¡Ay, que non ay, mas ay, que non era
quien de mi pena se duela!

Madre, la mi madre,
el mi lindo amigo
moricos de allende
lo llevan cativo:
cadenas de oro,
candado morisco.

¡Ay, que non ay, mas ay, que non era
quien de mi pena se duela!

¡Ay llorar, llorona,
pero que infelicidad,!
¡Ay llorar, llorona,
pero que infelicidad!,
ya me llevan ya me traen,
preso para la ciudad:
con grillos y con cadenas
cautivo y sin libertad!

¹¹⁶ *Ibid.*

Ay, de mi llorona,
Déjame llorar
Que sólo llorando puede
Mi corazón descansar.

*Antiguos sones jarochos, “La lloroncita”.*¹¹⁷

En estos dos ejemplos se establece principalmente un paralelismo semántico en el lamento por causa de prisiones, por el amor cautivo; en estos ejemplos los enamorados son prisioneros, los dos actores de cada copla van encadenados y cautivos hacia un destino trágico.

NC 246 B

Allá van mis suspiros, madre,
allá van do los lleva el ayre

Al viento suspiros doy
y remedio no consigo
y a cada paso que doy
quisiera verme contigo
para así saber sí soy
de tu amor correspondido.

El canto de la memoria, p. 55.

El lanzar suspiros al viento para que éste se los lleve por el mundo es otro elemento que también tiene permanencia entre la tradición lírica, y es precisamente éste lo que nos permite establecer un paralelismo semántico.

NC 115

Niña de la saia blanca
i enzima la verde oscura,
a los pies de la tu cama
me hagan la sepultura

¹¹⁷ Zacamandú, *Antiguos sones jarochos, “La lloroncita”*, México: Discos Pueblo, 1995, pista n. 8.

Me mandó Dios para quererte
con un amor desmedido
y al no poder convencerte
y llegar a ser tu marido
mejor prefiero la muerte
en tu presencia tendido.

Sones de la tierra y... p. 113.

Otra característica que sobrevive, y que permite establecer un paralelismo semántico, es llevar el amor hasta el final de la existencia, y todavía más, permanecer, aun muerto, al lado de la amada; este paralelismo queda planteado en los dos fragmentos anteriores.

NC 618

Si amores me han de matar,
agora tienen lugar.

En este mes de las flores
me puse a considerar;
vida mía, por tus amores
dicen que me han de matar
por estos alrededores.

La versada de Arcadio..., p. 43.

El sentimiento amoroso puede causar entre otras cosas un infortunio. Este infortunio radica en la muerte por la osadía de querer un amor que probablemente está prohibido; la certeza de este fatal destino permite establecer el paralelismo semántico en los dos ejemplos anteriores, la muerte tiene lugar por los lugares que acecha el amante.

NC 771

En mi nacimiento
carecí de padre
causé que mi madre
fuese [al] monumento.

Desde el día que nací
nacieron mis sufrimientos;
desgraciado siempre fui
y lo único que siento
es que a mis padres perdí
en un precioso momento.

La versada de Arcadio..., p. 22.

El dolor de nacer en medio de la desgracia es otro tema que permanece en la tradición lírica; en estos dos ejemplos se canta sobre la desventura que ocasiona el hecho de nacer; en los dos ejemplos se da una orfandad postrimera y es ella la que permite el paralelismo semántico.

NC 773

Cantando mi madre, con voz de tristura
púsome por nombre "Hijo sin ventura"

Que desgraciado he nacido
que mala fortuna tengo
que unos abrazan el mundo
y yo con mirar ofendo.

Sones de la tierra y..., p. 33.

Dentro de esta misma tradición permanece el lamento por toda la vida; esta tristeza se convierte en una especie de sino fatal que arrastrará por siempre el doliente y por medio de él se da un paralelismo semántico entre estas dos composiciones.

NC 1427 C

Este niño se lleva la flor,
que los otros no.

Este niño atán garrido
-se lleva la flor-,
que es hermoso y bien nacido
se lleva la flor;
la dama que le ha parido
se lleva la flor.
Cuando llegue a estar crecido
ha de ser un gran señor.

Este niño se lleva la flor,
que los otros no.

El niño ha nacido ya
como un trozo de poesía
y a cada paso que da

se vuelve fotografía
de su mamá y su papá

En el recuerdo de su mamá
el niño siembra una rosa lila
y en la nostalgia de su papá
Camote, malanga, mango manila
lama , caña y maracuya.

¡Caramba niño!, “Son de arrullo”.¹¹⁸

Si es posible cantar de tristeza por nacer, también dentro de nuestra tradición lírica, que estamos comparando, se le puede cantar de alegría a este acontecimiento; en los dos ejemplos se celebra la llegada de el recién nacido, se festeja su belleza y se anuncia la fortuna que le depara ser tan buen mozo.

NC 827.

Yo me vi algún día
alegre y goçoso,
en gusto sabroso
como lo quería

Y ahora me veo
que está acompañado
de sólo un deseo
del tiempo pasa[do].

Un día sentado a la mesa
y bastante preocupado
vi que la naturaleza
de mi ya se había olvidado;
eso me causa tristeza:
y el ya no estar a tu lado

La versada de Arcadio Hidalgo, p. 29.

En este par de fragmentos lo que permite establecer un paralelismo semántico es el tópico de los tiempos pasados que no volverán, la añoranza hacia ellos permite que puedan ser relacionados; en el primero

¹¹⁸ Chuchumbé, *¡ Caramba niño!*, “Son de arrullo”, México: Conaculta, 1999, pista n. 9.

el poeta se encuentra solo y siente nostalgia por los días en que se estaba alegre y gozoso, en el segundo se siente triste por los estragos que hizo el tiempo en el cuerpo y por que ya no se está al lado de la amada que ya no está en el presente.

2388

El amor i el dinero
se an concertado
que lo que uno quisiere
quieran entrambos.

El amor y el interés
jugaron apuesta un día
quien de los dos complacía
el gusto de una mujer

Y llegaron a entender
lo que ninguno creía
pudo más el interés
que el amor que le tenía *Sones de la tierra y..., p. 27.*

En estos dos ejemplos lo que permite establecer un paralelismo es que se hace dialogar al amor y a un antagonista (que bien pueden ser sinónimos, el dinero y el interés), en el ejemplo de la antigua lírica el amor y el dinero logran ponerse de acuerdo en querer de la misma manera para que no se dé un conflicto que incline la balanza hacia dónde alguno de los dos no pueda ir. En el ejemplo del son jarocho, el diálogo se da con la apuesta de ver quién de los dos complace el gusto de una mujer, resultando vencedor el interés.

NC 317.

Enbírame mi madre
por agua a la fonte fría:
vengo del amor ferida.

Yo enamoré una casada
ofreciéndole diez pesos
y me contestó enojada
señor yo no vine a eso
vine a traer un viaje de agua
y en seguidita regreso.

Sones de la tierra y..., p. 209.

Yo enamoré a una mujer
ofreciéndole diez pesos
y me llegó a resolver
señor yo no vengo a eso
pero los voy a coger
que nadie se ha muerto de eso

Sones de la tierra y..., p. 107.

Estos dos fragmentos están inmersos en una atmósfera en la cual se estaba condicionado a ir por agua a lugares determinados para satisfacer algunas necesidades humanas. Esta condición de ir por agua permite establecer una comparación entre los fragmentos presentados anteriormente. La mujer va por agua y en el camino se encuentra a alguien que le hace proposiciones. En el ejemplo de la antigua lírica, la moza regresa herida de amor; en el primer ejemplo de la lírica del son jarocho la mujer, que es casada, aparentemente se niega a acceder a los requerimientos del amante que le ofrece dinero; en el segundo ejemplo de la misma lírica, la mujer accede a recoger el dinero.

NC 91B

Vide a Juana estar lavando
en el río y sin çapatás,
y díxale suspirando:
“di, Juana, ¿porqué me matas?”

A una fuente corrientosa
temprano me fui a bañar;
al llegar a ese lugar
me supuse varias cosas;
yo no te quise mirar
pero la vista es curiosa.

La versada de Arcadio Hidalgo, p. 4.

El encuentro “accidental” compartiendo casi el mismo espacio físico es lo que permite establecer una relación intertextual en los dos fragmentos anteriores; En ambos casos, la mirada que comienza siendo furtiva se va llenando de deseo. En ellos continua el símbolo del agua que permite establecer lugares en dónde coinciden los amantes.

N C 1565

Cuando vos seréys frayle,
yo seré monja.

Y ay si, y hay no
te quiero tanto, te quiero tanto
que si tu fueras virgen
yo fuera un santo, yo fuera un santo. *El conejo*. “El butaquito”.¹¹⁹

En este par de ejemplos podemos establecer una relación intertextual que se da en una especie de juego amoroso que consiste en acercarse al amado en situaciones que les permitan compartir la misma atmósfera; se da una similitud de condiciones, en este sentido, se supone que un fraile comparte la misma atmósfera religiosa que una monja y que una virgen comparte la misma atmósfera sagrada que un santo.

NC 145 bis

Buena es la color morena,
pero la blanca es más buena;
buena es la blanca color,
mas la morena es mejor.

A orillas de una barranca
se divisan dos luceros
mis palabras son tan francas
por eso decirte quiero
a mi me gustan las blancas
yo a las prietas no las quiero

Del otro lado del mar
se divisan dos luceros
güerita, cómo me encantas,
no lo digo de grosero,
que a mi me gustan las prietas
yo a las blancas no las quiero.

Sones de la tierra y..., p. 133.

¹¹⁹ Los cojolites, *El conejo*, “El butaquito” México: Argos, 2001, pista n. 5.

Otro motivo literario que pudimos comparar semánticamente versa sobre el color de piel; los rostros morenos y blancos dan pie a las dos composiciones anteriores y permiten establecer el paralelismo que canta a las mujeres; asimismo podemos ver que en los dos ejemplos sobresale una especie de ecuanimidad que, de una u otra manera, celebra la belleza de los dos colores de rostro referidos.

NC. 39 A

Cuando el coxo de amores muere,
¡qué hará quien andar puede!

Si se le antoja un clavel
como el que tiene la coja,
le doy uno de papel;
a ver si a si se le antoja
ponerse a cojear con el.

La versada de Arcadio Hidalgo. p. 25.

En este par de ejemplos observamos que se da una asociación en cuanto a las características físicas de personas: las dos son cojas; en este sentido los defectos que éstas comparten sirven como motivos chuscos para ejemplificar que si estas personas pueden amar, las personas que no tienen discapacidad alguna, con más razón pueden hacerlo, logrando con ello un paralelismo semántico de sentido.

1679

Señora si vos queredes,
yo soy muy buen cirurgiano,
que le sacaré en la mano,
que nada no sentiredes,
y restaureu guarideta,
la Marioneta:
no sentiréys más pasión,
la Marión.

Si te duele la cintura
seguro son los riñones
¡pero eso a ti que te apura!
yo tengo las inyecciones
que no te dan calentura;
si tu quieres te las pones.

La versada de..., p. 50.

Si estás enferma de amor
si de sanar tienes ganas
antes de hablarle al doctor
habla conmigo mañana
que verás que este señor
en tres minutos te sana. *Sones de la tierra y...*, p. 126.

En los ejemplos expuestos arriba podemos comparar que éstos forman parte de un juego sexual lleno de picardía. Podemos inferir que el amante se hace pasar por el médico que puede sanar la enfermedad que mantiene afiebrada y caliente a la "enferma". Podemos inferir también qué tipo de remedio va aplicar el supuesto cirujano, doctor o curandero.

NC 308 B

Dentro del vergel
moriré,
dentro en el rosal
matarm'an.

yo m'iva, mi madre,
las rrosas coger,
hallé mis amores
[dentro en el vergel].

Dentro en el vergel
[moriré]
dentro en el rosal
matarm'an.

Muy de mañanita fui
al jardín de mi contento
y luego que recorrí
todas las flores del viento
corté un hermoso jazmín
más lindo que el pensamiento

El canto de la memoria, p. 50.

La concepción de un lugar idílico ejemplificado en un jardín o en un vergel, permite establecer un paralelismo semántico que sobrevive en la tradición lírica que estamos abordando; en los dos casos anteriores, se entra al jardín a cortar la flor del amor.

NC 421.

Kon los oxos me dizes
lo ke me kieres:
dímelo kon la boka
kuando kisieres.

Me gustaría que sintieras
la emoción que me provocas
cuando sin tocar, me tocas
y me hablas sin hablarme
cuando sólo con mirarme
se acarician nuestras bocas.

El canto de la memoria, p. 167.

Otra comparación, se da en el paralelismo de la imagen poética que hace dialogar con los ojos a los enamorados, y asimismo lo llevan al terreno del diálogo en las caricias de los besos, como es el caso de los dos ejemplos arriba presentados.

2110 B

*Dilín, dilín,
dilón dilón*
¡Ay, que tañen en san Martín!
¡Ay, que tocan en san Atón!

Quitilín, quitilín
Tilín tin tan
Repiquen campanas
De Otatitlán.
Quitilín, quitilín
Tilín tin ton
Repiquen las campanas
de la oración .

Sones de la Tierra y..., p. 51.

La utilización de onomatopeyas en torno al tañido de las campanas, que se reproducen en los dos ejemplos anteriores, nos permite establecer una relación semántica; esto se debe a la fuerte religiosidad que caracteriza a las poblaciones que nutrieron dichas coplas.

2173 bis

Pregono, pregono
que salie un toro,
toro barroso;
¡que bravo toro!
Que chicos y grandes
se pongan en cobro
que es bravo el toro,
toro barroso.

¡Ay! nomás, nomás,
se le fue el toro al vaquero
porque se reventó el pial,
y como era jardinero,
ahí se volvió a amarrar
con siete brazas de cuero
Ay nomás , nomás,
Ay nomás, nomás.

Antiguos sones jarocho, “Toro Zacamandú”.¹²⁰

En este par de ejemplos la situación habla sobre un toro que se ha soltado y que anda por ahí manteniendo a la gente preocupada y a la expectativa; esta situación tal vez se deba a la crianza de estos animales y a la actividad ganadera; asimismo nos remite a esas situaciones que caracterizan una zona de España en donde sueltan a los toros por las calles, situación que también se reproduce en Tlacotalpan Veracruz.

¹²⁰ Zacamandú, *Antiguos sones jarocho*, “Toro zacamandú”, México: Discos Pueblo, 1995, pista n. 5.

II.5 Reflexión sobre lo que se deriva de las relaciones intertextuales en las actividades humanas.

De los ejemplos comparados podemos decir que cada uno evoca atmósferas de relaciones humanas precisas; por ejemplo las coplas del “pájaro cu” se contextualizan por la relación de solicitud de amor, las del “toro zacamandú”, a la actividad ganadera, las coplas del “Coco”, y de “La petenera” están inmersos en una atmósfera marinera etc, etc. Asimismo, podemos decir que esta evocación va siendo diferente con el paso del tiempo, y es gracias a esta diferencia que se logran coligar los fenómenos poéticos que se muestran en cada versión que se entona de dicho canto, versión que está fuertemente asociada con su tradición.

En este sentido, de las relaciones intertextuales derivan una serie de fenómenos poéticos enraizados en la vida de las comunidades en las que se recrean. De la antigua lírica, por los estudios de la doctora Frenk, podemos saber que había coplas que le cantaban a las lamentaciones, a los tiempos pasados y presentes, coplas que se cantaban en los ambientes campesinos y en las atmósferas marineras, otras que se relacionaban con actividades laborales de los labradores, pastores, artesanos y comerciantes; también había canciones para fiestas para los juegos de amor, para sátiras y burlas; asimismo había coplas refranescas y rimas para los juegos infantiles; es decir había toda una lírica que estaba configurando el mundo en los tiempos prístinos de nuestra cultura hispánica.

De todo el estudio comparado anteriormente podemos decir que no se necesita que los textos poéticos de la antigua lírica lleguen intactos a la lírica de nuestros tiempos en todo el mundo hispánico para que se establezca una relación intertextual, porque lo poético es un fenómeno en movimiento, que cómo ya vimos, algunas veces se presenta de una manera y en otras de forma diferente; pero gracias a el estudio que hicimos podemos decir que estas diferencias se van coligando porque entonan algo en común.

Con relación al son jarocho y a sus usos sociales nos dice Alfredo Delgado que:

“Hoy la música jarocho está presente en todo el Sotavento, no sólo en los fandangos y el son jarocho, sino también en las danzas y reuniones sociales trascendentes. Los jaraneros tocan sones jarochos y hacen fandangos en las bodas, bautizos y 15 años; acompañan sepelios y, a veces, hacen fandangos en las velaciones de difuntos y santos”¹²¹

Con esto podemos saber que se da distintos usos a la fiesta del fandango, y que además de evocar en cada canto atmósferas precisas, su entonación también permite compartirlas en la diversidad de usos que se hace del fandango; es decir, se va haciendo comunitario. Pero este tipo de cuestiones se irán exponiendo en nuestro tercer capítulo.

¹²¹ Alfredo Delgado Calderón, *Historia, cultura e identidad en el sotavento*, México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2004, p.51.

Capítulo III:

III.1 La cultura del Sotavento.

Allá por la tierra mía
se oye la voz de un coplero
que canta con grave esmero
su orgullo su fantasía
su fe, su amor, su poesía
sus pasiones y su calma.
Un pájaro que en la palma
canta llora y dice adiós
cuando nos clava su voz
en lo profundo del alma.

Planteamos que todo fenómeno cultural es producto de un sincretismo, es decir, es producto de una mezcla de diversas formas de relacionarse con el mundo y asimismo planteamos que esto se aplica a toda cultura. Si nuestro universo hispánico antiguo fue una mezcla de de muchas culturas, (la latina, la morisca, la hebrea, etc.) ¿Qué podemos esperar de la cultura del Sotavento que está viva en el mundo moderno?

El Sotavento, como toda región, ha cambiado su territorialidad a lo largo del tiempo, de esto nos dice Alfredo Delgado que:

Conforme a las divisiones estatales del siglo XIX el Sotavento quedó restringido al sur de Veracruz, pero la cultura sotaventina sigue perneando partes de Oaxaca y Tabasco. Una rica y variada expresión de rasgos culturales conforman actualmente la identidad del jarocho sotaventino: el son jarocho (con sus fandangos, afinaciones, creencias, técnicas, instrumentos musicales, ritmos, sonos, etcétera) se toca desde el puerto de Veracruz hasta Huimanguillo, Tabasco, San Juan Guichicovi, Tuxtepec, Ixcatlán y Ojitlán, Oaxaca, y es un elemento de identidad de mestizos, nahuas, popolucas, mixes, mazatecos, zapotecos y chinantecos.¹

Esta región comprende actualmente la atmósfera sotaventina; pero no siempre fue así, la región se fue ampliando o reduciendo dependiendo de diversos fenómenos, ya sean geográficos, sociales, políticos o culturales, y dependiendo asimismo de los momentos históricos en los que se llevaron a cabo éstos.

¹ Alfredo Delgado Calderón, *Historia, cultura e identidad en el sotavento*, 2004, p. 31.

Es importante retomar que “el complejo cultural implícito en el son jarocho bastaría para definir al sotavento como una región cultural”² es decir que el sotavento está indisolublemente asociado al son jarocho y que el fenómeno cultural que éste engloba permite contextualizar una región no sólo geográfica sino también cultural.

En este apartado veremos a grandes rasgos cómo se va configurando esta atmósfera cultural del son jarocho y asimismo reflexionaremos someramente sobre algunas consideraciones que son pertinentes para sentar un piso sobre el cual hablaremos más detalladamente en el segundo y tercer apartado del presente capítulo.

Ahora bien, ¿cómo se fue configurando la cultura del son jarocho? Al inicio de este capítulo hablamos del sincretismo que prevalece en la cultura, y planteamos que éste es aplicable a todo fenómeno cultural. En el caso del son jarocho, es complejo plantear su origen, pero podemos pensar que también tiene raíces en los antiguos cantos que llegaron al puerto a través del intercambio comercial y cultural de España con sus colonias. Tal vez por esta situación, se conserva la fuerte asociación de conocer al son jarocho como fandango; en este sentido, entendemos que el fandango es un tipo lírico y coreográfico de los siglos XVI, XVII, XVIII y XIX, y que en España derivó junto con otros como las tonadillas, los fandanguillos, las malagueñas, las sevillanas, las peteneras, las seguidillas, los boleros, las guajiras, los tangos etc, de un tipo de composición de fuerte raigambre popular. A ciencia cierta no sabemos el origen del son jarocho; sin embargo sabemos que en éste la lengua hispánica es piedra esencial, porque es la lengua que está poetizando.

Asimismo sabemos que los cantos y la poesía de los tiempos prístinos de nuestra lírica de tipo popular hispánica de la península, detonaron una gran diversidad de asimilaciones en las regiones de habla hispana en el continente Americano; de la asociación de parentesco que mantienen estos cantos y poesías, nos dice Antonio García de León que:

Esta sensación de parentesco, que ocurre cuando los músicos y ejecutantes de una u otra parte escuchan por primera vez a los demás géneros, identificándolos como un lenguaje que pueden entender y ejecutar, alude a la lírica en español con

² *Ibid.*

formas poéticas específicas, a las dotaciones instrumentales, los ritmos y las danzas zapateadas en una extensa parte del mundo de habla española.³

De la misma manera se da una asociación poética, que ya hemos planteado con relación al son jarocho y a la antigua lírica popular hispánica; sobre esto compartimos lo planteado por Antonio García de León cuando dice:

Hoy nos encontramos ante una colección dispersa de tonadas, canciones, sones y danzas, de formas expresivas emanadas de la antigua lírica medieval hispana, de sus derivados en los siglos XVI y XVII y de un tipo específico de apropiación literaria oral, o de la música y la danza, que no tiene ahora la intercomunicación que tuvo en el pasado.⁴

Y es precisamente por esa dispersión, y en muchas ocasiones pérdida de materiales, que resulta muy difícil encontrar vestigios de la lírica hispánica popular antigua en el son jarocho. Sin embargo, el estudio que realizamos nos permitió entablar algunas asociaciones de distintos tipos. Ahora bien, ¿cabe plantearse si el origen del son jarocho llega a través del intercambio cultural con España ó que nace en las costas de Veracruz?, pensamos que esta pregunta no tiene cabida, si estamos planteando que todo fenómeno cultural es producto de la riqueza de su mestizaje.

En este sentido, de la península hispánica proviene el nombre con que se nombra al son jarocho llamado "La petenera" y en él se encuentra una fuerte asociación marinera y quejas de amores. Estas quejas, nos dice el Arquitecto Aguirre Tinoco "se escuchan en las mudanzas de la Petenera, fandango derivado de las seguidillas gaditanas que en Paterna, provincia de Cádiz, tuvieron su origen y de allí tomaron el nombre"⁵; pero también hay otro son llamado el ahualulco, que proviene de un vocablo nahuatl, y que le canta al agua, elemento imprescindible para la vida dentro de la cosmogonía indígena.

Pues bien, a mediados del siglo XVI, la influencia de España en sus colonias era determinante; sobre esto podemos decir que en el aspecto cultural legaron costumbres, tradiciones, cantos, etc. Asimismo, también

³ Antonio García de León Griego, *El mar de los deseos*, México: Siglo XXI, 2002, p. 9.

⁴ *Ibid*, p. 10.

⁵ Humberto Aguirre Tinoco, *Sones de la tierra y cantares jarochos*, Puebla: PREMIA, 1983, p. 31

podemos pensar que la principal influencia fue la del sur de España debido a que en esta región ya se estaba dando una gran mezcla cultural. Sobre este periodo histórico y la influencia española, nos dice García de León que:

El espacio geohistórico español en esta parte de la América, de la inmensidad atlántica de Sevilla y Cádiz en los siglos XVI y XVII, ha sido llamado el Caribe andaluz [...] En gran medida porque la colonización, primordialmente procedente de esos siglos del sur de España - de Andalucía y Extremadura- , estuvo fuertemente marcada por las rutinas culturales de esa antigua *Bética* romana, un espacio que ya en el siglo XV era intensamente cosmopolita, con respecto de las antiguas poblaciones ibéricas y romanas sujetas a la prolongada dominación árabe y musulmana, con un comercio controlado por los judíos sefarditas ⁶

De esta manera se está dando la influencia hispánica que ya tenía una riqueza cultural cosmopolita; de ahí que, no es gratuito que al escuchar el son jarocho del "fandanguito" su ejecución nos evoque tonadas de un laúd morisco.

No podemos olvidar que cuando los colonizadores llegaron al caribe, provocaron un desastre ecológico en los ecosistemas al tratar de implantar un sistema de producción basado en la ganadería y en las grandes extensiones de sembradíos de azúcar. Esta situación aunada a la guerra de exterminio que se impuso en contra de la población original, orilló a que los conquistadores consiguieran mano de obra en la población negra de la zona nororiente del continente africano, por medio de la esclavitud. Con la llegada de los esclavos, también nos llegó su cultura; en este sentido, la población negra que también llegó al estado de Veracruz, nos compartió su música y sus costumbres. En el son jarocho son muy conocidas las congas, y todavía sobreviven varios vocablos⁷ derivados de este intercambio cultural.

De todo este proceso tan complejo podemos decir que en lo concerniente a lo lingüístico, las lenguas de origen y las que trajeron los africanos enriquecieron el español y permitieron referentes hacia cosas que no podía nombrar el idioma de los conquistadores; de este proceso nos dice García de León que:

Un lenguaje mixturado, el de los caballeros de la conquista, matizado de rumores y nuevas ornamentaciones, irá dulcificando y abriendo el habla peninsular, a la sazón todavía marcada por reminiscencias interiores y aldeanas. Nacerá entonces

⁶ Antonio García de León, *El mar de los deseos*, p. 24.

⁷ Ver "voces africanas e indígenas" en *Historia, cultura e identidad en el sotavento*, p.74.

un lenguaje lleno de referencias metafóricas, donde se plasmaran las nuevas vertientes de galantería, el trato directo, el requiebro amoroso.⁸

Como podemos ver hay una mezcla cultural muy variada en la atmósfera del son jarocho. Podemos distinguir principalmente tres; la hispánica que tiene una fuerte influencia cosmopolita de Córdoba y Sevilla, la africana, que llega con la población negra que fue esclavizada en el nuevo continente, y por último la indígena que era la población original que estaba asentada en el estado de Veracruz.

Si entendemos que la economía del imperio colonial español se basó en el saqueo del tesoro americano, podemos pensar que se desarrolló una gran ruta marítima y comercial para dotar al reino de los tesoros que hurtaba y de las materias primas que necesitaba. En este sentido, el intercambio comercial se desarrollaba principalmente mar adentro en las ferias, siendo las de Portobello (Panamá) y Jalapa (Nueva España) las más afamadas. García de León nos dice que éstas “revivían una noción medieval de feria comercial intermitente que se convertía en eje de articulación de todo tipo de intercambios y servicios”⁹.

En este sentido podemos pensar que, a la usanza de las ferias medievales, no sólo se daba un intercambio comercial, sino también cultural; la feria era sinónimo de fiesta, y por tal motivo, en el desarrollo de ésta había bailes, canciones y todo tipo de entretenimientos para los asistentes:

En los puntos de feria, las calles se inundaban de pregones, procesiones y carnavales y las ventas y caseríos de fandangos y celebraciones. Sobre el intercambio comercial y los espacios de los juegos prohibidos se trocaban coplas y tonadas, sones e instrumentos. Bajo esta universalización de las mercancías se constituía lo que hoy es ya un espectro cultural expandido y fragmentario: gastronómico, gestual, danzario, religioso, musical, poético, etc.¹⁰

La importancia de esta situación es que gracias a esta interrelación:

En todas estas redes que forman “pisos de intercambio”, a veces incomunicados entre sí, circulan además fragmentos del folclor y de música culta y popular que van sufriendo una serie de cambios importantes, adaptándose a las realidades urbanas y rurales, o siguiendo el curso de las modas. En todo caso, es el campesinado del interior de cada entorno, en virtud de su aislamiento, el que

⁸ Antonio García de León, *El mar de los deseos*, p. 36.

⁹ *Ibid*, p. 37.

¹⁰ *Ibid*, p. 61.

selecciona y conserva con mayor fidelidad las formas generales, que las va arcaizando y fosilizando conforme las adopta, las reconstruye y las recrea.¹¹

En el caso que nos ocupa, no es de extrañarse que por el intercambio humano va asentándose un piso en el cual enraíza también el son jarocho. Tal vez de esta forma llegaron o nacieron coplas que se integraron a sones como el de "La Petenera", "El fandanguito" o la copla que vimos al inicio de nuestro análisis comparativo del "Aguanieve"; no sabemos a ciencia cierta por qué no se recogieron las coplas y las canciones que cantaban en la feria de Jalapa y sus alrededores, sólo se hace referencia a la feria y lo que la integraba:

En la llamada "feria del Cacao", asentada desde el siglo XVII en el puerto de Veracruz, se ha reportado la existencia de instrumentos musicales, violines y guitarras, así como de libros de coplas y "relaciones", literaturas de cordel que se intercambiaban entre los puertos venezolanos, -La Guaira, Maracaibo y Cumaná-, y el puerto de Veracruz.¹²

Sin embargo, podemos decir que alguna asociación existe con el son jarocho, por lo menos de motivos literarios, como vimos con la antigua lírica.

Con esta influencia cultural de España, también nos llegó el ánimo por festejar las cuestiones religiosas dentro de un sincretismo que introducía costumbres indígenas y negras a las mismas festividades. Cabe destacar que la cultura que estaba naciendo integraba costumbres populares y cultas; había una mezcla de la aristocracia provinciana, con la gente de los estratos humildes, de lo cual nos dice García de León que:

Las procesiones y mascaradas, los bailes, saraos, acercaban al bajo pueblo a la nobleza local, y creaban todo un efecto de generalización cultural que explica la supervivencia de tantos elementos cultos, en la representación popular actual.¹³

Este ambiente festivo da pie al desarrollo de los carnavales, y con ellos, a la línea delgada que separa a lo divino y a lo profano. Este ambiente fue propicio para que surgieran en nuestro continente coplas a lo divino y coplas que tienen que ver por ejemplo con las pascuas o con la navidad, así como también, las relacionadas con la festividad del año

¹¹ *Ibid*, p. 38.

¹² *Ibid*, p. 63.

¹³ *Ibid*, p. 41.

nuevo; de esta última festividad, cabe señalar las “congas” con que aluden a dicho acontecimiento en la actualidad, y que es un tipo musical de origen africano que está inmerso en el son jarocho.

Sobre la actividad de de estos tiempos nos dice García de León que:

El carácter de la cultura caribeña, sobre todo en el folclor negro, estará también marcado por las fiestas y las representaciones públicas, en especial por las procesiones y el ciclo de los carnavales, que siendo originalmente implantados por la Corona y por la Iglesia, como un instrumento de control, pronto serán apropiadas por estas inestables “clases subalternas”, las que poco a poco van monopolizándolas, quebrantando sus estructuras originales y dando paso a riquísimos contenidos dancísticos, literarios y teatrales.¹⁴

La fiesta por excelencia del son jarocho es “el fandango”; la fiesta, en este sentido, adquiere características propias de la región sotaventina, pero no era privativo de ella, sino de un común de regiones, cada una de ellas con rasgos propios; de esto nos dice García León:

Entre los aspectos comunes al “cancionero ternario caribeño” sobresale en toda el área la fiesta popular conocida como *fandango* (neologismo andaluz de origen africano), término que también, y desde el siglo XVII, alude no solamente a estos bailes zapateados sino también a un género o a una tonada en tono menor, que desde fines del XVII aparecerá como fandango en la música escrita, en especial en la Nueva España. En el siglo XVIII se le menciona como *fandanguillo bombeao* en Santo Domingo y Puerto Rico, y aun se conserva como *fandanguillo con bombas* en las costas de Veracruz; en estos casos las *bombas* son coplas recitadas que acompañan a la secuencia musical.¹⁵

Sobre el aspecto musical hablaremos en el siguiente apartado.

Previamente expuesto un suelo de sincretismo cultural en el que enraíza también el son jarocho, a continuación daremos algunas referencias que se hacen en torno al mismo en sus inicios¹⁶.

La referencia más antigua que se tiene, relacionada al fandango, nos dice Alfredo Delgado¹⁷, es la contienda en un juicio de inquisición fechado el 23 de marzo de 1767, contra José Domingo Gaitarro acusado de bigamia:

¹⁴ *Ibidem.*

¹⁵ *Ibid*, p. 67.

¹⁶ Podríamos exponer las referencias en torno al son jarocho hasta la actualidad, pero este no es el objetivo del trabajo para ver este desarrollo se puede consultar las páginas 37-51, del libro *Historia, cultura e identidad en el Sotavento*, ver bibliografía.

¹⁷ Alfredo Delgado, *Historia, cultura e identidad en el sotavento*, p. 39.

[...] es de calidad mulato, conocido por el maestro azucarero, chico de cuerpo, no mui feo, cantador y tocador, y sabe algunas relaciones que echa en los fandangos, y es un fandanguero... (AGN, Inquisición, 1260, exp.12)

La siguiente se da seis años después contra el alcalde mayor de Acayucan:

[...] cotidianamente se forman fandangos y músicas no adornados de aquellas circunstancias que la política cristiana introdujo para (la) diversión honesta de los ánimos quebrantados por el trabajo, sino muy ilícitas y escandalosas, formadas por las mulatas de aquella jurisdicción que viven muy insolentes con el patrocinio del alcalde mayor... (AGN, General de Parte, vol. 51, exp.137).¹⁸

Otra referencia se da en torno a Tlacotalpan en 1790, y en ella aparece ligado a los indígenas; esta referencia se da a través del teniente de justicia de Tlacotalpan que explica, ante las quejas del cura, el por qué permite a los indígenas hacer fiestas; sobre ellas dice:

Algunos días de fiesta, ya con motivo de algún Santo de algún vecino, o porque quieren divertirse, sueles pedirme licencia para armar algún fandango o diversión, que les concedo poniendo en ellos un guardia para que no haya discordias ni ofensas a nuestro criador [sic], el qual suelen comenzarlo a las 4 de la tarde. Esto parece repugna al señor cura, por lo que espero se sirva V.S preceptuarme si también he de restringir esta diversión... (AGN, Clero regular y Secular, vol. 188, exp. 7)¹⁹

Este es a grandes rasgos el espacio cultural del Sotavento, un espacio lleno de sincretismo e inmerso en una atmósfera que se estaba configurando a través de la cultura hispánica, indígena y africana.

Podemos pensar que la cultura del colonizador fue la que más repercutió en el nacimiento cultural del Sotavento, pero no es tan simple asegurarlo. Lo que sí podemos decir es que la lengua hispánica fue esencial para que se amalgamara esa riqueza cultural, y para que por medio de ella se fuera configurando un espacio geográfico, que hasta nuestros días sigue enraizado en lo poético, como pocos espacios en nuestro país.

Podríamos hablar de toda esa riqueza cultural que existe en el son jarocho y los aportes que dieron estas tres visiones de mundo (la española, la africana y la indígena); asimismo, podríamos hablar sobre las mezclas culturales en la península hispánica previas al descubrimiento de América, tanto del continente asiático (a través del

¹⁸ *Ibid*, p. 40.

¹⁹ *Ibid*, p. 41.

Islam) y del africano (a través de la esclavitud)²⁰, y cómo sobreviven algunos elementos en el son; pero no es el fin de este trabajo, porque lo cultural tendría que hablar también de gastronomía, de religión, de festividades, de sociología etc. No, lo que intentó la primera parte de este tercer capítulo es dar rasgos muy generales de este sincretismo.

Ahora bien, lo que nos ocupa es un estudio de lo lírico popular en el son jarocho; en este sentido, sí vamos a ver cómo se da este fenómeno y cuáles son los elementos que vienen de la tradición cultural; esto se dará en el segundo y tercer apartado del capítulo presente.

III.2 Trata del son y sus aspectos tanto musicales como dancísticos en comunión con la poesía lírica popular.

A lo largo de éste trabajo, hemos hecho un recorrido sobre conceptos tales como: "poesía" "lírica" y "popular"; sin embargo no hemos planteado nuestro horizonte de escucha sobre la categoría. Vimos que a lo largo del estudio que realizamos, no se llegaron a conceptos precisos que la pudieran definir.

Si no se planteó la definición de la categoría, fue porque la misma es inasible. Sin embargo lo que sí podemos plantear es que diversos elementos que resaltaron en el estudio tienen permanencia en la poesía del son jarocho.

La poesía del son jarocho es poesía de tipo popular, porque responde al arquetipo que va pautando y reproduciendo la colectividad; es lírica porque atiende elementos de la tradición tales como: las marcas situacionales, el rasgo de oralidad, el carácter indisoluble que mantiene con la música y la danza, los temas que maneja, que versan sobre cuestiones que atañen a los hombres (fiestas, ceremonias, funerales, banquetes, melancolías, alegrías, juegos, amoríos, celos, pugnas, competencias etc.), hasta aquellos que los relacionan con lo divino (coplas a lo divino, villancicos, aguinaldos, pascuas, oraciones etc.),

²⁰ Antonio García de León, *El mar de los deseos*, p. 86.

por sus formas de versificación que se enmarcan también en la tradición lírica que hemos abordado, tales como las décimas, las coplas, las quintas, las sextillas, las seguidillas, etc.

En este sentido, vamos a exponer algunas cuestiones que tiene que ver con esa indisolubilidad de las tres entidades que integran a la poesía lírica, las cuales son la música, la danza y la palabra; dejamos la más importante al último porque será la que abordaremos con más detalle para concluir nuestro tercer y cuarto capítulo.

Aspecto musical

Apunta Vicente T. Mendoza que:

Resulta ilógico englobar en un solo género con la designación de huapango, un baile y cantos en los que intervienen tonadillas, fandangos, fandanguillos, malagueñas, peteneras, zapateados, seguidillas, boleros, guajiras, tangos, pasacalles, ayayais, trabalenguas, jarabes; trovos, cadenas, recuestas, décimas y glosas. Unidos a restos de zarabanda, gallardas, restrojo, pie de jubao, bailes por lo alto y por lo bajo y otras derivaciones; es decir, toda una generación de especies y tipos líricos y coreográficos y declamatorios de los siglos XVI, XVII, XVIII y XIX, que sucesivamente han llegado a la costa de Veracruz, enraizando, floreciendo y fructificando²¹

¿Qué nos dice todo esto? Nos dice que no es sencillo encasillar en un solo género toda una serie de tipos musicales coreográficos y poéticos. En este sentido hemos visto varias acepciones en torno al término fandango: La principal que se asocia con el son jarocho y nuestro trabajo es la fiesta comunitaria en dónde se cantan sones, se baila y se recita poesía; la segunda es el tipo musical y coreográfico:

"término que también, y desde el siglo XVII, alude no solamente a estos bailes zapateados sino también a un género o a una tonada en tono menor, que desde fines del XVII aparecerá como fandango en la música escrita, en especial en la Nueva España."²²

En realidad no sabemos cómo fue el proceso que se dio para que la fiesta por excelencia en el son jarocho tomara la denominación de este tipo musical; lo que sí podemos decir es que este tipo, se encuentra inmerso en el son jarocho, en el son llamado "el fandanguito".

²¹ Vicente T Mendoza, *Panorama de la música tradicional de México*, México: Imprenta Universitarias, 1984.

²² Antonio García de León, *El mar de los deseos*, p. 67.

Quizá tomó la denominación por la posible popularidad de los fandangos en las fiestas.

A continuación vamos a ver cómo se fue dando este intercambio musical entre España, el mundo africano y las colonias del nuevo mundo.

Sin duda alguna para que se de este tipo de intercambios se necesitan redes. A partir del estudio realizado por Antonio García de León podemos distinguir tres redes de intercambio muy marcadas.

Un cause de intercomunicación se dio por las comunidades que se integraron en la vida del Caribe colonial sin perder relación con sus terruños, es decir, había redes que se asociaron al comercio, a las ferias, al tráfico de esclavos, al contrabando y al sistema de flotas; redes que les permitieron mantener relaciones con sus lugares de origen. Esta situación permitió que muchas veces estas comunidades formaran “pisos de intercambio cultural” en donde circulan:

“fragmentos del folclor y de música culta y popular que van sufriendo una serie de cambios importantes, adaptándose a las realidades urbanas y rurales, o siguiendo el curso de las modas.[...] Siendo el campesinado, por su aislamiento, el que mejor conserva las formas generales y las va arcaizando y fosilizando.”²³

Otra red de intercambio que, nos dice García de León, facilitó “las reciprocidades, y sus huellas todavía permanecen en las temáticas líricas o en los fragmentos y pedaceras de romances, tonadillas escénicas, entremeses, poesías y coplas”²⁴, será la que estableció la Armada de Barlovento que fue creada en el siglo XVII para la defensa militar, sobre ella apunta García león que:

Sirvió menos para propósito militar que para el desarrollo del contrabando y la difusión muy documentada de tradiciones folclóricas, asociadas a la marinería y a la milicia, así como al ciclo de carnavales que se incrementan desde entonces, basados en una popularización y secularización creciente de los autos sacramentales y las procesiones, también transmitidas por el ir y venir de esta armada, pero definitivamente potenciadas por el papel preponderante de la Iglesia que normaba las celebraciones religiosas, dinamizando alrededor de ésta las manifestaciones artísticas en su conjunto.²⁵

En este sentido, quien también interviene para crear una red de intercambio muy fuerte es la iglesia.

²³ *Ibid*, p. 38.

²⁴ *Ibid*.

²⁵ *Ibid*, p. 39.

El papel de la Armada de Barlovento fue muy importante para el desarrollo cultural. Si entendemos que se integraban a la leva gente de todos los rincones de España, podemos comprender que ahí se daba fundamentalmente un intercambio de cultura entre las personas que iban enroladas; sobre el aspecto musical nos dice García de León que en las bitácoras y en los reclamos de esta armada:

...aparece de repente el tráfico musical, las músicas regionales de la península, los puntos de navegante, las formas antepasadas del *galerón* y el *punto*, la planta única -canónica y salmódica-, que hasta hoy sirve para la improvisación de la décima en todo este mundo de planetas lejanos, de ecos responsoriales, solamente enlazados por el comercio periódico y los esfuerzos de la memoria en la poesía cantada.²⁶

Una red de intercambio que se relacionó con tierra adentro se estableció por las condiciones de esclavitud en contra de las clases bajas; esta red tiene que ver principalmente con "la arquitectura defensiva y el tráfico de los "forzados", trabajadores indígenas y de "castas"²⁷. Las condiciones que se imponían obligaban a los trabajadores a abandonar sus lugares de origen, ocasionando con ello que al integrar grupos de inmigrantes en un mismo núcleo, en él se intercambiaban manifestaciones culturales como sus cantos y su música; de ellos se nos dice que eran:

Fuerza de trabajo destinada a la creación de los fuertes, las almenas y los parapetos, carne de cañón de las guerras contra el inglés, sin duda esos nuevos esclavos se asocian a las prisiones, a los cantos de amor cautivo en las fortalezas penitenciarias y a las canciones de labor, que son la música de fondo del trabajo forzado y de los contratos de servidumbre.²⁸

El suministro que proporcionaban las colonias a España crea una dependencia de ésta hacia las mismas; sobre esta situación nos dice García León que:

Este suministro crea una enorme dependencia hacia Tierra Firme novohispana, generosamente retribuida en fiestas y ceremonias, en pasos de danza y rutinas que alimentarán lo que luego es folclor y vestigio. Los aguinaldos, las fiestas del *Corpus Chiristi*, los Carnavales y sus *congas* y *comparsas callejeras*, la *gala*, el medio real de plata, el don caballeresco, la *bamba*, y los *fandangos* serán su expresión más privilegiada y resistente a las irrupciones del tiempo.²⁹

²⁶ *Ibid*

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ *Ibid*, p. 64

²⁹ *Ibid*, p. 45

En todas las festividades, la música, tuvo un papel muy importante desde el inicio de la colonización y dejó sus huellas para siempre en la gran región americana, marcando desde el origen de las regiones colonizadas formas particulares que influyeron después en el desarrollo de las expresiones musicales de todo género:

Era una música nueva, con las resonancias, la rítmica y el timbre africano, con la riqueza de la musicalidad y la literatura cantada en el "castellano atlántico" y recuperando permanentemente los elementos indígenas de cada región.³⁰

De todos estos géneros que fueron tomando características propias de una región tenemos al son jarocho; asimismo, podemos decir que en éste también sobreviven elementos de esa tradición africana e indígena.

Los instrumentos musicales que integran al son jarocho son variados: los principales son de cuerdas y en su conjunto se llaman jaranas o guitarras de son. Las jaranas se dividen por sus tamaños, por su agudeza o gravedad; existen la jarana primera, la segunda y la tercera; quien lleva la melodía y el contrapunto melódico es el requinto; la guitarra más grande recibe el nombre de vozarrona, guitarrota, leona, totolona y hace los bajos ya que de todos los instrumentos es el más grave. Se acompaña también de elementos percusores en dónde es imprescindible la tarima donde bailan; también puede integrarse al acompañamiento el marimbol o un instrumento de frotación que bien puede ser una quijada de burro. Estos instrumentos son básicos, y asimismo, la integración de otros depende de la región; nos dice Alfredo Delgado:

Hay otros instrumentos de cuerda y de percusión que se incorporan al son, como las bandolas, las bandolinas, arpa, violín. Las bandolas y bandolinas son más de las zonas de nahuas y popolucas; son usadas por algunos jaraneros que acompañan las danzas indígenas.³¹

Sobre la orquesta fandanguera nos dice García de León que:

A la orquesta fandanguera de tres o cuatro instrumentos de cuerda y dos o tres de frotación, que tienen resonancias muy similares a lo que debió haber sido la música barroca de cámara, se agregan muy diversas percusiones que contrapuntean con el zapateo, y en algunas partes con el uso de las palmas [...] La mayor parte de estas percusiones, en especial las de frotación, tienen también una base común con la instrumentación indígena de Gran Caribe y Mesoamérica, aunque fundidas con formas similares africanas y europeas.³²

³⁰ *Ibid*, p. 46.

³¹ Alfredo Delgado, *Historia, cultura e identidad en el sotavento*, p. 59.

³² Antonio García de León, *El mar de los deseos*, p. 121.

De este breve recorrido, podemos concluir aceptando que los fandangos, como tipo musical y coreográfico, no eran distintivos del son jarocho sino que se daban en distintas regiones del país; asimismo, podemos comprender que:

Considerados como propios de los negros y mulatos, marineros, pescadores y broza, en el sur de Veracruz los fandangos eran bailados por vaqueros, arrieros y milicianos de condición afroestiza [...] García de León anota que en su música entran giros andaluces aportados por los grupos coloniales asentados en los llanos.³³

Asimismo podemos comprender lo expuesto por Vicente T. Mendoza cuando nos dice que en un principio el fandango:

“Musicalmente usa melodías modales, ya gregorianas, ya andaluzas y aún con oscilaciones árabes, de la misma manera que del modo mayor ... El ritmo, la forma, la métrica, el carácter y el estilo del son se adaptan a otros géneros musicales de México (las danzas ceremoniales, las canciones)”³⁴

También, a través de este breve recorrido, se advierte que se integraron ritmos africanos.

Como resultado de todo esto tenemos un Son jarocho robustecido e integrado por una riqueza musical, hispánica, africana e indígena.

Aspecto dancístico.

En el aspecto de la danza, al igual que con la música, también es difícil plantear cómo se dio el sincretismo que se agrupa en torno al son jarocho. En este sentido es importante recordar que estamos en un fenómeno de intercambio cultural sin precedentes:

El sólo imaginar esta interacción y convivencia de elementos europeos, africanos, árabes, asiáticos y americanos rompe necesariamente con los mitos acerca del “encuentro entre dos mundos” en la América española.³⁵

Por lo visto con la música, podemos comprender que también en el aspecto dancístico las redes de intercambio fueron fundamentales para su

³³ Alfredo Delgado, *Historia, cultura e identidad en el sotavento*, p. 37.

³⁴ *Ibid*, p. 38.

³⁵ Antonio García de León Griego, *El mar de los deseos*, p. 39.

desarrollo. En este sentido, las ferias que se organizaban para el comercio sirvieron para que en las fiestas también se incorporaran ritmos, bailes y espectáculos:

Las procesiones y mascaradas, saraos y las danzas más diversas, así como las corridas de toros y los jaripeos, acercaban al bajo pueblo con la nobleza local, y creaban todo un efecto de generalización cultural que explica la supervivencia de tantos elementos "cultos" en la representación popular actual.³⁶

Vimos como las festividades eran promovidas por la iglesia para atenuar las duras condiciones de vida de la población y para que la energía emanada de ellas fuera orientada hacia el fenómeno religioso tratando de implantar "las buenas costumbres". Sin embargo los estratos bajos de la población las asimilaban de una manera sincrética impregnándole sus propias particularidades; de ello que estas clases:

[...]van poco a poco monopolizándolas, quebrantando sus estructuras originales y dando paso a riquísimos contenidos dancísticos, literarios y teatrales. La amalgama diferenciada de muchos rasgos se alimentará de múltiples influencias europeas y africanas, generando formas originales.³⁷

Lamentablemente se torna complejo hacer un recorrido de todo el sincretismo dancístico que se dio durante este tiempo, de el nos dice García de León que:

Ya desde finales del siglo XVI, la órbita de ida y vuelta se había completado, siendo un ejercicio absolutamente inútil tratar de indagar el origen de los cantos y danzas asociados a la Carrera de Indias, pues estos formaron parte del mismo trayecto (pavanas, gallardas, danzas de hacha, pasacalles, chaconas, zarabandas, etcétera), y son ahora difíciles de "congelar" en su transcurrir permanente de viaje y tornaviaje³⁸

Sin embargo, en el caso que nos ocupa vamos a rastrear algunos elementos que se relacionan con el son jarocho. Uno de ellos se asocia con la costumbre de lanzar monedas ante la buena ejecución de las bailarinas, la cual se conoce como galear:

La fiesta incorpora también en toda el área la famosa costumbre de la gala. O sea, la danza ejecutada por una mujer a la cual se le colocan sombreros en la cabeza, y a quien se retribuye con un pago en moneda de plata (medio real o un peso acuñado en Nueva España). Sus antecedentes líricos están evidentemente en las "canciones de la gala" de la literatura teatral del Siglo de Oro, muy relacionadas primeramente con la dote de la novia [...] y después por extensión,

³⁶ *Ibid*, p. 41.

³⁷ *Ibid*, p. 50.

³⁸ *Ibid*, p. 70.

precisamente con el regateo directo del trato comercial de la *Carrera de las Indias*.³⁹

En el caso de Veracruz encontramos que:

Para esta costumbre común en su versión tradicional, ya popularizada en el Caribe, desde fines del siglo XVII, hay excelentes descripciones en el "galear" del Sotavento veracruzano de los siglos XVIII y XIX.⁴⁰

Siguiendo con la tradición de la gala, ésta fue tomando otras connotaciones; una de ellas queda relacionada con la transacción monetaria, la cual deriva en una asociación con el "buque de la gala" que salía de Veracruz para llevar la plata que en Puerto Rico servía para pagar la administración local. Asimismo, la tradición de la gala:

Asociada pues a la plata acuñada y a la donación y la propina que en otras partes también se conoció como "bamba" (El son de *La bamba*, relacionado con los bailes de *bamba* o columpio, de Andalucía, es también el más famoso de los sones jarocho) derivó en la implantación de esta danza, la cual, nos recrea un término que, de nuevo, nos remite a Veracruz.⁴¹

De manera paralela se van dando este tipo de bailes en el Caribe. Sobre estas expresiones y sus particularidades se nos dice que:

La costumbre es descrita en Santo Domingo por Moreau de Saint-Méry, en el contexto del "bailecito llamado *fandango*", acompañado de percusiones y una guitarra de bajo punteado, llamada *bordonúa*, y común entre los españoles que lo bailan a la moda morisca". Al igual que el Esteva veracruzano, o el Mendoza venezolano, el puertorriqueño Manuel Alonso lo describe en su obra costumbrista *El jíbaro*, dentro de los bailes de *bomba*, o bailes de *garabato* (*cadena*, *fandanguillo*, *son duro*, *matamoros...*) en donde se cantan décimas y seguidillas "muchas de las cuales", dice, "he oído en España, y que los jíbaros sin saberlo, cantan a veces versos de iglesia y de otros no menos célebres ingenios."⁴²

En lo concerniente al sustrato africano, nos dice García de León que:

la "gala" también fue africanizada, en el *vacunao* afroantillano, similar a la *ombligueda* brasileña, al *nkumba* congolés y al *chuchumbé* veracruzano del siglo XVIII, a la *cumbia* colombiana o al *cumbé* novohispano, todos derivados del bantú *nkumba*, "ombligó". En el *vacunao* aparece el "botín" como un obsequio en dinero a la danzarina.⁴³

³⁹ *Ibid*, p. 68.

⁴⁰ Apunta García de León que José Ma. Malpica en *Tlacotalpan, 1842-1915*, escribe entre sus páginas 18 y 19 "Galas en los fandangos" que en el sur de Veracruz todavía se llama galear a esta tradición casi en desuso.

⁴¹ Antonio García de León Griego, *El mar de los deseos*, p. 69.

⁴² *Ibid*.

⁴³ *Ibidem*.

Sería muy difícil seguir buscando los tipos de elementos que se incorporaron a la danza en el son jarocho; lo que si podemos decir es que también se dio un mestizaje cultural muy rico en torno a este elemento. Asimismo podemos compartir que:

El diverso origen de las tonadas, y los sones y danzas que se ejecutan en la secuencia interna de los fandangos rurales, desde el siglo XVII hasta nuestros días, se refiere a tradiciones anteriores, que vienen desde la Edad Media y se maduraron largamente, como veremos, en la vida marinera y en los oficios de la caballería y la cría de ganado mayor ⁴⁴

De esta manera se observa un fenómeno de tradición, y por tanto se nos permite entender que también se da un engarce gracias a las diferentes características que comparten las danzas que tienen como matriz el mestizaje cultural que venimos estudiando, de las cuales el son jarocho forma parte:

Éstas derivan en su mayoría de las danzas populares y callejeras que se generalizaron en el imperio español en el siglo XVII, las que en su mayor parte recurren al zapateo y al escobillado, las más de las veces "a la manera morisca" sobre un tarima o tablado de madera. Pero a diferencia de lo que luego se popularizó en Andalucía, la mayoría de las danzas americanas no recurre al uso de los brazos, lo que le da siempre un aire de "danza inglesa" o portuguesa del Algarbe.⁴⁵

En la actualidad el baile en el son jarocho atiende a la división que se hace de los sones: hay sones de parejas y sones de a montón de los cuales nos dice Alfredo Delgado que:

Entre los sones de a montón más comunes tenemos El pájaro cú, El pájaro carpintero, El cupido, La petenera, La morena, La indita, El balaju. El cascabel y la Guacamaya, por mencionar algunos de los sones antiguos. Su característica principal es que son más pausados que los sones de pareja. Los de a montón se bailan en parejas de mujeres y pueden ser de hasta dos hasta las que quepan en la tarima, aunque en algunos lugares la regla es que sólo sean cuatro mujeres. Solamente El Colás es un son que se puede bailar entre cuatro o dos mujeres y un hombre. En los de pareja, como La bamba, El torito, El toro zacamandú, Los enanos, El butaquito, El palomo, El jarabe, El canelo, El fandanguito y los panaderos, únicamente bailan sobre la tarima un hombre y una mujer, sin importar su edad o condición social. Cualquier hombre o mujer puede subir a la tarima y sustituir al bailaror respectivo, de manera que ella o él pueden tener varios compañeros sucesivos durante la ejecución de un son o pueden subir varias parejas, pero siempre de una por una.⁴⁶ (55)

Sobre las características del baile también Alfredo Delgado plantea lo siguiente:

⁴⁴ *Ibid*, p.70.

⁴⁵ *Ibid*, p.129.

⁴⁶ Alfredo Delgado Calderón, *Historia, cultura e identidad en el sotavento*, p. 55.

Los sones se bailan por zapateo y mudanceo escobilleo, según lo exija la música. Generalmente se zapatea durante el estribillo y se mudancea durante la versada, para escuchar el canto, sincronizando el ritmo entre músicos y bailarines. El sonido percutido de la tarima es un elemento sonoro más que se agrega a la interpretación musical. En el baile también hay estilos distintos, según la región. Mientras que en los Tuxtlas y entre los indígenas de la sierra de Santa Martha el baile es más pausado, en la cuenca del Papaloapan es más rápido, con mayor atención en el mudanceo, es más valseado.⁴⁷

III.3 Aspecto literario en el son jarocho. Las principales formas literarias. Un recorrido sobre ellas.

Para comenzar este breve apartado consideramos que lo literario en lo poético no se reduce a aquello que permanece como fuente escrita, sino que incluye también la manifestación poética que nos llega a través de la tradición oral y de la composición repentina de sus poetas trovadores.

En este sentido, la composición poética que tiene sus cimientos en el folclore y que es de tipo popular y tradicional, también es literaria.

De tal manera que las composiciones que se dieron en el canto popular de la Edad Media aunque no "obedecían a los cánones de versificación establecidos como literarios", para nosotros sí son piezas de literatura.

Plantearnos este horizonte es importante porque la tradición oral es imprescindible para el estudio que estamos llevando a cabo, en donde la mayoría de poetas y cultivadores de la poesía popular eran ágrafos.

En los apartados anteriores vimos cómo en los siglos XVI y XVII, se da un fenómeno muy peculiar en los territorios conquistados por España. Se dio a través de las fiestas y el fuerte carácter rural una relación más estrecha entre el bajo pueblo con la nobleza local.

Este elemento es muy importante para comprender los fenómenos que se irán sucediendo y que abordaremos más adelante.

Las fiestas que se desarrollaban en el nuevo continente, como vimos anteriormente, tenían fuertes características de las ferias medievales; estas características fueron tierra fértil para que en las ferias se

⁴⁷ *Ibid.*

dieran justas poéticas en donde los trovadores, a la usanza de la antigüedad juglaresca, entonaran sus composiciones; de ello se nos dice que:

La mayor parte de las plantas poéticas "bajaban" desde los certámenes de poetas y poetastros, haciendo del lenguaje barroco una jerga ininteligible. Desde allí se decantaban décimas, romances, seguidillas y quintillas, que sólo se podían popularizar al ser despojadas de mucho de la "fábrica primorosa" y vacía de sus cultivadores "sabios" en los encuentros de poesía escrita, tan comunes en el siglo XVII. Eran formas que se volvían a recrear en las justas, recuestas y encuentros de los poetas cantores del bajo pueblo, de manera improvisada y repentista.⁴⁸

Como planteamos anteriormente, la línea que separaba al bajo pueblo de la nobleza local era muy endeble; gracias a esta situación hubo una fuerte retroalimentación entre los dos. Asimismo, en España ya se había dado la revaloración de la poesía popular y se entonaban coplas al estilo popular hasta en las cortes. En este sentido la copla seguía su camino por el mundo hispánico de manera muy prolífica. No podemos olvidar que en estos tiempos había un fuerte acompañamiento de canto y poesía en la vida y actividades cotidianas; tenían cantos de trabajo, cantos de marineros, rondas infantiles, canciones para las penas de amor; muchas cosas eran poetizadas y habían llegado porque había un fuerte analfabetismo, gracias a la tradición oral.

La generalización cultural que agrupaba a la nobleza local y al bajo pueblo a través de las festividades, permitió que se compartieran diversos elementos. Para nuestro trabajo resaltamos dos de ellos: el primero tiene que ver con las coplas de tipo popular que para este tiempo ya eran un tipo de composición poética de fuerte arraigo; los ambientes marineros y rurales de fuerte convivencia crearon atmósferas y tierra fértil para la recreación de las coplas; la segunda cuestión tiene que ver con los elementos culturales que le llegaban a la nobleza local, representados en el barroco del Siglo de Oro. En el trabajo que realizamos resaltamos principalmente el elemento cultural de la música y la literatura.

En lo concerniente a la música mencionamos que la orquesta fandanguera de tres o cuatro instrumentos de cuerda y dos o tres de frotación, tenía

⁴⁸ Antonio García de León Griego, *El mar de los deseos*, p. 48.

resonancias muy similares a lo que debió haber sido la música barroca de cámara.

En lo concerniente a lo literario, la interacción entre la nobleza local y el bajo pueblo permitió que una de las formas de composición barroca del Siglo de Oro se recreara en los ambientes populares del mundo hispánico: nos referimos a la *décima espinela*.

De las composiciones que arraigaron en la vida cultural y popular de este nuevo continente nos dice el investigador Antonio García de León que:

Las formas literarias fundamentalmente andaluzas, fijan elementos culturales a partir de ciertas preferencias de ritmo poético que estaban ya contenidos en los romances, la poesía hispano-árabe, las octavas reales, las redondillas y las décimas, aproximándolas en mayor o menor grado a las variantes criollas afroespañolas, que a su vez tenían otras raíces fincadas en la tradición cantada de los mundos africanos. Todas estas formas predilectas -primero impuestas y luego apropiadas- se remiten en última instancia a la frase octosilábica, tan característica del habla normal castellana y galaico-portuguesa, aunque también a otras, como a la irregular seguidilla derivada del zéjel árabe-andaluz - o a las versificaciones de cinco a seis sílabas-, que tendrán un éxito particular para su implantación en los nuevos contextos.⁴⁹

Esta forma culta, *la décima espinela*, se vuelve progresivamente tradicional, experimenta una recreación que permite multiplicar el efecto de lo creado en otro contexto. De tal manera, esta forma culta de la literatura española del Siglo de Oro será una de las mejores expresiones literarias que permitirá la recuperación de la tradición y asimismo permitirá la inserción de elementos "cultos" en la corriente de la poesía tradicional cantada en el mundo hispánico, del cual el son jarocho forma parte.

Otras composiciones literarias presentes se dan por la fuerte religiosidad de las comunidades del sotavento y por las celebraciones que estaban enmarcadas en sus ritos; nos referimos a los *villancicos* y *aguinaldos*, generalmente asociados al nacimiento de Cristo (reproducidos por lo común en cuartetos hexasílabos), y que siguen siendo muy similares en Puerto Rico, Venezuela y Veracruz.

Ya vimos que la copla se deriva de la poesía lírica popular; el fuerte arraigo que ésta tuvo en la vida de la colectividad hispánica, permitió

⁴⁹ *Ibid*, p. 50.

que se recreara en ambientes cultos por poetas de reconocido prestigio, tales como Lope de Vega, Luís de Góngora, Francisco de Quevedo, y Cervantes. Esta adopción en ambientes cultos propició que se derivaran plantas cultas de la misma; sobre ellas habría que mencionar las preferencias literarias hoy producidas en el mundo rural hispanoamericano: las coplas en forma de cuartetos, quintos y sextos (generalmente octosílabos); asimismo se popularizaron de estas plantas cultas, las décimas en todas sus variantes predominando las popularizadas por Vicente Espinel desde fines del XVI, las decimillas hexasílabas, generalmente "a lo divino" que se conservan en Puerto Rico, las octavas reales (todavía vivas en la Sierra Gorda mexicana) y las seguidillas simples y complejas (cuartetos de rima a-b-a-b, que alternan un verso heptasílabo y uno pentasílabo, y que a menudo han perdido su coda de tres versos agregados.

Con relación a lo expuesto arriba, podemos encontrar relaciones muy directas en el estudio que realizó Antonio García de León. Damos tres ejemplos de escritores representativos de esos tiempos. Nos dice García de León⁵⁰ que Cervantes en el *Quijote* (II, cap.XXIV) glosa el verso "A la guerra me lleva mi necesidad, /si tuviera dineros, no fuera en verdad", que corresponde a uno de los estribillos del son jarocho llamado "el balajú":

A la guerra, más a la guerra
Me trae la necesidad,
Que si tuviera dinero,
Nunca viniera en verdad.

Asimismo se da también una asociación entre una *seguidilla* de Quevedo en los bailes de *Las armas y las galeras*, con una *seguidilla* de *La Bamba*:

Porque salga de España
Ya le previenen:
Carreteros de Ocaña
Que van y vienen...

⁵⁰ *Ibid*, p. 145.

¿Dime niña bonita
Quién te mantiene?
-Los avíos de España
Que van y vienen.⁵¹

Y por último nos dice que:

Se puede mencionar la conocida canción de Lope de Vega, "Ven muerte, tan escondida, / que no te sienta venir, / porque el placer de morir / no me vuelva a dar la vida" que aparece transformada en una quintilla en el son El aguanieve, agregándole un quinto verso "que ya no quiero vivir" .⁵²

De la misma manera, inmersa también en la tradición lírica encontramos que la siguiente letrilla de Góngora:

Aprended, Flores, en mi
lo que va de ayer a hoy,
que ayer maravilla fui,
y hoy sombra mía no soy.

Resuena en la siguiente copla del legendario sonero Arcadio Hidalgo:

Y hay de mi llorona,
llorona de ayer y hoy
que ayer maravilla fui
y hoy sombra de mi no soy.⁵³

La importancia de los trovadores populares que se dedicaron al cultivo en campo abierto de esas plantas poéticas de los jardines culteranos, sólo se explica en función de su dimensión comunitaria, característica que permitió la conservación y el cuidado de éstas mismas plantas para que llegaran hasta la actualidad.

El son jarocho, como hemos dicho, está inmerso en este fenómeno de tradición, ya sea a través de versos sabidos que se entonaban en las fiestas o a través de versos improvisados que se decantaban en las estructuras de versificación que veremos adelante; estas composiciones de repentismo se daban en justas poéticas; sobre esto apunta García de León lo siguiente:

En el litoral de Veracruz, por ejemplo -y en algo que coincide con el resto del Caribe-, subsiste la costumbre de cantar versos "sabidos" e improvisados

⁵¹ *Ibid.*

⁵² *Ibidem.*

⁵³ Arcadio Hidalgo y el grupo Mono Blanco, *Sones jarochos*, "la lloroncita", México: Pentagrama, 2007, pista n. 1.

alrededor de la música campesina propia de la región, en los llamados “fandangos de tarima” y en las fiestas tradicionales, en donde los versadores cantan plantas fijas e improvisan dentro de un cancionero compuesto por un medio centenar de sonos que acompañan a la danza efectuada por mujeres o por parejas. Estos fandangos –que reflejan mucho de lo observado por los viajeros en todo el Caribe del siglo XVIII– suelen durar toda la noche en las zonas rurales y en los caseríos, se realizan al calor de los velorios de los santos, de las fiestas patronales o las celebraciones navideñas, y en ellos se despliega mucho de lo tradicional versificado.⁵⁴

A continuación daremos algunos ejemplos de plantas poéticas que se cultivan hasta la actualidad en el son jarocho, las cuales vienen de la tradición lírica hispánica.

Hay *redondillas* compuestas por cuatro versos de arte menor cuya rima es, *abba*:

Entre la noche sombría	a
tus negros ojos brillaron	b
y hasta los gallos cantaron	b
creyendo que amanecía. ⁵⁵	a

Anduve todito mayo	a
pretendiendo una mujer	b
y la vine a convencer	b
al primer canto del gallo. ⁵⁶	a

Una variante de la redondilla que se da con más frecuencia en el son jarocho es la *cuarteta*; la distribución de su rima es, *abab*:

Linda flor que mal naciste	a
que tuviste mala suerte	b
que al primer paso que diste	a
te topaste con la muerte. ⁵⁷	b

Yo perdí por un amor	a
todita una noche entera	b
y me dijo: “No señor,	a
no es a fuerza que lo quiera. ⁵⁸	b

⁵⁴ *Ibid*, p. 139.

⁵⁵ Gilberto Gutiérrez, Juan Pascoe (comp.), *La versada de Arcadio Hidalgo*, México: FCE, 1985, p. 33.

⁵⁶ *Ibid*, p. 35.

⁵⁷ *Ibid*, p. 66.

Cuando la noche es serena a
la luna parece un día b
para mi son de gran pena a
para ella son de alegría.⁵⁹ b

Que bonito cuando llueve a
y suena la palma real b
dan las ocho, dan las nueve a
y yo sintiéndome mal.⁶⁰ b

También en el son jarocho se integran *seguidillas simples* las cuales son coplas en las que los versos primero y tercero son heptasílabos, y el segundo y cuarto pentasílabos. Esta composición, nos dice Antonio Quilis, está atestiguada desde las jarchas de los siglos XI y XII⁶¹.

Mira, niña bonita
vamos a Londres
donde la luna sale
y el sol se esconde.⁶²

Y a muchos no les gusta
la cinta negra
porque dicen que el triste
y a mi me alegra.⁶³

Dices que no me quieres
por una duda
mi sangre es colorada
como la tuya.⁶⁴

Esta seguidilla simple tiene una variante más extensa, sin embargo no es una seguidilla compuesta de acuerdo a los cánones que le integran a la simple, una coda de tres versos; esta variante de seguidilla se compone de seis versos, el primero y el cuarto son heptasílabos mientras que los

⁵⁸ *Ibid*, p. 56.

⁵⁹ Patricio Hidalgo Belli, , *El canto de la memoria*, Xalapa: Universidad Veracruzana, 2004, p. 79.

⁶⁰ Son de Madera, *Raíces*, "El celoso", México: ABahuman, 2000, pista n. 2.

⁶¹ Antonio Quilis, *Métrica española*, Barcelona: Ideas, 1986, p. 104.

⁶² Ver *La versada de Arcadio Hidalgo*, p. 24.

⁶³ Ver *Sones de la tierra y cantares jarocho*, p. 25.

⁶⁴ *Ibid*.

restantes son pentasílabos, quedando equilibradamente alternados de la siguiente forma: 755755

Ese lunar que tienes
chatita linda
junto a la boca
no se lo des a nadie
cielito hermoso
que a mi me toca.⁶⁵

Saca tu butaquito
cielito lindo
velo sacando
que si tu tienes miedo
bien de mi vida
yo estoy temblando.⁶⁶

Dime cómo te llamas
bien de mi vida
para quererte
porque no puedo amarte
cielo adorado
sin conocerte.⁶⁷

Saca tu butaquito
Cielito lindo
siéntate aquí
te quiero ver sentada
toda la vida
juntito a mi.⁶⁸

Asimismo se cultivan *quintas* o *quintillas*, la cual es una estrofa de cinco versos octosílabos. La combinación de la rima queda a voluntad del poeta, con la condición de que no haya tres versos seguidos con la misma rima y de que los últimos no formen pareado. Por lo tanto las combinaciones posibles son: *ababa*, *abaab*, *abbab*, *aabab*, *aabba*.

Dame una sola mirada	a
de tus ojos brilladores	b
de esa boquita encarnada	a

⁶⁵ *Ibid*, p. 35.

⁶⁶ Los cojolites, *El conejo* “El butaquito”, México: Argos, 2001, pista n. 5.

⁶⁷ *Ibid*.

⁶⁸ Humberto Aguirre Tinoco, *Sones de la tierra y cantares jarocho*, p. 33.

besitos consoladores b
allá por la madrugada.⁶⁹ a

Le digo a mis ilusiones a
que los goces son extraños b
porque en treinta y tanto años b
sólo he visto decepciones a
tras de muchos desengaños.⁷⁰ b

No me canso de robar a
cómo hacer que tu me quieras b
si me llegas a probar a
al cielo habías de rezar a
para que nunca me muera.⁷¹ b

En el material que se revisó no se encontraron quintas con las siguientes combinaciones de rima: *aabab* y *aabba*; con esto no queremos decir que no se puedan dar, sino que más bien su cultivo es escaso.

Las sextas o sextillas también son estrofas de arte menor que se recrean en la atmósfera del son jarocho; convencionalmente están compuestas por versos octosílabos con varias combinaciones de rima: *aabaab*, *abcabc*, *ababab*, *abbaba*...; la combinación predominante en el son jarocho es *ababab*. De ellas nos dice Antonio Quilis que se viene utilizando desde el Arcipreste de Hita⁷².

Señores, pido licencia, a
para cantar sin demora; b
si algún verso se me atora a
aprovecho mi experiencia b
porque soy como la aurora a
que salgo con complacencia.⁷³ b

⁶⁹ Patricio Hidalgo, *El canto de la memoria*, p. 55.

⁷⁰ *Ibid*, p. 36.

⁷¹ Humberto Tinoco Aguirre, *Sones de la tierra y cantares jarochos*, p. 99.

⁷² Antonio Quilis, *Métrica española*, p. 110.

⁷³ Gilberto Gutiérrez; Juan Pascoe (comp.), *La versada de Arcadio Hidalgo*, p. 17.

Me está sangrando la herida a
 la que me estaba cerrando b
 por eso mujer querida a
 así yo te sigo amando b
 mi madre me dio la vida a
 y tu me la estás quitando.⁷⁴ b

Llorando llegué al nopal a
 y me arrimé a su sombrita b
 y me dice el cardenal: a
 si lloras por tu negrita b
 ¡hombre!, te la iré a buscar a
 la acabo de ver solita.⁷⁵ b

Un pájaro me contó a
 que otro amante te pretende b
 el que me quieras o no a
 de tu corazón depende; b
 si no quieres dime “no” a
 la gente hablando se entiende.⁷⁶ b

La variante culta proveniente del siglo de oro que goza de gran recreación en el son jarocho, y sobre la cual luego se organizan encuentros de poetas, es la *décima*; la cual fue inventada por Vicente Espinel en el siglo XVI; por ello también se le conoce como *décima espínela*. Está constituida por versos de ocho sílabas y nos dice Antonio Quilis que es el feliz hallazgo que por diversos caminos buscaban los poetas cortesanos del siglo XV⁷⁷. La estructura de esta composición está formada por dos redondillas, con rima abrazada, *abba* y *cddc*, las cuales se unen por dos versos de enlace que repiten las rimas última y primera de cada redondilla, *ac*; el esquema queda de la siguiente manera: *abbaaccddc*.

Veamos varios ejemplos de ellas en el son jarocho, las cuales en algunas ocasiones se integran a los sones y otras son recitadas con el acompañamiento del contrapunteo en el requinto:

⁷⁴ Patricio Hidalgo Belli, *El canto de la memoria*, Xalapa: Universidad Veracruzana, 2004, p. 44.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 110.

⁷⁶ Ver *La versada de Arcadio Hidalgo*, p. 63.

⁷⁷ Antonio Quilis, *Métrica española*, p. 116.

Allá por la tierra mía
se oye la voz de un coplero
que canta con grave esmero
su orgullo su fantasía
su fe, su amor, su poesía
sus pasiones y su calma.
Un pájaro que en la palma
canta llora y dice adiós
cuando nos clava su voz
en lo profundo del alma⁷⁸

Son tus ojos dos luceros
tu cabellera la noche
y tu corazón el broche
que encierra lo que más quiero
de todo tu cuerpo entero
son tus labios purpurinos
el manantial más divino
del amor y la pasión
eres la satisfacción
maravilla del destino.⁷⁹

Yo soy como mi jarana
con el corazón de cedro
por eso nunca me quiebro
y es mi pecho una campana
y es mi trova campirana
como el cantar del jilguero
por eso soy jaranero
y afino bien mi garganta
y mi corazón levanta
el polvo sobre el potrero.⁸⁰

Aunque lejos de mí estés
olvidarte no he podido
pensando en ti me he dormido
soñando tu calidez
y así aumentan cada vez
ganas de estarte abrazando
por ti vivo yo soñando

⁷⁸ Ensamble continuo, *Laberinto en la guitarra*, “El fandango / El fandanguito” México: Urtex, 2002 , pista n. 10.

⁷⁹ Patricio Hidalgo Belli, *El canto de la memoria*, p. 172.

⁸⁰ Ver *La versada de Arcadio Hidalgo*, p. 73.

y he llegado a establecer
nos dejaremos de ver
¿pero de querernos cuando?⁸¹

En los encuentros de decimeros también llegan poetas repentistas que gustan componer décimas según la inspiración los vaya guiando. Algunas veces hasta al más diestro se le pierde la consonancia de una rima y esta se vuelve asonante; sin embargo esa licencia, en el caso de Arcadio Hidalgo, nos ha dejado *décimas* muy bellas como la siguiente:

Abre tu boquita grata
que yo quisiera quererte
para ver si son de perlas
tus dientes blancos de plata.
Mira que tu amor me mata
con ese gran poderío;
abre tu boca bien mío
surtido aroma de mieles,
como púrpuros claveles
salpicados de rocío.⁸²

En el son jarocho se da también un poema estrófico, el cual es *La glosa*. De ella nos dice Antonio Quilis⁸³ que es un poema de extensión variable que consta de dos partes: a) el *texto*, que es una poesía breve, y b) la *glosa*, que es el comentario de la poesía que constituye el texto. El texto, por regla general, es una poesía ya existente (fragmento de un romance, refrán, etc.); la glosa está formada por tantas estrofas (generalmente décimas) como versos tiene el texto los cuales se van repitiendo al final de cada estrofa. Veamos un ejemplo de Miguel de Cervantes y uno del Son jarocho:

**Ya la esperanza es perdida,
y un solo bien me consuela:
que el tiempo que pasa y vuela
llevará presto la vida.**

**Nada en esta vida dura
fencen bienes y males,
y a todos nos hace iguales
una triste sepultura.**

⁸¹ Ver *El canto de la memoria*, p.166

⁸² Ver *La versada de Arcadio Hidalgo*, p. 78

⁸³ Véase *Manual de métrica*, p.132

Dos cosas hay en amor
que con su gusto se alcanza:
deseo de lo mejor,
es la otra la esperanza,
que pone esfuerzo al temor.
Las dos hicieron manida
en mi pecho, y no las veo
antes en el alma afligida,
porque me acabe el deseo,
ya la esperanza es perdida.

Si el deseo desfallece
cuando la esperanza mengua,
al contrario en mí parece
pues cuando ella más desmengua
tanto más el se engrandece.
Y no hay usar de cautela
con la llagas que me atizan,
que en esta amorosa escuela
mil males me martirizan
y un solo bien me consuela.

Apenas hubo llegado
el bien a mi pensamiento,
cuando el cielo, suerte y hado,
con ligero movimiento
le han del alma arrebatado.
Y si alguno hay que se duela
de mi mal tan lastimero,
el mal amaina la vela,
y el bien pasa más ligero
que el tiempo que pasa y vuela

¿Quién hay que no se consuma
con estas ansias que tomo,
pues en ellas ve en suma
ser los cuidados de plomo
y los placeres de pluma?
Y aunque va tan decaída
mi dichosa buena andanza
en ella este bien se anida:
que quien lleva la esperanza
llevará presto la vida⁸⁴

Despierta alma adolorida
de este profundo letargo,
mira que al tiempo más largo
se le cumplen sus medidas
Y la prolongada vida
también tiene su medida;
a su fin todo apresura,
todo en nada se convierte
y con el tiempo y la muerte
nada en esta vida dura.

Nada hay que sea duradero
nada fijo, nada estable
todo en el mundo es variable
caduco y perecedero;
Es un humo pasajero,
que apresura a los mortales
honra, placeres, caudales
se acaban a un contratiempo:
con el concurso del tiempo
fenecen bienes y males.

Aun cuando todos tus bienes
siempre habían de durar
los habías de dejar
siempre que morir tienes:
Por más que tus arcas llenas
cuando otros lloran sus males
son apariencias teatrales
porque al fin, sin remisión
corre la muerte el telón
y ha todos nos hace iguales.

En fin, dime qué alhajas
llevarás de tu tesoro
no llevarás plata, ni oro
sino una triste mortaja
En una enlutada caja
irá toda tu hermosura
se destruirá tu figura
en hedionda corrupción
y será tu habitación
una triste sepultura⁸⁵

⁸⁴ *Ibid*, p. 133.

⁸⁵ Ver *Sones de la tierra y cantares jarocho*, p. 150.

Otras formas de composición poética, presentes en el son jarocho, son aquellas que se dan por la fuerte religiosidad de las comunidades del sotavento y por las celebraciones que estaban enmarcadas en sus ritos; nos referimos a los *villancicos* y *aguinaldos*, generalmente asociados al nacimiento de Cristo (reproducidos por lo común en cuartetos hexasílabos), y que siguen siendo muy similares en Puerto Rico, Venezuela y Veracruz.

Los aguinaldos o pascuas son cuartetos hexasílabos que se utilizan para acompañar las festividades de la navidad en la cual se entonan para celebrar el nacimiento de Cristo. Asimismo, permiten crear un ambiente de comunidad en el cual se desarrolla la posada. En las pascuas viejas se canta un coro y después las mudanzas. Las mudanzas van encadenadas a través del último verso que se repite al inicio de una nueva estrofa o mudanza. Veamos los siguientes ejemplos recopilados por Arcadio Hidalgo.

Coro:

Naranjas y limas
limas y limones
mas linda es la Virgen
que todas las flores.

Mudanza:

Ábranse las puertas
para comenzar
que una cosa cierta
les vengo a contar.

Coro:

Les vengo a contar
lo que aconteció
que en un muladar
el niño nació.

Coro:

el niño nació
y nadie sabía
lo que padeció
San José y María.⁸⁶

⁸⁶ Chuchumbé, ¡ *Caramba niño!*, “Pascuas , Justicias y la fuga de Chuchumbé”, México: Conaculta, 1999, pista n. 1.

También en estos ambientes navideños y de fin de año se celebra al año nuevo. Las manifestaciones que integran ritmos africanos son las congas siendo la conga del Año viejo la más conocida. Esta conga sirve para que salga la comparsa el 31 de diciembre por la noche entonando el siguiente estribillo:

Una limosna
para este pobre viejo
que ha dejado hijos
que ha dejado hijos
para el año nuevo.⁸⁷

Villancicos.

Para finalizar este capítulo, mencionaremos que en el son jarocho las *Justicias* recuperan el aire de los *villancicos* al cerrar las estrofas con un verso del estribillo; la diferencia es que mientras los villancicos se componen de siete versos, los de las justicias y las décimas glosadas se componen de diez. Quizá se desarrolló de ese modo porque la décima se popularizó bastante. Si vemos la estructura de los dos, las Justicias del son jarocho parece la continuación de un villancico:

Villancico:

Justicia

Estribillo

Estribillo

a

a

b

b

b

b

a

a

a

a

c

c

c

c

d

d

c

⁸⁷ Chuchumbé, *¡Caramba niño!*, “Conga del viejo”, pista n. 10.

Estribillo:
¡Si Jesucristo viviera!

*No había paz en la tierra
desde que Cristo nació
un líder que combatió
la justicia que hoy aterra.
Al rico le hizo la guerra
milagrosa, tan severa
que en su lucha verdadera
soportó el dolor profundo,
muy distinto fuera el mundo
¡Si Jesucristo viviera!*

*Si otra vez el redentor
bajara al suelo mundano
a la sombra de su mano
descanse ya mi dolor.
Si otra vez el Salvador
empuñara la bandera
de justicia verdadera
muchos le condenarían
sin piedad le matarían
¡Si Jesucristo viviera!*

*El mundo se ha corrompido
sin fe , ni amor, ni esperanza,
en dónde está la enseñanza
de Jesús el escogido
aquel que fuera elegido
para defender entera
a una raza de la fiera
soberbia del dictador
no hubiera tanto traidor
¡si Jesucristo viviera!⁸⁸*

⁸⁸ Chuchumbé, ¡ Caramba niño!, “Pascuas , Justicias y la fuga de Chuchumbé”, pista n. 1.

Capítulo IV:

IV.1 Lo poético en el son.

¡Cuántos romances, sí, cuántos!
te han dicho tus romanceros,
que la historia los poetas
la van cantando primero
antes que sabios infolios
nos digan qué fue y qué fueron...
con música de Danieles,
de líricos guitarreros
que tienen magia en las manos
y el pecho lleno de versos.

GUILLERMO CHÁZARO LAGOS.

En el primer capítulo vimos que el lenguaje en el poema nombra, pero es un nombrar que invoca a las cosas, es decir que llama a las cosas a la palabra; asimismo vimos que esta llamada a venir se hace hacia la lejanía y que en tanto lo invocado concierne a los hombres en una cooptenencia va configurando mundo. Asimismo vimos que lo poético está entonado a través de la concepción de que somos palabra en diálogo, reflexión que postergamos para llevarla a cabo en el presente capítulo.

De esto podemos decir que lo esencial en el son jarocho es poético, ya que es a través de la poesía como el son va configurando mundo de comunidad en comunidad, a través de la invocación que hace sobre las cosas: las invoca y permite que éstas en un mutuo pertenecer vayan configurando todo: sus ríos, sus montañas, sus relaciones con la divinidad, sus amoríos, su juegos, sus anhelos, etc.

Presentamos, sobre lo dicho anteriormente, tres ejemplos que configuran parte del mundo habitado por el son jarocho. Sólo quedarán presentados. Posteriormente, reflexionaremos sobre lo poético y llevaremos estas reflexiones al interior de otras manifestaciones poéticas del son jarocho que irán sosteniendo nuestro trabajo.

El primer ejemplo le canta al Papaloapan, río majestuoso que atraviesa y fertiliza la región del sotavento:

Papaloapan padre río,
desde la sierra hasta el mar
en tu perenne viajar
fecundas el labrantío
alegras el caserío
con los sones ancestrales
y riegas con tus caudales
nuestra jarocho sabana
cuyo suelo leche mana
de nutrientes pastizales.¹

Ahora veamos como se da la invocación poética, con relación a uno de sus cerros, lugar mágico lleno de misterio:

Soneros de Mono Blanco
con jaranas de la orilla,
sones de mangle y arcilla,
con arcilla del barranco
y truenos de Mono Blanco.
Cerro del encantamiento
donde se fragua el acento
que es vibración de llanura
¡que el fandango se madura
con las jaranas del viento!²

En la composición que sigue podemos apreciar la angustia de la existencia y de la muerte ante la divinidad.

Es un sacrificio nacer y callar
o ser de tus ojos el llanto abnegado
no ofrecerle un manto a tu divinidad
no hacerle un altar con mi triste canto;
de conformidad no podría estarlo
nacer y callar es duro y amargo
que amargo es cantar estas letanías
por no ser el canto de tus alegrías.
Nacer es un sacrificio
morir no tiene igualdad
al ser supremo le aviso
no estoy de conformidad
aunque morir sea preciso.³

¹ Patricio Hidalgo Belli, *El canto de la memoria*, p.204

² Guillermo Cházaro Lagos, *Cantos del Papaloapan*, Veracruz: Instituto Veracruzano de Cultura, 1995, p. 75.

Para acompañar la reflexión en torno a este apartado vamos a sostenernos en las cinco sentencias que realiza Hölderlin sobre las cuales reflexiona Heidegger.

La primera sentencia de Hölderlin llama al hacer poesía: *esta tarea de entre todas la más inocente*⁴. En este sentido, hacer poesía se torna algo cándido, algo parecido a un juego retórico que nos permite evadir una realidad que parece inmutable. Esta sentencia se puede apreciar en los concursos poéticos en los cuales se hace gala de ingenio y se puede divertir escuchando los juegos verbales que se hacen en las justas poéticas; sin embargo con esta sentencia, nos dice Heidegger, poco hemos conseguido para comprender su esencia.

La segunda sentencia de Hölderlin nos dice que la palabra es *“el más peligroso de los bienes”*. Fragmento citado en una carta del poeta:

En chozas mora el hombre, en vergonzantes vestidos se oculta, que cuando el hombre es más hombre interior / tanto más solícito anda de guardar el espíritu, cual sacerdotisa la llama divina. Y en esto consiste su inteligencia. Y por esto tiene albedrío / y se le ha dado a él, el semejante a los dioses, poder superior para ordenar y ejecutar, y por eso se le dio al hombre el más peligrosos de los bienes, la Palabra, para que creando y destruyendo, haciendo perecer y devolviendo las cosas a la sempiterna viviente, a la Madre y Maestra, dé testimonio de lo que él es: de que de Ella ha aprendido lo que Ella posee de más divino: El Amor que al Todo conserva. (IV, 246)⁵

Más adelante veremos la asociación que se hace de los poetas, cómo los que descifran signos afincados bajo las tormentas de Dios y, entonando estos, los entregan a su pueblo. En la décima siguiente, el poeta adquiere propiedades celestiales que anuncian a la tierra tiempos de fertilidad.

Mi madre fue una centella
y mi padre un rayo cruel
que tronaba como aquel
que retumba en las estrellas,
al ver las flores más bellas
que van a reverdecer
por los campos al llover

³ Los parientes, *La pepesca*, “El solito”, México :Voxel, 1998, pista n. 3.

⁴ Martín, Heidegger, *Hölderlin y la esencia de la poesía*, Barcelona: Antrhopos, 1989, p. 21

⁵ *Ibid*, p.22

cuando florecen en mayo
hijo de centella y rayo
díganme quién puedo ser.⁶

Para reflexionar sobre la segunda sentencia, Heidegger propone primeramente indagar en las siguientes tres preguntas: 1 ¿De quién es este bien de la palabra? 2 ¿Cómo y hasta que punto es el más peligroso de los bienes? 3 ¿En qué sentido es sobre todo un bien?

Para responder la primera pregunta Heidegger considera el lugar en el que está integrada la sentencia; sobre ello nos dice que está inmersa: "en el proyecto para una poesía que habrá de decir quién es el hombre, en contraposición con los demás seres de la naturaleza; y entre ellos se nombra la rosa, los cisnes, el ciervo en el bosque" (IV, 300 y 305)⁷.

Por tanto el fragmento comienza: *En chozas mora el hombre* [...]. Este comienzo lleva a nuestro filósofo alemán a preguntar ¿Quién es el hombre? Y a responder:

Un ser que ha de dar testimonio de lo que es. Testimoniar significa, por una parte declarar; y por otra, mantener las declaraciones. El hombre es, precisamente el que es, precisamente al dar y por dar testimonio de su realidad de verdad (*Dasein*) y este testimonio no resulta apéndice o glosa marginal al ser del hombre, sino que constituye su íntegra y propia realidad de Hombre.⁸

De esta manera queda resuelta la primera pregunta. El hombre da testimonio de su realidad de verdad a través de la palabra, pero ¿qué es lo que debe testimoniar el hombre? Para responder esta pregunta Heidegger nos dice por lo pronto que debe testimoniar:

Su pertenencia a la tierra. Y consiste tal pertenencia en que el hombre es el heredero de todas las cosas, y el aprendiz de todas. Más las cosas se mantienen en combate; y lo que en el combate las mantiene separadas y a la vez y a la una unidas llama Hölderlin "internado". Y el testimonio de que se pertenece a ese internado se da y acaece por crear un mundo, sea por hacerlo surgir, bien por destruirlo o hundirlo en ocaso. Tanto el testimonio que de sí da el hombre como la autenticidad de su plenaria realización, acontecimientos históricos son que de la libertad de la decisión provienen. La decisión se apodera de la necesidad, y la trueca en ligadura a una exigencia suprema. El testificar el hombre su pertenencia al ente en conjunto constituye el advenimiento de la historia. Y para que la historia resulte posible, se le ha dado al hombre la palabra.⁹

⁶ Zacamandú, *Antiguos sonos jarochos*, "El buscapiés", México: Discos Pueblo, 1995, pista n. 7.

⁷ Martin Heidegger, *Hölderlin y la esencia de la poesía*, p.22

⁸ *Ibid*, p. 23.

⁹ *Ibidem*.

Esta pertenencia a la tierra se puede apreciar en una décima del Sotavento que tiene su decir en la misma configuración que hace del mundo:

Mi cantar viene del río,
de las piedras y las flores,
viene de los cundeamores
de la brisa y el rocío,
del sueño, del caserío,
de una fresca nube gris;
mi cantar es un feliz
cocuyo en el horizonte
y bajo los pies del monte
mi canto tiene raíz.¹⁰

Con esto queda respondida en parte la tercera pregunta, pero queda la segunda que plantea: ¿Cómo y hasta qué punto es el más peligroso de los bienes?

Nos dice Heidegger que: Peligro es amenaza que al Ser hacen los entes¹¹. Si las cosas vienen a la palabra y es a través de ellas como se va configurando mundo, es en virtud de la palabra que el hombre comienza a quedar expuesto a que, en cuanto ente, lo asedie y alumbré en su realidad de verdad, y en cuanto no ente lo engañe y desilusione. Cuando las palabras van configurando mundo a través del mutuo pertenecer de la invocación, el ente va alumbrando en su realidad de verdad, pero cuando las palabras no logran invocar, no logran pertenecer, se da un engaño una desilusión; asumir esta tarea poética se torna angustiante y sin embargo se poetiza sobre ello; veámoslo en la siguiente décima de Arcadio Hidalgo:

Si mi memoria se inspira,
al mundo trato entender
y no puedo comprender
lo que es verdad o mentira;
si cuando un alma suspira
es porque tiene dolor,
o si algo pierde el color
es porque la vida expira,

¹⁰ Patricio Hidalgo Belli *El canto de la memoria*, p. 21

¹¹ Martin, Heidegger, *Hölderlin y la esencia de la poesía*, p. 23

o si es mirado el que mira
quién a quién le tiene amor¹²

Por ello nos dice Heidegger que:

La palabra no es tan sólo el peligro de los peligros, sino que alberga en sí misma y contra sí misma y por necesidad un creciente y perdurable peligro. La faena propia de la palabra, por ser tal, consiste en hacer patente, de obra, al ente en cuanto tal, y aguardarlo en su verdad. En la palabra puede ser dicho lo más puro y lo más oculto, al igual que lo confuso y lo vulgar [...] Y así tiene la Palabra que ponerse en una de esas apariencias que ella de sí misma crea, poniendo con ello en peligro lo que le es más propio: el genuino decir.¹³

Y es, precisamente, por lo que le es más propio a la palabra, que ésta puede ser un bien para el hombre. Sobre esto Heidegger apunta que:

La palabra es posesión suya. Dispone de ella para departir y compartir sus experiencias, decisiones y sentimientos. La palabra sirve para entenderse. Y por ser un instrumento eficaz para ello, la Palabra es un "bien". Sólo que la esencia de la palabra no agota su virtud en eso de ser medio para entenderse [...] La palabra no es tan sólo un instrumento que, entre muchos otros y cual uno de ellos posea el hombre; la Palabra proporciona al Hombre la primera y capital garantía de poder mantenerse firme ante el público de los entes. Únicamente donde haya Palabra habrá Mundo, esto es: un ámbito, con radio variable, de decisiones y realizaciones, de actos y responsabilidades, y aun de arbitrariedades, alborotos, caídas y extravíos. La palabra es un bien, en el sentido primogénito de los bienes: lo cual significa que la Palabra responde por, o que asegura que el hombre pueda tener historia y ser histórico [...] La palabra es todo un acontecimiento histórico: el que dispone de la suprema posibilidad de que el hombre sea.¹⁴

Por la palabra el hombre puede departir y compartir sus experiencias decisiones y sentimientos; a través de ella el hombre puebla el mundo y es un ser histórico. Veamos un ejemplo de ello en el siguiente fragmento de un romance que le canta a Santiaglo Tuxtla, circunscrito en la región del Sotavento dentro de la atmósfera del son jarocho:

“¡Cuántos romances te han dicho,
Santiago del santiaguero!
cuántos romances que tienen
tu sabor de pueblo viejo!,
del pueblo que se quedó
en tu romance primero,
cuando Fernando tenía
marquesado y un ingenio
y plantó su planta ruda

¹² Gilberto Gutiérrez *et al* (comp.), *La versada de Arcadio Hidalgo*, p 75.

¹³ Martin Heidegger, *Hölderlin y la esencia de la poesía*, p. 24.

¹⁴ *Ibid*, p. 25.

con cientos de esclavos negros
que ya venían marcados
del plantador con su fierro,
que de aquí se emanciparon
en los siglos venideros.
Y aquí surgió el mestizaje
de los indios y los negros;
arranque de los jarochos
contra todo encomendero
que venían de tres cruces:
del blanco, el indio y el negro;
manantiales de la sangre
que bajaron de los cerros,
que fueron agua llovida,
luego lagunas y esteros,
¡oh los ríos de la sangre
que se forman de muy lejos!,
agua cristalina y pura
con verde del verde tierno
¡que tu tienes verde tu alma
y es verde tu nacimiento!...

Mis retinas se hacen verdes
como vegetales nuevos
que se han enraizado en ti
y crecen con tus helechos,
porque tú tienes Santiago
de esmeralda los luceros
y brillantes en cascadas
de embrujo y arrobamiento;
con leyendas y consejas
de pueblo antiguo y señero,
donde el apóstol Santiago
cabalga verdor y cielo.
¡Cuántos romances, sí, cuántos!
te han dicho tus romanceros,
que la historia los poetas
la van cantando primero
antes que sabios infolios
nos digan qué fue y qué fueron...
con música de Danieles,
de líricos guitarreros
que tienen magia en las manos
y el pecho lleno de versos.”¹⁵

¹⁵ Guillermo Cházaro Lagos, *Cantos del Papaloapan*, p. 63.

En la sentencia anterior quedó planteado que la palabra no sólo es un instrumento de comunicación y de expresión sino que es la garante de que el hombre sea. En este sentido cómo viene a ser esta palabra para ser la fundadora de todo lo que acontece con el hombre. Para contestarnos esta pregunta, Heidegger reflexiona sobre la tercera sentencia de Hölderlin, reflexión que nos ayudará a retomar un planteamiento que dejamos postergado; la sentencia, nos dice Heidegger:

Se encuentra dentro de un esbozo, grandioso y complicado, para un poema no concluido que comienza: "reconciliador en quien nadie creyó [...]" (IV.162 y 339 ss.):

Muchas cosas ha experimentado el Hombre;
A muchas celestiales ha dado ya nombre
Desde que somos Palabra-en-diálogo
Y podemos los unos oír a los otros.

[IV, 343]¹⁶

La tercera sentencia de Hölderlin que retoma Heidegger se centra en: *desde que somos palabra en diálogo y podemos los unos oír a los otros*. Esta tercera sentencia nos presenta nuevamente el papel preponderante de la palabra, sin embargo no nos la presenta solamente en su carácter expresivo de que ella es un conjunto de vocablos y reglas para unirlos, sino que la palabra viene a ser sólo palabra cuando viene a ser como diálogo. De ello nos dice Heidegger que: "El Ser del hombre se funda en la Palabra; más la Palabra viene a ser como diálogo. Y este su modo de venir al ser no es uno de tantos; sólo en cuanto diálogo, la palabra es esencial al hombre".¹⁷

¿Por qué sólo la palabra en diálogo viene a ser esencial al hombre? Porque si no fuera así, la palabra sería un grito en el desierto; una expresión que no dice nada porque no invoca cosa alguna, porque no hay quien que la interpele, quien la escuche, porque no configura mundo.

En este sentido el mundo nos está interpelando, las cosas nos están llamando y nosotros estamos llamando a las cosas a venir y sólo en la

¹⁶ Martin Heidegger, *Hölderlin y la esencia de la poesía*, p. 26.

¹⁷ *Ibid.*

posibilidad de ser diálogo estando a la escucha de lo que Heidegger llama el son del silencio; las cosas en una cooptenencia por la palabra salida de nuestra boca van configurando mundo.

Ahora bien, nos dice Heidegger que:

El poder oír nos es, primariamente, una secuela de hablar entre sí unos con otros, sino más bien lo contrario: (poder oír) hace de presupuesto para aquello. Sólo que, a su vez, el poder oír está en sí mismo erigido sobre la posibilidad de la palabra, y necesita de ella. Poder hablar y poder oír son, Ambos, equioriginarios.¹⁸

En este sentido, sólo la palabra esencial que invoca abre la posibilidad real de ser diálogo. El hombre dialoga con el mundo, con otros hombres consigo mismo sólo cuando es palabra en diálogo, sólo cuando somos palabra en diálogo.

De ello nos dice Heidegger:

Somos un diálogo, y esto quiere decir: podemos los unos oír a los otros. Somos un diálogo y esto viene a significar además: somos siempre un diálogo. La unidad del diálogo consiste, por una parte, en que en la Palabra esencial se hace patente lo Uno y lo Mismo en que nos unificamos, sobre lo que fundamos la unanimidad, lo que nos hace propiamente uno mismo. El diálogo y su unidad soporta nuestra realidad de verdad.¹⁹

Sin embargo, Hölderlin dice, "Desde que somos palabra en diálogo". Con esta sentencia nos está también diciendo que no porque se nos de la capacidad de intercambiar palabras sobrevendrá ese acontecimiento histórico esencial que pasa a la palabra: hacerse diálogo.

En este sentido, en nuestro primer capítulo cuando reflexionamos sobre los planteamientos de Heidegger sobre la esencia del lenguaje y la esencia de la poesía; reflexionamos sobre la Diferencia, que nos presenta lo Mismo coligado por una cooptenencia que a su vez configura mundo a través de la palabra. Retomar esta reflexión es importante, porque sólo en esa medida se da la posibilidad de ser diálogo; sobre ello nos dice Heidegger:

¿Desde cuando somos diálogo? Si ha de haber un diálogo, es preciso que la palabra esencial mantenga continua referencia a lo uno y a lo mismo. Sin esta referencia resulta imposible hasta una contienda verbal. Empero lo uno y lo mismo sólo puede hacerse patente a la luz de algo permanente y consistente. Consistencia y permanencia,

¹⁸ *Ibidem.*

¹⁹ *Ibidem.*

por su parte, únicamente aparecen cuando despuntan constancia y presencia, lo cual no acontece sino en ese instante en que el tiempo se abre en sus dimensiones. Desde el punto en que el hombre se pone en presencia de algo permanente, puede ya comenzar a exponerse a lo tornadizo, a lo venidero, a lo pasajero, que tan sólo es mudable lo constante. Y desde ese mismo y primer punto en que el "Tiempo desgarrador" se desgarró a sí mismo en presente, pretérito y porvenir, se da en firme la posibilidad de unificarse sobre lo permanente. Somos un diálogo desde el tiempo en que "El Tiempo es". Desde que surgió el Tiempo y se lo detuvo, somos nosotros, desde ese momento, históricos. Y ambas cosas: ser un diálogo y ser históricos, son igualmente antiguas, pertenencias la una de la otra, una y la misma.²⁰

Entonces ser palabra en diálogo es la manera esencial en que el hombre va configurando todo, nos dice nuestro filósofo:

Desde que somos un diálogo, larga es la experiencia del hombre, y ha dado nombre a muchos dioses [...] Ahora bien: los dioses pueden hacerse solamente palabras de nuestra boca si ellos mismos, de por sí nos dirigen la palabra y por ella nos interpelan.²¹

Esta reflexión del filósofo de la Selva Negra puede apreciarse en la siguiente décima del sotavento en la cual el hombre comienza a exponerse a lo tornadizo, a lo venidero, justamente por ser histórico, por encontrarse en ese primer punto en que el tiempo desgarrador se desgarró, el punto en el que toma conciencia de su existencia poética; y que asimismo abre la posibilidad de unificarse en lo permanente:

La poesía de la vida
rompe el molde de los versos.
Por los caminos dispersos,
emprendemos la partida
confiando nuestra venida
a las manos del Creador.
El hombre trabajador
hace del trabajo un canto,
destierra dolor y llanto
forjando un himno de amor.²²

Si somos palabra en diálogo que abre la posibilidad de unificarse en lo permanente, debemos estar a su escucha. Pero ¿De dónde nos viene esta interpelación del lenguaje fundado en lo permanente? Esta reflexión la vimos en el primer capítulo en el cual se nos dice que sólo nos la da el lenguaje en sí mismo, en su esencia: en el advenimiento apropiador, que ocurre asimismo en lo poético.

²⁰ *Ibid*, p.27

²¹ *Ibidem*.

²² Guillermo Cházaro Lagos, *Cantos del Papaloapan*, p. 29

En este sentido, también vimos en el primer capítulo que: “la palabra poética -Afirma Heidegger- no es sino la explicación de la voz del pueblo”²³, y que quienes descifran los signos con que hablan los dioses son los poetas; de ello nos dice Hölderlin:

Derecho es nuestro, de los poetas, de vosotros
Los poetas, bajo las tormentas de Dios afincarnos,
Desnuda la cabeza;
Para así con nuestras manos, con nuestras
Propias manos, robar al padre sus rayos;
Robárnoslo a Él mismo;
Y, envuelto en cantos,
entregarlo al pueblo, cual celeste regalo.²⁴

Veamos un ejemplo de este decir en unas décimas de Don Guillermo Cházaro Lagos, las cuales están inmersas en la atmósfera del son jarocho:

Y se las dejo cantada
como lo manda el Señor
que ha sido siempre el guiador
con su mano que es sagrada
¡y el amo de la trovada!
La trova crece al calor
de ese buen cultivador
que cultiva la flor rara
y la trova es la más cara,
¡porque la canta el cantor.

Yo sí trovo por trovar
pa' que mi voz se difunda
que la trova es errabunda
y nació pa' galopar,
el que la quiera enlazar
como potranca de alzada,
sabrás que la vida es nada,
es un instante nomás
y algunos vamos detrás
para rendir la jornada.

²³ Martin Heidegger, *Hölderlin y la esencia de la poesía*, p. 76

²⁴ *Ibid*, p.34

Yo si rindo la jornada
no me la llevo a escotero
que la gloria del trovero
ya me fue *pordelantada*,
cuando la trova es cantada
por el pueblo que la quiere,
aunque el autor ya se fuere,
queda la trova presente
y es que la voz del ausente
nace pero nunca muere.²⁵

De estas citas podemos reafirmar lo que consideramos en el primer capítulo: que la palabra poética es palabra que está entonada, es palabra en diálogo que está configurando todo a un tono, y que quienes llevan a cabo esa empresa son los poetas. Asimismo podemos entender que esta palabra asciende a la categoría de voz y de canto porque está a tono con un Pueblo que es colectividad viviente de cultura enraizada en la tierra:

El monte donde nací
en la falda de la sierra
tiene un arroyo que encierra
secretos con que crecí.
Por destinos lejos fui
llevando mi sentimiento
sin olvidar ni un momento
el rayo de la tormenta,
el canto que se alimenta
de la lluvia con el viento.²⁶

Con este preámbulo nos enmarcamos en la cuarta sentencia de Hölderlin que plantea Heidegger diciéndonos: "Esta sentencia hace del final de poema "En memoria" y dice así: "los poetas echan los fundamentos de lo permanente" (IV, 63). Con esta sentencia se hará luz en cuestión sobre esencia de la Poesía."²⁷

²⁵ Guillermo Cházaro Lagos, *Cantos del Papaloapan*, p. 39.

²⁶ Mono Blanco, *El mundo se va a acabar*, "el son del viento" México: Urtext, digital classics, 1997, pista n. 4.

²⁷ Martin Heidegger, *Hölderlin y la esencia de la poesía*, p. 29.

¿Cómo realizan los poetas dicha faena, acaso lo permanente puede ser fundado? Estamos acostumbrados a considerar lo permanente como algo atemporal, algo que está por encima del tiempo como levitando, sin embargo lo permanente es temporal; de ello que nos diga Heidegger:

Es justamente aquello que tiene que ser detenido contra la arrebatada corriente, y hay que liberar de la confusión lo simple, y hay que enfrentar a lo desmedido la medida. Hay que sacar a pública patencia precisamente aquello que sostiene y rige al ente en conjunto. Hay que poner al descubierto el Ser, para que en él aparezca el ente.²⁸

Lo cual también resuena en una copla del son jarocho:

**Yo nací de los cantares
profundas voces del viento
que busca en estos lugares
rodar la rueda del tiempo.** ²⁹

En el primer capítulo vimos cómo lo poético, a través de la invocación nombradora, llama a las cosas al mundo y el mundo a las cosas. Las cosas, en tanto cooptenecen, a través del mandato de la Diferencia coligan lo Mismo, es decir lo que las hace ser ellas y no otras; las cosas están esenciadas, y sólo vienen a la palabra en tanto se está a la escucha del son del silencio, y mediante esta faena:

El poeta da nombre a los dioses, y los da a todas las cosas, y las nombra en lo que son. Este nombrar no consiste en proveer a algo, ya de antemano conocido, ni más ni menos que con un nombre, sino que, al decir el poeta en palabras el vocablo esencial, mediante tal nombramiento se nombra por vez primera, al ente para lo que es, y de este modo se le reconoce como ente. Poesía es, pues, fundación del Ser por la palabra de la boca. [...] Mientras se esté dando a los dioses sus primogénitos nombres, y la esencia de las cosas se esté haciendo palabra de nuestra boca -para que de este modo comiencen a dar resplandor de sí-, hácese la realidad de verdad del hombre por tal fasto con recia urdimbre de relaciones, y establécese sobre fundamento.³⁰

Esta faena poética funda lo permanente, sólo que a veces la voz poética guarda silencio; no obstante, cuando vuelve la invocación nombradora las cosas siguen permaneciendo:

**¡Nace pero nunca muere!,
a mis paisanos les digo,**

²⁸ *Ibid.*

²⁹ Los cojolites, *El conejo*, "El aguanieve" México: Argos, 2001, pista n. 3.

³⁰ Martin Heidegger, *Hölderlin y la esencia de la poesía*, p. 30.

porque Dios es el testigo
de todo lo que viviere
y como Dios nunca muere,
sabe que el trovo es eterno
y lo trae en su cuaderno
la memoria del cantor,
porque la trova es amor
y el amor es sempiterno.³¹

IV.2 Poéticamente habita el hombre.

La última sentencia de Hölderlin sobre la que reflexiona Heidegger dice así: ... "lleno de méritos, sin embargo, poéticamente habita el hombre esta tierra".³²

Esta última sentencia nos dice que el hombre habita poéticamente; que los poetas habiten a veces poéticamente no puede parecernos tan difícil, pero que todos los hombres lo podamos hacer resulta muy complicado comprenderlo.

Para dilucidar esta sentencia Heidegger reflexiona sobre el poetizar y el habitar de ellos nos dice que:

Quizá sean compatibles los dos. Más aún. Quizá ocurre incluso que el uno entraña al otro, de modo que éste, el habitar, descansa en lo poético[...]. Ahora bien lo que estamos haciendo con esto es abandonar la representación que habitualmente tenemos del habitar. Según ella el habitar no pasa de ser una forma de comportamiento del ser humano junto con otras muchas. Trabajamos en la ciudad, pero habitamos fuera de ella. Estamos de viaje y habitamos ahora aquí, ahora allí. Lo que es estos casos llamamos habitar es siempre, y no más que esto, tener alojamiento.³³

En las sentencias anteriores quedó planteado que Palabra proporciona al Hombre la primera y capital garantía de poder mantenerse firme ante el público de los entes y que únicamente donde haya Palabra habrá Mundo. En este sentido estamos pensando la existencia del hombre a través de la palabra que le permite configurar mundo, asimismo también planteamos que se le ha dado el más peligroso de los bienes para testimoniar su pertenencia a la tierra.

³¹ Guillermo Cházaro Lagos, *Cantos del Papaloapan*, p. 40.

³² Martin Heidegger, *Hölderlin y la esencia de la poesía*, p. 31.

³³ Martin, Heidegger, *Conferencias y Artículos*, Barcelona: Ediciones del Serbal, 1994. p. 140.

Ahora bien, ¿cómo el hombre desde lo poético habita la tierra? En el primer capítulo que reflexionó sobre la esencia de la poesía; dilucidamos cómo lo poético a través de la invocación nombradora configura mundo. De la misma manera vimos que esto se da a través del mandato de la Diferencia que coliga lo Mismo en una cooptenencia. Es decir que, en el poema, la cuaternidad permite que las cosas sean un mutuo pertenecer.

En este sentido, es necesario regresar la sentencia de Hölderlin al poema para ver como se da este mutuo pertenecer y asimismo para comprender la reflexión que realiza Heidegger sobre la sentencia en esta cooptenencia:

¿Puede ,cuando la vida es toda fatiga, un hombre
mirar hacia arriba y decir: así
quiero ser yo también? Sí. Mientras la amabilidad dura
aún junto al corazón, la Pura, no se mide
con mala fortuna el hombre
con la divinidad. ¿Es desconocido Dios?
¿Es manifiesto como el cielo? Esto
es lo que creo más bien. La medida del hombre es esto.
Lleno de méritos, sin embargo, poéticamente habita
el hombre en esta tierra. Pero más pura
no es la sombra de la noche con las estrellas,
si yo pudiera decir esto, como
el hombre, que se llama una imagen de la divinidad.
¿Hay en la tierra una medida? No hay
ninguna.³⁴

En medio de la vida que fatiga, y en medio de los méritos con los cuales cuenta el hombre para vivir en medio del mundo, cómo hace posible su habitación.

Regresando a la reflexión que realiza Heidegger sobre el poema, nos dice que:

Al hombre le está permitido, en esta zona, desde ella, mirar hacia arriba, a los celestes. Este mirar hacia arriba recorre el hacia arriba hasta el cielo, y permanece, no obstante, en el abajo, sobre la tierra. Este mirar mide el entre de cielo y tierra. Este entre está asignado como medida al habitar del hombre.³⁵

Asimismo, en el son jarocho también el hombre busca y mira lo celeste:

³⁴ *Ibid*, p 144

³⁵ *Ibid*, p.145

Salí a pasear muy contento
por ver qué cosa encontraba;
devisé hasta el firmamento,
o sea, la mansión sagrada,
donde se halla el aposento
del creador y su morada.³⁶

De este mirar del hombre surge la dimensión que tiene como esencia:

La asignación de medida del entre, una asignación despejada y por ello medible de un cabo al otro: del hacia arriba, hacia el cielo, y del hacia abajo, hacia la tierra [...] el hombre mide la dimensión al medirse con los celestes. Esta medición no la emprende el hombre de modo ocasional, sino que es en esta medición y sólo en ella, como el hombre es hombre [...] El hombre se mide con la divinidad. Ella es la medida con la cual el hombre establece las medidas de su habitar, la residencia en la tierra bajo el cielo.³⁷

En esta reflexión que realiza Heidegger sobre el poema se nos plantea que el hombre se mide con la divinidad, pero ¿cómo es la divinidad?, ¿Es desconocida? no, la divinidad es revelable como el cielo.

Entonces si la divinidad es la medida, ¿cómo puede ser una medida inasible, una medida que se nos elude?

Sobre ello apunta nuestro filósofo alemán que:

¿Es desconocido Dios? Esta claro que no. Pues si lo fuera ¿Cómo podría ser como desconocido, la medida? Sin embargo -y ahora hay que escuchar esto y reternerlo-. Dios, en tanto El que es, es desconocido para Hölderlin, y como tal *Desconocido* es precisamente la medida para el poeta. [...]El dios es desconocido y, no obstante es la medida. No solamente esto, sino que el dios que permanece desconocido, al mostrarse como El que es, tiene que aparecer como el que permanece desconocido. La Revelabilidad de Dios, no sólo El mismo, es misteriosa. Por esto el poeta pregunta inmediatamente la siguiente pregunta: "¿Es revelable como el cielo?"Hölderlin contesta: Esto es lo que creo más bien.³⁸

Ahora cuando prosigue: "Esto es lo que creo más bien. La medida del hombre es esto". ¿Cuál es la medida? sobre ello apunta Heidegger:

¿Cuál es la medida del medir humano? ¿Dios? ¡No! ¿El cielo? ¡No!, La Revelabilidad del cielo? ¡No! La medida consiste en la manera como el dios que permanece desconocido es revelado en tanto *que tal* por medio del cielo. El aparecer del dios por medio del cielo consiste en un desvelar que deja ver aquello que se oculta pero no lo deja ver intentando arrancar lo oculto de su

³⁶ Gilberto Gutiérrez; *et al* (comp.), *La versada de Arcadio Hidalgo*, p. 24.

³⁷ Martin Heidegger, *Conferencias y Artículos*, p. 145.

³⁸ *Ibid*, p. 146.

estado de ocultamiento sino sólo cobijando lo oculto en su ocultarse. De este modo el dios desconocido aparece como el desconocido por medio de la revelabilidad del cielo. Este aparecer es la medida con la que el hombre se mide.³⁹

Asimismo, este aparecer es la medida en que el hombre poetiza, lo cual vimos en el primer capítulo cuando Heidegger dice que:

El nombrar invoca. La invocación acerca lo invocado. Pero este acercamiento no acerca lo invocado para depositarlo en el ámbito de lo que está presente e incorporarlo en ello. Es cierto, la invocación llama a venir. De este modo trae a una cercanía la presencia de lo que anteriormente no había sido llamado. Sin embargo, en cuanto la invocación llama a venir, ha llamado ya a lo que está llamando. ¿A dónde llama? A la lejanía, donde se halla como aún ausente lo llamado⁴⁰.

Esta reflexión es medular y quedó asentada en el primer capítulo cuando se planteó que en el poema se está llamando propiamente al mundo a venir, y asimismo tal como la invocación que llama las cosas acá y allá, el decir que nombra mundo invoca hacia acá y hacia allá del mismo modo, es decir que: “confía mundo a las cosas y, a la vez, resguarda las cosas en el resplandor del mundo. Éste concede su esencia a las cosas. Las cosas gestan mundo configurándolo- El mundo consiente las cosas”.⁴¹

Asimismo, por estas propiedades “la cosa hace permanecer la Cuaternidad. La cosa hace cosa al mundo. Cada cosa hace permanecer a la Cuaternidad llevándola cada vez a un morar de la simplicidad del mundo.”⁴²

También nuestro primer capítulo, nos permite reflexionar que cuando dejamos esenciar la cosa en su hacer cosa desde el mundo que hace mundo, estamos pensando la cosa como cosa. De ello nos dice Heidegger que: dejamos que la esencia que hace mundo de la cosa nos concierna. Pensando así, estamos bajo la llamada de la cosa como cosa. Somos - en el sentido estricto de la palabra - los condicionados (los concernidos por la cosa)⁴³.

³⁹ *Ibid*, p. 147.

⁴⁰ Martin Heidegger, *De camino al habla*, p. 15.

⁴¹ *Ibid*, p. 18.

⁴² Martin Heidegger, *Conferencias y Artículos*, p. 133.

⁴³ *Ibid*.

Pensando la cosa como cosa, cuidamos de la esencia de la cosa llevándola a la región desde la cual ésta esencia. Hacer cosa es acercar el mundo. Acercar es la esencia de la cercanía. En la medida en que cuidamos de la cosa como cosa, habitamos la cercanía. Habitamos poéticamente configurando el mundo, invocando las cosas en su mutuo pertenecer, en su coligación. El acercar de la cercanía es la dimensión auténtica y única del juego de espejos del mundo y asimismo es lo que vimos en nuestro primer capítulo sobre la esencia de la poesía:

En su primer estrofa las cosas dejan morar la Cuaternidad (*Geviert*) de los cuatro cerca de ellas; [...] este dejar morar-reuniendo es el ser cosa de las cosas (*Das Dingen der Dinge*). [...] A la Cuaternidad unida de cielo y tierra de mortales e inmortales, que mora en el cosear de las cosas, la llamamos: el mundo. Al ser nombradas las cosas son invocadas a su ser cosa y siendo cosa despliegan mundo; mundo en el que moran las cosas y que así son cada vez las moradoras. Las cosas al cosear, gestan (*tragen aus*) mundo.⁴⁴

Este dejar morar, habitando la cercanía también se nos presenta en las siguientes coplas que abren la invitación al mundo:

Divino cielo te ruego
permiso para cantar
me persigno luego luego,
y empiezo por saludar
agua, tierra, viento y fuego;
traigo la brisa en la voz
que por este rumbo sopla,
con el permiso de Dios
voy a cantar una copla.⁴⁵

De esto que también planteo Heidegger:

Este traer cerca es el acercar. Acercar es la esencia de la cercanía. La cercanía acerca lo lejano, y lo acerca en cuanto lejano. La cercanía conserva (en su verdad) a la lejanía. Guardando a la lejanía en su verdad, la cercanía esencia en su acercar. Acercando de este modo, la cercanía se oculta a sí misma y permanece según su modo en la máxima cercanía.⁴⁶

Esta búsqueda y esta cercanía también vienen a las palabras poéticas de Arcadio Hidalgo en los siguientes versos:

⁴⁴ Martin Heidegger, *De camino al habla*, p. 16.

⁴⁵ Chuchumbe, *Contrapunteo 'o*, "El siquisirí", México: Ediciones Pentagrama, 2004, pista n. 2.

⁴⁶ Martin Heidegger, *Conferencias y Artículos*, p. 133.

Cielo azul, cielo estrellado,
cielo de mi pensamiento,
quisiera estar a tu lado
y decirte lo que siento,
y en un papel sagrado
mandarte mi sentimiento.⁴⁷

Gracias a las reflexiones de filósofo de la Selva Negra en torno a Hölderlin podemos comprender la medida del poetizar en este desvelar que deja ver aquello que se oculta pero no lo deja ver intentando arrancar lo oculto de su estado de ocultamiento, sino sólo cobijando lo oculto en su ocultarse. Asimismo nos acercamos a la habitación del mundo por lo poético del son jarocho, siendo que habitar y poetizar son entrañables por la coopertenencia de las cosas que configuran el mundo y el mundo que consiente las cosas. Veamos en el siguiente poema cómo se desvela sin arrancar de su estado de ocultamiento la poesía, que da la habitación del mundo con esa extraña medida.

Pintor que pintas el agua,
pintor que pintas el cielo,
pintor que pintas la tierra,
pintor que pintas el fuego,
¿dime si puedes pintar
el color del pensamiento,
si la distancia es azul,
si son verdes mis recuerdos?⁴⁸

Gracias a estas reflexiones podemos comprender que:

El habitar acontece sólo si el poetizar acaece propiamente y esencia, y si lo hace en el modo cuya esencia ya presentimos, es decir, en la toma de medida para todo medir. Ella es lo que es propiamente el medir, no un mero sacar la medida con los módulos ya dispuestos para la confección de planos. Por esto el poetizar no es ningún construir en el sentido de levantar edificios y equiparlos. Pero el poetizar, en tanto que el propio sacar la medida de la dimensión del habitar, es el construir inaugural. El poetizar es lo primero que deja entrar el habitar del hombre en su esencia. El poetizar es el originario dejar habitar.⁴⁹

Lo cual, dicho en palabras de Don Arcadio Hidalgo resuena así:

⁴⁷ Gilberto Gutiérrez; *et al* (comp.), *La versada de Arcadio Hidalgo*, p. 32.

⁴⁸ Guillermo Cházaro Lagos, *Cantos del Papaloapan*, p. 5.

⁴⁹ Martin Heidegger, *Conferencias y Artículos*, p. 150.

Si del cielo yo bajara
una divina ilusión,
a mi casa te llevara
con esta grande pasión
y de noche te cantara
con sangre del corazón.⁵⁰

IV.3 Que habla sobre lo original y lo lleva a al terreno del son.

A lo largo de este trabajo hemos visto que aquello que nos permite estar en el mundo es el lenguaje; dilucidamos sobre la esencia de éste y asimismo se nos permitió encontrar una relación intrínseca entre éste y lo poético.

Nos dice García Bacca que poetizar es faena divina, casi creación de nada de esa nonada que es el aire, hecho o moldeado en palabras.

Cuestión que también se refleja en la siguiente décima de Don Guillermo Cházaro Lagos:

Por aquellos trovadores
que cumplieron su destino,
hago un alto en el camino
para rendir los honores;
si cultivamos las flores
de las trovas con donaire,
enlazamos en el aire
los salmos del gran señor
del rey David trovador
¡que los compuso del aire!⁵¹

Ya vimos cómo a través de lo poético se toma la medida del habitar. Esta medida es asimismo la que permite ser a la poesía originaria, es decir la poesía a golpe de palabra va originando mundo. De esto que:

El poeta da nombre a los dioses, y a todas las cosas, y las nombra en lo que son. Este nombrar no consiste en proveer a algo, ya de antemano conocido, ni más

⁵⁰ Gilberto Gutiérrez; *et al* (comp.), *La versada de Arcadio Hidalgo*, p. 43.

⁵¹ Guillermo Cházaro Lagos, *Cantos del Papaloapan*, Veracruz: Instituto Veracruzano de Cultura, 1995, p. 42.

ni menos que con un nombre, sino en que, al decir el poeta en palabras el vocablo esencial, mediante tal nombramiento se nombra, por vez primera, al ente para lo que es, y de este modo se le reconoce como ente.⁵²

Este decir del poeta se reflexionó en nuestro primer capítulo, de ello encontramos que en el poema las cosas son invocadas a venir desde la lejanía y que en tanto son cosa de las cosas, coopertenecen gestando mundo; asimismo reflexionamos cómo las cosas en esta coopertenencia coligan la cuaternidad del mundo. Toda esta faena se da a través de la esencia del lenguaje y de la poesía. Y es por esta faena que la poesía, con su extraña medida, origina mundo; construyendo la atmósfera de éste, en donde ella misma habita y en donde las cosas son:

Eres la flor que se baña
por las noches de rocío
y que perfumas el río
que se pierde en la montaña,
tu candor la vista empaña
como el azul de los cielos
el sol, la luna en su anhelo
te brindan una sonrisa
y tú engalanas sumisa
el celaje de este suelo.⁵³

Por tanto nos dice el filósofo de la Selva Negra:

Mientras se esté dando a los dioses sus primigenios nombres, y la esencia de las cosas se esté haciendo palabra de nuestra boca -para que de este modo comiencen las cosas a dar resplandor de sí-, hácese la realidad de verdad del hombre por tal fasto con recia urdimbre de relaciones, y establécese sobre fundamento.⁵⁴

En este sentido, la ciencia podrá decir que un río es una corriente fluvial que contenida puede proporcionar energía eléctrica, y cosas como esa; pero de río en esencia, en ser, del río en el mutuo pertenecer del mundo; la poesía en el son jarocho nos lo presenta, de la siguiente manera:

⁵² Martin Heidegger, *Hölderlin y la esencia de la poesía*, p. 29.

⁵³ Patricio Hidalgo Belli, *El canto de la memoria*, p. 171.

⁵⁴ Martin Heidegger, *Hölderlin y la esencia de la poesía*, p. 30.

Padre río yo te canto
cuando tu nombre pronuncio
resalta el macho que anuncio
que no doblega el quebranto
en la calma eres un santo
que derrama bendiciones
más si te rozan ciclones
eres cual potro cerrero
brutal, indomable, fiero
que no sofrenan bridones.⁵⁵

Por tanto, en este trabajo estamos reflexionando la palabra poética desde una perspectiva en la cual, las cosas dichas en el poema no están aisladas y sólo adquieren resplandor de sí en tanto son un mutuo pertenecer, y en tanto que las palabras corresponden. Asimismo, las cosas no se asientan sobre la palabra como simple expresión, es decir que una "piedra" jamás va a depositarse y contenerse en seis grafías o en seis sonidos medidos en intensidad física; las cosas sólidas, nos dice García Bacca: "Se asientan sobre otras más sólidas, las líquidas sobre las sólidas; más el ser de las cosas, o lo que las cosas tengan de ser, se asienta, como en propio cimiento, sobre el aire hecho palabra. Faena a la vez poética y metafísica".⁵⁶

De esta reflexión es importante retomar la esencialidad elusiva del Ser, así como también decir que no es la intención de este trabajo definirlo o abordarlo, que en ello la filosofía ha llevado toda su historia.

No, lo que aquí estamos contemplando es el planteamiento de García Bacca en el que:

"Ser no es nada concreto, ni designable, ni audible. Ser es apertura al infinito, potencia a lo ilimitado, atmósfera de luz en que todo se hace visible, sin que la luz sea directa y propiamente visible a solas de todo; es simple lugar de aparición, con esa función justamente hace aparecer lo demás sin aparecerse ella".⁵⁷

Este planteamiento corresponde al aire transustanciado en palabra, en la cual todo aparece, sin que lo nombrado se deposite como en un continente;

⁵⁵ Patricio Hidalgo Belli, *El canto de la memoria*, p. 203

⁵⁶ Juan David García Bacca, en *Hölderlin y la esencia de la poesía*, p. 57

⁵⁷ *Ibid*, p.56

la palabra no es un molde en el que las cosas entran y se sujetan, por eso el lenguaje de los humanos tiene formas distintas de llamar las cosas en tantos idiomas; y sin embargo cada uno de sus vocablos de ese aire transustanciado en palabra poética, permite que las cosas sean.

De tal manera, en estas reflexiones, la palabra-hombre no es ni puede ser la cosa-hombre, aunque en la palabra hombre, y al decirla y por decirla, la cosa-hombre llegue a presentarnos lo que el hombre es; lo que llegue el hombre a Ser. La palabra no es la cosa, pero la palabra nos puede presentar, si la cosa coliga siendo cosa de las cosas, lo que la cosa es.

Nos dice García Bacca que:

La ciencia toma la palabra "hombre" en su escueta y estricta significación; y en tal caso en *hombre* no se ve sino hombre; y dirá de él, en tal estado de cosa definida, esa vulgaridad de que es animal racional. Pero del hombre-en-ser, del hombre en palabra poética y metafísica, lugar de aparición de todo, espejo del universo, hombre en estado y función esencial, se podrá decir lo que poéticamente dice Machado:

El hombre es por natura la bestia paradójica,
Un animal absurdo que necesita lógica.
Creo de nada un mundo y, su obra terminada,
"ya estoy en el secreto, dijo todo es nada" ⁵⁸

Asimismo, podemos apreciar estos planteamientos en las siguientes décimas del Sotavento, las cuales hablan sobre el hombre, espejo del universo, reflejado en esa extraña medida poética que hace habitable el mundo:

Triste, opaco sin brillar;
un diamante no pulido,
encontrábase perdido
en el fondo de un palmar.
Violo un joyero pasar
y a su taller lo llevó
cuidadoso lo labró
y entonces siempre luciente
magnífico y esplendente
¡la luz del sol reflejó!

Así el hombre no educado
cual piedra desconocida,
suele encontrarse en la vida,
triste, sin luz, despreciado.

⁵⁸ *Ibid*, p. 63.

Más si estudia consagrado,
busca el saber con anhelo,
tórname en dicha su duelo,
de su saber se embellece
y en su alma que resplandece
¡refleja la luz del cielo!⁵⁹

Gracias a los planteamientos de Heidegger podemos reflexionar la medida del poetizar en este desvelar que deja ver aquello que se oculta pero no lo deja ver intentando arrancar lo oculto de su estado de ocultamiento sino sólo cobijando lo oculto en su ocultarse, faena poética que origina mundo y permite la habitación del mismo.

Gracias a la poesía del son Jarocho, las cosas en su mutuo pertenecer configuran y hacen habitable el mundo. En ella resuena y se nos presentan sus ríos, sus montañas, sus leyendas, sus actividades agrícolas, sus juegos y esperanzas, se nos presentan su alegría, sus tristezas, sus cantos a la divinidad, sus afectos, su danza y su música entre otras cosas; y ellas, como vimos en este trabajo, pertenecen de alguna manera al fenómeno lírico estudiado en esta tesis y es por ellos que la poesía en el son jarocho es poesía original, lírica y de tipo popular; con la cual, la colectividad ha logrado poblar mundo a golpe de palabra, a golpe de poesía.

⁵⁹ Patricio Hidalgo Belli, *El canto de la memoria*, p. 15.

Conclusiones

Y es mucho más, porque escribir para el pueblo nos obliga a rebasar las fronteras de nuestra patria, escribir también para los hombres de otras razas, de otras tierras, de otras lenguas.

Antonio Machado

La poesía lírica de tipo popular en nuestro país puede atender muchos estudios, desde enfoques precisos como los que se hacen de la lírica popular hispánica antigua. Cada uno de estos estudios nos puede iluminar sobre los fenómenos poéticos y nos puede representar cómo se relacionan los elementos de la tradición entre ellos. Una tradición que no es ajena al hombre, porque a través de él emana.

Esta tesis buscó respetar y dar cuenta de cómo la voz poética habla sobre fenómenos comunes: por un lado en la lírica popular antigua, por el otro en la lírica popular del son jarocho. Todos estos fenómenos poéticos enmarcados en la poesía de tipo popular y tradicional.

En este sentido, a través de los planteamientos de Heidegger, expusimos que el hombre da voces entonadas y con ellas va nombrando y poblando el mundo. Voces que a través de lo poético logran coligar las cosas en su mutuo pertenecer. De tal manera, la visión que tenemos de poesía es que ella invoca, fundamenta y origina. Poesía no es un modo más elevado del lenguaje humano, sino más bien es el lenguaje humano un poema olvidado del cual ya casi no se oye invocación alguna.

En medio de la época moderna, el lenguaje y muchas otras cosas devinieron en instrumentos "útiles"; la utilidad devino en la época de la Ilustración en razón instrumental; se despojó a las cosas de su virtual esencialidad y sólo se tomó en cuenta su "funcionalidad". De tal forma la poesía "no siendo muy funcional" se convirtió en adorno, en ornamento al que sólo podían acceder determinados sectores.

A estas alturas de la historia el hombre cree que él hace hacedero el lenguaje; sin embargo en este trabajo invertimos esta relación: es el lenguaje el forjador del hombre.

En este trabajo estamos planteando que la poesía como el lenguaje nos permite nombrar y habitar el mundo, nombramiento y habitación al que colectividad viviente pertenece.

De tal manera que cuando hablamos de dilucidar el lenguaje no quisimos llevar al lenguaje al lugar a donde éste pertenece, sólo vislumbramos y señalamos el lugar; lo que intentamos es encontrarnos nosotros mismos en el lenguaje, en la esencia por la cual habitamos: en el recogimiento del advenimiento apropiador.

También señalamos en este trabajo que por esencia no estamos entendiendo lo igual de un universo de cosas, lo que vale para todas sin tomar en cuenta su singularidad; un trato de indiferencia que se da a través de esta esencia, que nos dice García Bacca, es la esencia menos esencial que hay. La esencia que estamos tratando en este trabajo es aquella que significa bien-raíz, peculio o posesión de una cosa, lo que la hace ser ella y no otra.

En este sentido es importante distinguir que cosa-cosa, no equivale a cosa-ser, de ahí que "ninguna cosa tiene esencia, El hielo no tiene solidez; está en estado sólido;[...] tampoco en realidad de verdad, el hombre tiene niñez o juventud sino que está o estuvo niño, joven... Todo eso son *estados* de una cosa. Ninguna cosa tiene esencia; está en esencia"¹.

Porque la cosa no es la palabra, la esencia de la poesía y el lenguaje, pude poner una cosa en Ser, en Esencia.

Por tanto Palabra es, en principio, cualquier cosa en estado de Ser; y por tanto, sirviendo de lugar de transfiguración de las cosas en seres, y aparición consiguiente de lo que de Ser tengan las cosas.

Sin embargo el Ser se nos elude en su apertura al infinito, en su atmósfera de luz en que todo se hace patente, menos Él. Por tanto en la palabra hace aparecer todo, menos a sí mismo, como el aire del que se vale para hacerlo:

¹ Martin Heidegger, *Hölderlin y la esencia de la poesía*, p.62

"Claro está que la constitución física de la cosa "aire" su estar en estado gaseoso, resulta más fácilmente moldeable que un sólido. Un gas no posee ni volumen ni forma propios. Por algo la archi y superlativamente fina palabra de Espiritu alude a viento, a aire en movimiento".²

En este sentido podemos concluir que la palabra esencial, la palabra poética, permite el prodigio de originar y de configurar el mundo en tanto corresponde al advenimiento apropiador, en tanto sirve de transfiguración de las cosas en seres.

Asimismo en este trabajo se realizó un recorrido a través de la categoría lírica no para intentar definirla sino más bien para reconocer cómo los elementos de ella advienen en el son jarocho. Es decir que el son jarocho es lírico desde ese mutuo pertenecer, desde esa coligación que permite entablar un diálogo con lo antiguo, diálogo que permite nombrar lo Mismo desde su esencial Diferencia. Dilucidar significó aquí, ante todo, indicar y situar el lugar. Significó luego estar atento al lugar. Los fenómenos poéticos que se nombran son los mismos, lo diferente es su forma de evocarlos. En este sentido atendemos la reflexión de Heidegger que queda enmarcada en la esencia del lenguaje y de la poesía:

Lo mismo no coincide nunca con lo igual, tampoco con la vacía indiferencia de lo mero idéntico. Lo igual se está trasladando continuamente a lo indiferenciado, para que allí concuerde todo. En cambio lo mismo es la copertenencia de lo diferente desde la coligación que tiene lugar por la Diferencia. Lo Mismo sólo se deja decir cuando se piensa la Diferencia. En el portar a término decisivo de lo diferenciado adviene a la luz la esencia coligante de lo mismo. Lo mismo aleja todo afán de limitarse sólo a equilibrar lo diferente.³

De la misma manera, otro planteamiento que sostiene la presente tesis es que la voz del individuo, en cuanto tal, es voz en el desierto. A su voz y a sus voces no responde nadie, ni habla nadie. Y sólo la posibilidad de ser palabra en diálogo le permite sonar y resonar, le permite estar a tono, a tono con una colectividad viviente que recibe el nombre de Pueblo. En este sentido el poeta es quien descifra los signos y en ese tono, en comunidad, va poblando el mundo, de ahí que: "El poeta tiene por deber, por vocación, poblar con la Palabra la tierra, los materiales lugares de habitación del hombre. De poblar la tierra de animales racionales se encarga cierta función fisiológica; de poblarla con la palabra, el poeta.

² *Ibid.* p. 61

³ Martin Heidegger, *Conferencias y Artículos*, p.143

Por tanto, vimos que en la antigua lírica hispánica, esta voz popular comenzó a poblar mundo desde estos tiempos primigenios, y que asimismo esta voz entonada permeó todas las esferas de la vida española surgiendo el arquetipo de "poesía de tipo popular", que se recreaba incluso en las cortes, y asimismo vimos que al pasar de una generación a otra, esta poesía también se volvió tradicional.

En el son jarocho la lírica de tipo popular y tradicional también se manifiesta en cada canto, en cada copla; y de la misma manera va poblando el mundo a través de la palabra nombrando los fenómenos que invoca a través de su poesía. Llamando a venir a las cosas, desde las más sublimes hasta las más terrenales: en ellas se aprecia su relación con la divinidad, su relación con su paisaje, con sus leyendas, sus mitos, ríos, montañas, selvas; con sus amores, alegrías y tristezas; sus nacimientos sus funerales. En su poesía se canta a sus labores, a la pesca, a la labranza, a la ganadería. Es un son que configura todo a un tono, en relación indisoluble con la música y la danza.

Este trabajo pretende manifestar una visión en la cual se comprueba que la poesía no es un ornamento sino fundamento que hace habitable el mundo. Asimismo, comprende los otros puntos de vista que se tienen del fenómeno poético porque éstos son manifestados por distintas perspectivas evocadas.

Bibliografía.

Aguirre Tinoco, Humberto, *Sones de la tierra y cantares jarochos*, Puebla: PREMIA, 1983, 223 pp.

Amezcuca, José y Evodio Escalante (comp.), *Homenaje a Margit Frenk*, México: UAM, UAM, 1989, 254 pp.

Aristóteles, *Poética*, Traducción Juan David García Bacca, México: UNAM, 2000, 165 pp.

Delgado Calderón Alfredo, *Historia, cultura e identidad en el sotavento*, México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2004, 307 pp.

Foucault Michel, *Las palabras y las cosas*, México: Siglo XXI, 1986, 375pp.

Frenk Alatorre, Margit, *Las jarchas mozárabes y los comienzos de la lírica románica*. COLMEX, 1975, 179 pp.

Frenk Alatorre, Margit, *Entre folklore y literatura*, México: COLMEX, 1971, 104 pp.

Frenk Alatorre, Margit, *Lírica española de tipo popular*, Madrid: Cátedra, 1984, 293 pp.

Frenk Alatorre, Margit, *Coplas de amor del folklore mexicano*, México: COLMEX, 1970, 150 pp.

Frenk Alatorre Margit, *La lírica popular en los siglos de Oro*, México: Margit Frenk, 1946, 79 pp.

Frenk Alatorre Margit (ed.) *Cancionero folklórico de México*, México: COLMEX, 1975. V...

García de León Griego, Antonio, *El mar de los deseos*, México: Siglo XXI, 2002, 244 pp.

Guerrero Gustavo, *Teorías de la lírica*, México: FCE, 1998, 220 pp.

Gutiérrez, Gilberto; Pascoe, Juan (comp.), *La versada de Arcadio Hidalgo*, México: FCE, 1985, 152 pp.

Heidegger, Martin, *Conferencias y Artículos*, traducción Eustaquio Barjau, Barcelona: Ediciones del Serbal, 1994, 210 p.

Heidegger, Martin, *De camino al habla*, traducción Ives Zimmermann, Barcelona: Ediciones del Serbal, 1987, 199 pp.

Heidegger, Martin, *Hölderlin y la esencia de la poesía*, edición, traducción, comentarios y prólogo de Juan David García Bacca, Barcelona: Antrhopos, 1989, 87 pp.

Hernández Miguel, *Cancionero y romancero de ausencias*, Madrid: Cátedra, 1998, 254 pp.

Hidalgo Belli, Patricio, *El canto de la memoria*, Xalapa: Universidad Veracruzana, 2004, 215 pp.

Machado Antonio, *Obras completas*, México: Seneca, 1940. 554 pp.

Mendoza Vicente T, *Panorama de la música tradicional de México*, México: Imprenta Universitarias, 1984.

Parménides, *El poema de Parménides: Atentado de hermenéutica histórico-vital*, traducido y comentado por Juan David García Bacca, México: UNAM, 1942, 234 pp.

Platón, *Diálogos I*, Madrid: Gredos, 2000, 454 pp.

Platón, *República*, Madrid: Gredos, 1999, 162 pp.

Quilis Antonio, *Métrica española*, Barcelona: Ideas, 1986, 235 pp.

Fonografía .

Los parientes, *La pepesca*, Disco compacto, México: Voxel, 1998, 10 pistas .

Zacamandú, *Antiguos sones jarochos*, Disco compacto, México: Discos Pueblo, 1995 ,10 pistas, cat. CDDP 1193 .

Mono Blanco, *El mundo se va a acabar*, Disco compacto, México: Urtex, digital classics, 1997, 8 pistas, cat. UL 3004.

Los cojolites, *El conejo*, Disco compacto, México: Argos, 2001, 10 pistas, cat. AM03.

Chuchumbé, *Contrapuntea 'o*, Disco compacto, México: Ediciones Pentagrama, 2004, 10 pistas, cat. APCD-534.

Chuchumbé, *¡ Caramba niño!*, Disco compacto, México: Conaculta, 1999, 10 pistas, cat.ALCD004/AFD1003.

Son de Madera, *Raíces*, Disco compacto, México:ABahuman, 2000, 12 pistas.

Los Utrera, *¡Hay cosita!*, México: Urtex, 2001, 10 pistas, cat. UL3008.

Son de Madera, *Son de madera*, México: Urtex, 1997, 10 pistas, cat. UL3003.

Ensamble continuo, *Laberinto en la guitarra*, México: Urtex, 2002 , 16 pistas, cat. UMA 2018.

Arcadio Hidalgo y el grupo Mono Blanco, *Sones jarochos*, México: Pentagrama, 2007, 10 pistas.