



01086
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA
DE MEXICO

2ef

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

DE MEDICO, POETA Y LOCO...
APROXIMACION A LAS ESTRATEGIAS
DISCURSIVAS DE LA LIRICA POPULAR MEXICANA

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE:

DOCTORADO EN LETRAS

P R E S E N T A

RUBEN DARIO MEDINA JAIME

ASESORA: DRA. HELENA BERISTAIN

1998

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

263606



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.

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

México, D. F., 18 de junio de 1998.

Resumen de la tesis doctoral
“De médico, poeta y loco...
Aproximación a las estrategias discursivas
de la lírica popular mexicana”

Este trabajo de investigación pretende aproximarse a los mecanismos discursivos de la copla folclórica mexicana. Con base en un corpus básico extraído del *Cancionero folklórico de México* –editado por El Colegio de México bajo la dirección de Margit Frenk– y con frecuente recurrencia a coplas que no constituyen el propio corpus pero que son útiles para ilustrar las propuestas, el análisis aborda los niveles de la lengua para explicar los rasgos característicos de estos poemas y para conjuntar los hallazgos en una interpretación semiológica. De este modo, quedan examinados el aspecto fónico, el léxico, el gramatical y el semántico, además de los recursos relacionados con la técnica de versificación.

La novedad de este trabajo consiste en el hecho de que enfrenta por primera vez, desde un punto de vista semiológico y no con afán de recopilación, una forma de la poesía lírica folclórica mexicana, pues los antecedentes bibliográficos de esta investigación se relacionan más con la lírica hispánica, en general, o con la española, en particular.

Rubén D. Medina

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

México, D. F., June 18, 1998.

Thesis summary for the doctor's degree
"De médico, poeta y loco...
Aproximación a las estrategias discursivas
de la lírica popular mexicana"

The title of this research comes from a Mexican saying (popular proverb): we all have something from medicine doctor, poet and crazy. This thesis tries to come near to structural mechanisms of the folklore poetry. On the basis of a selection extracted from the *Cancionero folklórico de México* – published by El Colegio de México with the Margit Frenk's leading– and frequently having recourse to poems from another sources, the analysis approaches the levels of the language in order to explain the characteristics of the popular poems (I use the term "popular" with the meaning of folklore) and to unite the finds in a semiotic interpretation. As soon as, this research revises phonic, lexical, grammatical and semantic levels, in addition to the strategies with respect of popular lyric's versification.

The original character of this work consists in the analysis –by the first time with a semiotic point of view and not with the purpose of compiling– of some short Mexican popular poems, because the extant bibliography is busier about world-wide Latin-American lyric or, specially, about Spanish poetry folklore.

Rubén D. Medina

CONTENIDO

1. Al que madruga Dios le ayuda: acercamiento inicial a manera de introducción	1
2. Quien canta su mal espanta: la copla folclórica	33
3. Si el río suena, agua lleva: aspecto fónico-fonológico	57
4. De que el gallo se sacude, en medio del árbol canta: técnica de versificación	71
5. Por las vísperas se sacan los días: gramática de la copla folclórica	102
6. Las palabras se las lleva el viento: el léxico de las coplas	120
7. Al pan, vino, y al vino, pan: figuras retóricas	143
8. Debajo del sayal hay ál: los temas de la copla lírica mexicana	181
9. Cuentas claras, amistades largas: conclusiones	212
10. Bibliografía	218

1

AL QUE MADRUGA DIOS LE AYUDA:

ACERCAMIENTO INICIAL

A MANERA DE INTRODUCCIÓN

1 1 A propósito de título y tema

Imposible ocultar la filiación exegética de esta investigación. El título del trabajo transparenta una visión de la literatura y un enfoque analítico. En efecto, el reporte que aquí da principio se propone examinar la copla folclórica mexicana desde una perspectiva semiótica. Las estrategias discursivas a que se refiere el nombre de esta investigación son los procedimientos formales y semánticos de composición. Esto es, en el aspecto formal (el enunciado), las particularidades fónicas, léxicas y morfosintácticas, por un lado; la técnica de versificación (métrica, ritmo, rima, atipicidades en el esquema de la copla), por otra parte, y, finalmente, los estereotipos en la presentación de los asuntos. Por lo que se refiere a lo enunciado, el estudio se centra en el tratamiento de temas, de recursos lúdicos y humorísticos y de figuras retóricas.

El campo de estudio corresponde a la producción poética folclórica; es decir, la poesía popular que la sociedad conserva por tradición oral y que, modificada libremente de acuerdo con el oído, los gustos y hasta los intereses particulares de un momento, adopta como propia al margen de modas e intentos de imposición por parte de cualquier aparato de poder.

La investigación se ha circunscrito al espectro genérico de las coplas mexicanas de amor, lo cual obedece al objetivo de concretar los alcances de la pesquisa y de propiciar la viabilidad del trabajo; pero, además, al deseo de no mezclar la poesía popular de carácter épico, cuyos fines y procedimientos ameritan estudio aparte.

El campo no es, en sentido estricto, virginal. Antecedes a esta investigación una muchedumbre de artículos, ensayos, libros y tratados de autoridad insospechable sobre la poesía folclórica de cepa hispánica y aun universal. El tratamiento, sin embargo, podría tener visos de novedad si se considera que aún quedan pendientes muchos estudios sobre la materia y uno de ellos se refiere precisamente al análisis de los procedimientos de composición, su temática, su preceptiva, sus recursos estilísticos, sus figuras retóricas y, en fin, sus valores literario, social e histórico.

La inquietud de examinar el aspecto formal de las coplas se originó en la sugerencia que Margit Frenk hace en la Introducción al tomo I del *Cancionero folklórico de México*. Dice:

“Si se atiende a la configuración de las cuartetos octosilábicas (la forma más común de la lírica popular hispánica), podrá observarse la frecuencia con la que aparecen divididas en dos partes: los dos primeros versos forman una unidad y los dos últimos versos, otra: ‘Se me hace, se me afigura / que tu amor es palo blanco: / ni crece ni reverdece, / no más ocupando el campo.’ Entre ambas partes pueden existir relaciones de muy diversos tipos, desde el lazo estrecho que vemos en la copla citada hasta la inconexión total, pasando por múltiples modalidades intermedias. Muy a menudo los dos versos iniciales constituyen un cliché, y la verdadera ‘sustancia’ de la estrofa se concentra en los versos 3 y 4; la primera parte suele referirse a la naturaleza y la segunda al amor, y entonces suele haber entre ambas una correspondencia, abierta o velada; o bien se expresa en la primera parte la opinión de la gente (‘Dicen que...’), para rebatirla en la segunda; o el amante declara al principio una añoranza (‘Quisiera ser...’) y después su finalidad (‘para...’), etc.

“También hay cuartetos tradicionales hechas, por decir así, de una pieza y cuartetos —frecuentemente enumerativas— en que cada verso es una unidad. En las quintillas se observa a veces una concepción unitaria, pero no faltan aquellas que son, de hecho, una cuarteta con un añadido un tanto postizo. Las sextillas, más frecuentes, son muy a menudo cuartetos con dos versos añadidos; suelen aglutinar, pues, tres dísticos.

Nos hemos limitado —dice por último— a unos cuantos esquemas, que se presentan abundantemente. Un estudio sistemático de este aspecto sería muy interesante y echaría luz sobre una parte de la técnica empleada por los poetas populares.”

A pesar de que el trabajo presente no “echa luz” sobre la totalidad de los aspectos técnicos de la copla folclórica, intenta aproximarse a algunos de ellos con la intención de continuar el desbroce

de este campo, que habrá de ser atendido por muchos obreros que sumen sus fuerzas.

1.2 Propósitos de la investigación

En un trabajo de investigación como éste, en que se abarca un universo tan amplio y tan poco explorado, necesariamente se buscan varias metas. Helas aquí, organizadas de acuerdo con su importancia:

1.2.1 *Objetivo general:*

Explicar los procedimientos de composición de la poesía lírica popular, con base en el estudio de la copla mexicana de amor.

1.2.2 *Objetivos específicos:*

1.2.2.1 Examinar los procedimientos de presentación del discurso:

– Principales recursos fónico - fonológicos, léxicos y gramaticales.

– Técnica de versificación.

– Preceptiva particular.

– Formas estróficas

– Cánones formales de composición.

1.2.2.2 Reconocer las características temáticas de la copla:

– Preferencias temáticas y estrategias mediante las cuales son tratados los asuntos.

– Recursos lúdicos.

– Figuras retóricas.

– Efectos de sentido.

- Raigambre social e histórica.
- Visión del mundo.

1.3 Punto de vista de la investigación

Es difícil proponer un enfoque estrictamente personal para analizar la poesía popular; sin embargo, a manera de idea rectora de la investigación el trabajo se centra en el intento de demostrar que el folclor¹ lírico mexicano (y universal, en la medida en que éste lo representa) recurre a estrategias discursivas similares, aunque mucho menos elaboradas, que las que caracterizan a la poesía culta, pues a diferencia de lo que sucede en ésta, el esquema estrófico y versal se asume por el poeta popular como cliché y carece —por ende— de significación en cuanto propuesta artística especial. La propuesta de estas líneas, sin embargo, no consiste en establecer comparaciones entre ambas modalidades poéticas. Es notorio que la poesía folclórica y la poesía culta deben apreciarse y estudiarse desde perspectivas paralelas, pues en cada una de ellas priva un concepto estético propio. Sin embargo, ambos tipos de expresión se presuponen y se establecen como paradigma mutuo, de tal modo que la comparación, lejos de demeritar a alguna, las enriquecería en la medida en que subrayara sus peculiaridades.

Consecuentemente, de las páginas de este trabajo podrá inferirse el efecto de estabilidad propio de la lírica popular, que no suele

¹ Empleo como equivalentes los términos "folclórico" y "popular", de acuerdo con la explicación que puede verse en estas mismas líneas, *infra*, 2.1.

distinguirse por transgredir los cánones convencionales del verso tradicional; por el contrario, parece caracterizarla la proclividad a respetarlos y a no someterse a pruebas técnicas¹ ni a exposiciones conceptuales demasiado exigentes. Al revés del proceso de evolución lingüística, en que la norma baja ejerce una fuerza de crecimiento desordenado, la creación literaria popular parece rehusar la transformación y propender a la preservación de las formas usuales desde los orígenes de la poesía hispánica (verso octosilábico, rima asonante y la propia forma estrófica, por ejemplo). El resultado de esta propensión, en consecuencia, podría ser la casi total inmovilidad de los procedimientos formales de la poesía folclórica, a pesar de las variaciones que un mismo texto puede sufrir con el propósito de renovar sus efectos y como resultado de su vitalidad en el interior de una sociedad.

Por tanto, esta investigación intentaría sostener que a la amplia variedad temática de las coplas mexicanas de amor corresponde también una multitud de estrategias de presentación del discurso.

Por último, el trabajo se propone observar en qué medida la variedad temática — amplia o exigua — de las coplas mexicanas de amor corresponde a la diversidad de las estrategias de presentación del discurso.

1.4 Vías de procedimiento

1.4.1 Metodología

Un trabajo como el que aquí se presenta resultaría impracticable si no existieran recopilaciones de la poesía popular mexicana. Una, sobre todas, se distingue por su rigor y plenitud: el mencionado *Cancionero folklórico de México*, dirigido por Margit Frenk con los auspicios de El Colegio de México. El material reunido en él constituye una veta riquísima que ofrece incontables posibilidades de estudio. Sobre la base de esta vasta investigación (concretamente, la que se localiza en los tomos I y II, que recopilan una importante cantidad de coplas de amor) se realizará el análisis propuesto.

No será posible, sin embargo, atender íntegramente el material que presentan esos volúmenes. Me ha sido preciso conformar una muestra representativa de los textos, que posibilite el trabajo, de otro modo irrealizable. El examen particular de cada una de las coplas (5716) supera inmensurablemente mis fuerzas y exigiría un tiempo mucho mayor del que dispongo, además de que arrojaría resultados similares. (Guardo la esperanza, en todo caso, de que algún día logre realizarlo como parte de una labor de equipo.)

No ha sido totalmente aleatorio el criterio para constituir la muestra. Hay textos que poseen una mayor apariencia de popularidad en virtud de la rima asonante que presentan, de virtuales errores métricos, de la forma estrófica en que están contruidos (cuarteta, sexteta y seguidilla) y de la presencia de términos y maneras que la poesía culta se esforzaría por evitar y que en ese caso, en el de la poesía culta, serían

considerados ripios. Esos han sido elegidos preferentemente por sobre otros que presentan sospechosos rasgos de cultura, como estos dos:

*No salgas, niña a la calle,
porque el viento fementido,
jugando con tu vestido,
puede dibujar tu talle;
no hay quien de amor no desmaye
al ver que en tus formas bellas
se manifiestan las huellas
que el pudor ocultar debe,
y sólo el viento se atreve
a entretenerse con ellas. [157]*

*Si quieres ir a saber
al pueblo de Tlalecoya,
te llevaré a pasear,
te llevaré en canoya,
y te vuelvo a regresar
en el caballo de Troya. [1309]*

En ellos hay, en efecto, elementos impropios de una poesía de legítima cepa popular. Se trata probablemente de textos que el vulgo adoptó en algún momento como efecto de una moda, pero que con cierta facilidad dejan de pertenecer al activo de la tradición viva. El primero, por ejemplo, además de su esquema clásico de décima espinela (versos octosílabos, rima consonante, distribución rítmica **abbaaccddc**), presenta formas gramaticales y palabras poco comunes en la mayoría de las coplas, como el vocativo “niña”, colocado a media oración entre el verbo y el circunstancial, y los términos “fementido”, “talle”, “pudor”... En el

segundo, por su parte, resalta la alusión a la leyenda del saqueo de Ilión, tan difícil de justificar en un texto auténticamente propio de una cultura oral.²

A cambio de esto, la presencia de arcaísmos, solecismos, barbarismos, sumados al uso de un léxico simple, escaso de sinónimos, y a la preferencia por una gramática "directa" ajena a movimientos bruscos como el hipérbaton o el abuso de la hipotaxis (la mayoría de las coplas presentan, a lo sumo, un par de oraciones subordinadas a la principal) parecerían distinguir a los textos aquí analizados y, probablemente, a la poesía folclórica en general.

En realidad, el trabajo básico estaba ya hecho. La clasificación del *Cancionero folklórico de México* constituye un paso que no puede ser desaprovechado en el estudio de nuestra poesía vernácula. Cada copla, elegida también con arbitrariedad hedonista —aparte los principios mencionados—, corresponde a las subclasificaciones y a los títulos originales del *Cancionero*, de manera que representa las virtualidades semánticas y las perspectivas de tratamiento de los temas.

1.4.2 La muestra

Ha servido de base, únicamente como parámetro básico a fin de realizar conjeturas estadísticas, un conjunto de setenta y cinco coplas elegidas del cancionero. Queda dicho ya que el criterio de selección no es

² No es mi intención desvirtuar la efectividad del lenguaje poético de estas dos coplas. Al margen de su origen culto o folclórico, ambas logran efectos de sentido muy interesantes; la primera en el aspecto erótico del piropo y la segunda en cuanto a

estrictamente aleatorio, y esto se debe a que me he propuesto examinar los textos con rasgos más evidentemente tradicionales. Sin embargo, no obstante que la muestra sirve de apoyo obtener visiones porcentuales, acudo frecuentemente a los textos – espigados en el *Cancionero* de aquí y de allá – que se adecuan para mostrar lo que intento en las partes de este trabajo.³

Para facilitar la lectura, presento a continuación los mencionados setenta y cinco poemas. Como puede confirmarse en la fuente bibliográfica original, se trata de estrofas pertenecientes a canciones y varían de acuerdo con la zona geográfica de la República Mexicana en que se entonan.

He aquí el corpus que ha servido de parámetro estadístico para este trabajo:

Tomo I. *Coplas del amor feliz*.

El amante habla a la amada.

“Eres hermosa”

*Chinita, tus ojos son
los que me tienen cautivo;
estoy dado a la prisión,
dirás lo que haces conmigo:
me despachas o me voy
o me quedo aquí contigo. [181]*

la hipérbole y a la paradoja lograda con el contraste de usos vulgares (“canoya”) y cultismos.

³ En lo relativo a la representatividad de la muestra, me parece acertada la justificación de M. Frenk e) (: 39-44): cualquier elección resulta escasamente representativa puesto que la producción folclórica no se detiene. “Pero tres coplas hablan por otras muchas: tres ardillitas de barro negro de Oaxaca nos informan sobre centenares de ardillitas.”

"Te amo"

*Si el agua 'el mar fuera tinta
y las olas de papel,
si los peces escribieran
cada uno con su pincel,
en cien años no escribieran
lo que te alcanzo a querer. [250]*

"Por ti (entrega)"

*Eres bello toronjil
del jardín más divertido.
Si yo llego a conseguir
lo que he intentado contigo,
ni la muerte he de sentir,
aunque me sepulsen vivo. [581]*

"Por ti (regalos)"

*Es tanto lo que deseo
en este día placentero,
que si pudiera pondría
a tus plantas un lucero. [613]*

"Por ti (canciones)"

*Cecilia, canto estos versos
que traigo en el corazón;
son sentimientos impresos,
causados por la pasión
que me dejaron tus besos. [725]*

"Quisiera... para..."

*Una mañana de abril
vide abrir una mañana (mi vida) [sic].
¡Quién fuera el viento sutil,
para entrar por tu ventana (mi vida),
y acompañarte a dormir
el sueño de la mañana (mi vida)! [791]*

"Correspóndeme (no me hagas padecer)"

*De una matita de anís
corté una flor encarnada;
sería yo muy infeliz
si de tu amor me apartara.
¡Ay, qué bonito es San Luis
y también Guadalajara! [933]*

"Correspóndeme (quíereme)"

*Buenas noches, mamacita,
¿cómo te va, prenda amada?
Vengo a decirte, chatita,
si no estás enajenada,
recibirás desde ahorita
mi pasión idolatrada. [999]*

"Dame (déjame estar contigo)"

*Corté la flor de aguacate,
revuelta con perejil.
Cuando esté la luna tierna
te mandaré a pedir,
para casarme contigo
por la Iglesia y por lo civil. [1215]*

“Dame (vente conmigo)”

*Conchitas y caracoles
vide brillar en la mar;
dame tu mano, morena,
vámonos a navegar. [1330]*

“Dame (te deseo)”

*En la sombra de un pirú
me puse a resolanear,
cuando íbamos yo y tú;
digo que te he de llevar
a bailar “El balajú”
donde haya un fandango real. [1355]*

“Soy firme contigo”

*Nunca olvido un corazón,
aunque no esté en mi presencia;
mira que tengo intenciones
de guardarte consecuencias
y darte satisfacción
hasta la alta providencia. [1635]*

“Te protejo”

*A la zamba, a la zamba,
a la zamba sí;
a la zamba, a la zamba,
a la zamba no.
No llores, zamba,
que aquí estoy yo. [1696]*

"Nos amamos"

*Lástima que yo me muera:
¡tanto que el mundo me cuadra!
La música me enternece,
la conversación me enfada,
sólo dormir me parece
contigo a la madrugada. [1780]*

"A pesar de todos, te amaré"

*Por ahí dicen que la muerte
me anda siguiendo los pasos
y yo digo que la muerte
me ha de llevar a tus brazos:
entonces podré besarte,
aunque me den de balazos. [1842]*

"A pesar de todos, nos amaremos"

*Despierta, bella sirena,
que el agua nos quiere ahogar;
ya nos tiran con cadenas,
queriéndonos apartar:
¡como que la ausencia fuera
remedio para olvidar! [1929]*

"Recuerdos"

*En la tierra de Oaxaca,
cierta tarde encantadora,
me diste un beso tehuano
bajo de un palo de rosa. [1975]*

El amante habla de su amada.

"Cómo es mi amada"

*Ya los arrieros se van,
y yo que los voy siguiendo;
¡ay, qué buena está mi amor,
y más que se irá poniendo! [2001]*

"La amo"

*Cuando encuentro a una morena,
se me salta el corazón;
yo le canto sin cesar
mi pasión a un sirena:
si es que ella me sale buena,
tal vez me puedo casar. [2155]*

"Por ella"

*Gorrioncito de color,
canta en este nuevo nido,
para que despierte mi amor,
que se ha quedado dormido;
ya se va tu trovador,
ya con esta me despido. [2238]*

"Que me quiera"

*Yo le pregunté a la palma
que si estaba en el florero,
pa mandarle por correo
cuatro suspiros del alma. [2278]*

"Soy firme con ella"

*Cupido, llévame a rastras:
ya no puedo andar a pie;
llévame hasta la barranca,
y allí solito me iré
a ver a mi rosita blanca,
que llorando la dejé. [2321]*

"Nos amamos"

*Yo tengo mi amor en donde
sólo mi perro lo sabe;
mi perro carga la llave,
se acerca a la puerta y aúlla:
solita la puerta se abre. [2247b]*

"A pesar de todos, será mía"

*Principiando el mes de enero
yo la vengo a enamorar,
y aunque sus padres no quieran,
me la tengo que llevar. [2365]*

"Recuerdos"

*Anoche por la ventana,
platicando con Carmita,
me pidió que le cantara
una canción muy bonita
y que no me dilatara. [2432a]*

El hombre habla de las mujeres

"Yo, el enamorado"

*Mi amor es como el conejo,
sentido como el venado;
no come zacate viejo
ni tampoco muy trillado:
come zacatito verde,
de la punta serenado. [2569]*

"Yo, el conquistador"

*Ya se juntaron las cuatro,
que son las que quiero yo;
Amalia, Amalia, Amalia Rosa,
esa es la que yo me llevo,
por ser la más hermosa. [2765]*

Tomo II. *Coplas del amor desdichado y otras coplas de amor.*

COPLAS DEL AMOR CONTRARIADO

El amante habla a la amada

"Estoy sufriendo"

*Saucillo del cementerio,
caracoles del convento;
también mi muerte ha de ser
junto con tu casamiento. [2860]*

"Tengo que alejarme"

*Voy a ausentarme, mujer,
porque tú me has despreciado;
no has sabido comprender
que a tus pies arrodillado
te ofrecí un cariño fiel. [3020]*

"No puedo estar contigo"

*Ya me voy a despedir
pa que no te comprometas;
yo no sé amar a escondidas:
yo a bandera descubierta. [3034]*

"¿Me quieres o no me quieres?"

*Ya se reventó el estambre
de mi columpio lucido.
Si no quieres que te hable,
ni que me lleve contigo,
escribeme lo que sabes
con la tinta del olvido. [3085]*

"No me desprecies"

*En medio de dos iglesias
tengo toda la alegría.
Si mis palabras son necias,
mi corazón te porfia;
si por pobre me desprecias,
anda pronto, vida mía. [3250]*

“No me quieres”

*¿De qué me sirve tenerte
tu cama llena de flores,
si conmigo son los celos
y con otros los amores? [3335a]*

“Recuerdos”

*Siempre mi amor te reclama,
mi corazón da de gritos,
mis ojos se llenan de agua:
me acuerdo de los besitos
que tu boquita me daba. [3387]*

El amante habla de su amada

“Sufro de amor”

*Sospiro, que dende adentro
te sales a divertir,
sí no has de lograr tu intento,
sospiro, métete adentro,
no andes dando qué decir. [3510]*

“Sufro de ausencia”

*Ya se va la embarcación,
ya se va por vía ligera,
se lleva a mi compañera,
¡ay!, la dueña de mi amor. [3547]*

“No la veo”

*Qué bonita corre el agua
debajo de los sauzales;
así corriera mi amor
si no fuera por sus males. [3598]*

“¿Me querrá?”

*Parece que sí,
parece que no;
estos son los celos
que conozco yo. [3617]*

“No me quiere”

*Ando ausente del bien que adoré
y apasionado por una mujer;
sólo tomando disipo mis penas,
con las copas llenas para divagar. [3690]*

“Dejaré de quererla”

*No te aflijas, corazón,
ni tengas pena por eso,
déjalos, que al cabo son
plátanos del mismo tercio. [3717]*

“Recuerdos”

*Hasta el río fui con ella,
comunicando los dos;
allá fueron los suspiros
cuando ella me dijo adiós. [3723]*

El hombre habla de las mujeres

"No me quieren"

*Quiero a todas cuantas veo,
pero a ninguna consigo:
a cuantas miro les digo,
y me voy con el deseo. [3818]*

COPLAS DEL AMOR POSESIVO

El amante habla de la amada

"Nadie me gana"

*Ayer tarde que paseaba
por las calles de tu casa,
estaba maullando un gato,
pero era de mala raza. [3855]*

"Te haré a mi ley"

*Parece que usted no entiende
el modo con que lo trato;
así, pobrecito duende,
nada de arañar al gato. [3892]*

"No me importas tanto"

*Corazón humano, ¿a dónde vas?,
¿a dónde, hermoso lucero?
Sólo mi Dios paga bien,
y yo también cuando quiero. [3929]*

El amante habla de su amada

“Nadie me gana”

*Las estrellas en el cielo
brillan como las espadas;
yo no le temo al acero,
ni a pistolas preparadas:
por la hembra que yo quiero,
aunque muera a puñaladas. [3955]*

“La haré a mi ley”

*Rema, guarecita, rema,
rema para San Miguel;
ya se reventó la reata,
¿con qué otra la lazaré? [3961]*

El hombre habla de las mujeres

“Yo, el enamorado”

*Yo le fajo a la mujer
sin saber cómo ni cuándo,
y si no lo quieren creer,
ya le estamos, dimos, dando. [3972]*

“Yo, el conquistador”

*Ya llegó por quien lloraban,
ya no van a suspirar;
sé muy bien que hasta extrañaban
cómo yo puedo besar. [4011]*

"Yo, el castigador"

*Soy pájaro carpintero,
que me paro en la canal;
si me quieren, sé querer,
si me olvidan, sé olvidar,
si me las pegan, las pego,
porque así es lo natural. [4030]*

COPLAS DEL DESAMOR

El hombre habla a la mujer

"Nuestro amor terminó"

*Antes por ti me moría,
ahora no quiero ni verte,
el amor que te tenía
ya se lo llevó la muerte. [4061]*

"Ni tú a mí, ni yo a ti"

*Yo ya no me creo de usted,
por falso y engañador;
¡quién había de creer, señor,
que tantas tenga a la vez! [4092]*

"Te rechazo"

*¡Mira qué hermoso durazno!
Pero no lo has de comer,
porque no se hizo la miel
para la boca del asno. [4210]*

"Me vengaré"

*¡Cuánto padezco, chinita,
porque te has vuelto muy loca!
Sólo con mi treinta-treinta
se te quita lo marota. [4290]*

El hombre habla de la mujer

"La rechazo"

*Dice que sí,
dice que no:
de esos amores
no quiero yo. [4297]*

"Recuerdos"

*Tuve amor y no lo tuve,
porque el que tuve se fue;
hago de cuenta que tuve
un jardín que no regué. [4346a]*

COPLAS SENTENCIOSAS SOBRE EL AMOR

Visión imparcial

"Generalizaciones"

*A la guayaba madura
se le quita la pepita;
el hombre cuando es celoso
no busca mujer bonita. [4424]*

“Consejos”

*Toda la mujer que note
que un hombre la está queriendo
debe de seguirle el trote;
no por andar presumiendo
pierde la caña y elote. [4503]*

Visión positiva

“Generalizaciones”

*Del corazón de una palma
nacieron las Isabeles,
delgaditas de cintura
y del corazón alegres. [4583]*

Visión dolorosa

“Generalizaciones”

*Gallo, si supieras
qué cosa es amar,
no cantarías tanto:
¡cómo has de cantar! [4957]*

Visión escéptica

“Generalizaciones”

*Las mujeres desdeñosas
son como las aceitunas,
que la que parece verde
suele ser la más madura. [4661]*

“Consejos”

*El amor es muy bonito,
no se le puede negar;
dalo poquito a poquito,
y nunca se acabará. [4683]*

Visión negativa

“Generalizaciones”

*La mujer la comparo
con la veleta;
al menor vientecito
da media vuelta. [4766]*

“Consejos”

*Dicen que el aguardiente
sólo en botella;
a la mujer celosa,
palo con ella. [4838]*

COPLAS NARRATIVAS SOBRE EL AMOR

“Amor feliz”

*Úrsula se fue a bañar
y allá abajito del puente,
para que no la viera,
que no la viera la gente. [4856]*

“Amor contrariado”

*En el mar está una palma,
con sus ramas hasta el suelo,
donde se van a llorar
los que no encuentran consuelo. [4862]*

COPLAS HUMORÍSTICAS SOBRE EL AMOR

Expresión personal

“Humor inofensivo - de él a ella”

*Como que te vas,
como que te vienes,
pero vida mía,
¡cómo me entretienes! [4947]*

“Humor inofensivo - él de ella”

*Andando se saben tierras
y se experimentan amores;
¡ay, qué dolores de piernas!,
¡ay, qué piernas de Dolores! [5054]*

“Humor ofensivo - de él a ella”

*Tus labios piden un beso,
tus ojos una ilusión,
pero tu lindo pescuezo
pide estropajo y jabón. [5199a]*

"Humor ofensivo - él de ella"

*Una novia que yo tuve
todas las efes tenía:
era fea, flaca, floja,
frágil y fregona y fría. [5266]*

"Humor pícaro - de él a ella"

*Las flores de tu jardín
se empiezan a marchitar:
¿quieres darme el trabajo
de que las vaya a regar? [5310]*

"Humor pícaro - él de ella"

*¡Alma mía de Santa Anita
y de San Miguel el Grande!
Me dijo una chaparrita:
"¡Qué cuerpo de usted tan grande!" [5379]*

Expresión impersonal: coplas sentenciosas

"Humor inofensivo"

*Si quieres casarte a gusto,
busca, niña, un carbonero,
y así tendrás dos maridos:
uno blanco y otro negro. [5460]*

“Humor ofensivo”

*Toda mujer casada (lindo cielito)
se da paquete,
con la cara pintada (lindo cielito)
de colorete;
y se reluja,
aunque [al] pobre marido (lindo cielito)
lo deje bruja. [5576]*

“Humor pícaro”

*No te creas de un zapatero
porque lo veas con dinero,
porque te da de comer
puros pedazos de cuero. [5607]*

Expresión impersonal: coplas narrativas

“Humor inofensivo”

*Una monja y un fraile
durmieron juntos,
porque les tenían miedo
a los difuntos. [5653]*

“Humor pícaro”

*Una niña en un carro
carne vendía:
¡cuándo se ha visto un carro
carnicería! [5668]*

1.5 Modos de aproximación

El modo de proceder de esta investigación corresponde a varios métodos (histórico, comparativo, aun estilístico) de aproximación a la literatura, aunque el trabajo no pretende ser, ni única ni preponderantemente, un modelo de aplicación de ninguno de ellos. No obstante el eclecticismo que campea, la investigación se fundamenta en un estudio detallado (análisis semiológico) de los textos, a fin de identificar los aspectos formales y de contenido que caracterizan a la poesía folclórica en cuestión y a efecto, también, de observar los textos como punto de intersección entre distintos códigos culturales.

1.6 Generalidades

En el lugar correspondiente, encontrará el lector una breve disquisición acerca de los términos *folclórico*, *tradicional*, *popular*. Desde ahora declaro que se usan indistintamente en este trabajo, siempre para referirse a la poesía nacida del pueblo o adoptada por éste sin que le interese el nombre del autor. En pocas palabras, en esta investigación valen lo mismo esos conceptos (aunque de modo más estricto existan diferencias entre ellos), puesto que siempre se emplean en relación con las coplas estudiadas.

Según queda reconocido, la materia prima nos pertenece a todos porque todos somos el pueblo. Pero la recopilación y el número con que se clasifica cada texto corresponden al equipo que editó el *Cancionero folklórico de México*. He respetado esta numeración a propósito, para

facilitar la consulta en la fuente original. Los numerales que acompañan a las coplas, por tanto, coinciden con los de esa publicación.

Además de ella, he buscado información en una bibliografía más o menos abundante, según la óptica de quien juzgue. Sin embargo, parece necesario reconocer que este campo de conocimiento se encuentra apenas en ciernes y que queda mucho terreno por cultivar aún.

Ojalá que estas páginas tuvieran valor siquiera por el hecho de acercarse amorosamente, si bien desde una perspectiva pretendidamente objetiva, a una vertiente de poesía tantas veces desconocida y devaluada.

2.1 Características folclóricas

Desde que Samuel M. Stern descubrió (1948) los entonces enigmáticos textos de la cultura sefaradí que habrían de constituirse en las primeras señas de la lírica hispánica, la historia de la literatura española tuvo que modificar sus postulados y aun sus perspectivas. El descubrimiento de las jarchas, en efecto, obligó a revisar viejos conceptos en relación con los inicios de la expresión artística romance en la Península Ibérica y con respecto a la producción poética de origen popular.

La literatura española –y en esto parece seguir el mismo derrotero de todas las demás– no nació en aristocráticos pañales sino como producto de interés y trabajo comunitarios, en que acaso tuvo mayor participación el pueblo humilde que las clases dominantes, el

artesano que el sabio, el cantante de las plazas que el artista de la corte.¹ La dificultad de determinar si un poema adquiere carácter popular gracias a la inspiración creadora de un solo poeta o como efecto de los incesantes cambios a que lo somete la sociedad que lo frecuenta, ha suscitado dudas y controversias un tanto bizantinas. Lo cierto (como apuntó Menéndez Pidal) es que frente al principio antirromántico que atribuye un autor, una patria y una fecha a cada poesía "es preciso afirmar categóricamente este otro: cada verso o cada detalle de una canción popular puede ser refundido en un tiempo, en un país y por un autor diverso de los que refundieron cada uno de los otros versos o variantes de la misma canción"² lo cual constituye su auténtica índole de arte folclórico. En el romance tradicional, por ejemplo, la asunción popular de la obra individual, da al conjunto de textos carácter homogéneo y hasta una aparente similaridad de estilos.³

¹ José Antonio Portuondo (: 49-50) advierte la disyuntiva de la creación como proceso personal y aun aristocrático, y como asunción colectiva: "...la progresiva racionalización y la ascensión a formas puramente artísticas, profanas de los viejos ritos mágicos, es llevada a efecto por las clases elevadas, dominantes de la sociedad, descendientes, la mayor parte de las veces, de los conquistadores, y sin vinculación esencial con dichas ceremonias. Las clases inferiores, sometidas, las conservarán, en cambio, con su antiguo sentido mágico y social, sin evolución apreciable aunque con variaciones externas nacidas de su acomodación a las nuevas circunstancias culturales, hasta que, perdida su significación total y entrañada a lo largo de los siglos, dan origen al *folklore*." Por su parte, Margit Frenk, de manera bastante más organizada, propone a la poesía popular como antecedente y base de la culta. *Vid.* Frenk f: 9-21.

² Ramón Menéndez Pidal c) (: 8-9).

³ Acerca de estos conceptos la bibliografía es extensísima. *Vid.*, particularmente, M. Díaz Roig e) (: 1-3), Margit Frenk. d) (: *passim*); Ramón Menéndez Pidal. b) (: 57-59, 73-74); y Ramón Menéndez Pidal c) (: 22-23). Especialmente atinada, sin embargo, la apreciación de Margit Frenk en cuanto que la poesía popular resulta indefinible: "Por supuesto, no ha podido llegarse a una definición única y universalmente válida de

Una observación al paso: el empleo del término "folclórico" se ha vuelto inevitable aun para los escritores más castizos. Reúne el significado de varias otras palabras y resulta preciso para referirse a la poesía que el pueblo adopta como propia y recrea constantemente, transformándola en la medida de su antojo, tal como sucede con los textos que aquí se examinan. El calificativo "popular", en cambio, resulta más adecuado para la producción artística que gusta a una comunidad (a veces muy efímeramente), pero que se mantiene intacta por respeto a un autor reconocido, como sucede, por ejemplo, con un número muy considerable de las canciones que constituyen la programación radiofónica comercial.⁴ Por su lado, el vocablo "tradicional", que en buena medida equivale al de "folclórico", suele referirse preferentemente a las obras poéticas de origen incierto, que forman parte de la vida social y que (refundidas por la comunidad) adquieren vigencia periódicamente, verbigracia los villancicos, que en México cobran vida durante el adviento navideño.⁵ A diferencia, pues, de la popular, la poesía

poesía popular, quizá precisamente por algo que se ha ido haciendo cada vez más consciente: la poesía popular no es un fenómeno eterno, atemporal, estático, sino — como todo hecho de cultura — 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. En este sentido es irreal hablar de 'la poesía popular'. En cambio sí pueden hacerse generalizaciones sobre los modos de creación y de difusión, sobre el papel del individuo y el de la colectividad, sobre la frecuente interacción de la poesía popular con la poesía culta y de la música popular con la culta." Cf. Margit Frenk. f) (: 32-33).

⁴ R. Menéndez Pidal c) (: 73). Como queda indicado en la introducción, empleo el término "popular" en su acepción equivalente a la de "folclórico". Para ver una clasificación más fina de los términos "popular", "folclórico" y "tradicional", además de las referencias citadas, *cf.* M. Díaz Roig g) (: 27-28).

⁵ A pesar de que, como dice Roman Jakobson, "sería ambiguo hablar de formas

tradicional se distingue por la "reelaboración por medio de las variantes" y no en la aceptación, tales cuales, de los textos.⁶

Además de su popularidad y su tradicionalidad, otras características distinguen a la poesía folclórica. Para los efectos de este trabajo, dos resultan fundamentales: su carácter oral y la técnica empleada en su construcción.⁷

El origen hablado de esta poesía le otorga rasgos que la distinguen por completo de la poesía culta, cuya creación se realiza generalmente sobre el papel y con el fin de que sea leída. La sobrevivencia de la poesía folclórica depende de la memoria personal y colectiva, y esto determina su presencia constante en la vida social y define su temperamento. Su uso en el seno de una sociedad exige la aceptación de convencionalismos sin los cuales perdería buena parte de su vitalidad. Por ejemplo, quien la emplea —como emisor o receptor— debe asumir la norma lingüística popular en que generalmente está construida y reproducir formas léxicas o gramaticales no canónicas, que —por otra parte— cubren las convenciones de género y constituyen las "leyes generales de la composición poética".⁸

idénticas a propósito de folklore y de literatura. Así, pongamos por caso, el verso, concepto que a primera vista parece significar lo mismo, tanto en literatura como en folklore, cubre aspectos en realidad muy diferentes en el plano funcional" (: 19-20).

⁶ R. Menéndez Pidal (: *Ibid.*)

⁷ Roman Jakobson. *Ibidem*: "Tales leyes son, como las leyes estructurales del lenguaje, más uniformes y estrictas con respecto a la creación colectiva que con respecto a la individual."

⁸ Según José Ortega y Gasset (: 249), los locales estancos de la información académica no están "premeditados para las muchedumbres, puesto que su dimensión es muy reducida y el gentío rebose constantemente de ellos, demostrando a los ojos y con lenguaje visible el hecho nuevo; la masa que, sin dejar de serlo, suplanta a las

Tal como puede observarse en la deliberada sístole de la copla siguiente:

*Ya me retiro veloz
de las penas que he sufrido:
palomita, vamonós,
si te quieres ir conmigo. [1361a]*

Y en el uso de género femenino que rige al sustantivo *calor* de este otro poema:

*Vente, María Jacinta,
vente, no seas cobarde,
que el tiempo de las calores
anda mi corazón que arde. [1357]*

Igualmente, debe aceptar los conceptos históricos, políticos, geográficos (ideológicos, si la palabra no fuera excesiva) que caracterizan una cultura acostumbrada a aprender de oído e impreparada para conocer su entorno por medio de la experiencia visual de la lectura.⁹ En

minorías”.

⁹ Según Walter J. Ong (: 37-57), en una cultura de oralidad primaria el pensamiento y la expresión tiende a ser, entre otras características, “close to the human lifeworld”; es decir, cercana a la experiencia vital del hombre. Por ello, según el propio Ong, el proceso de enseñanza-aprendizaje no obedece a teorías, sino a la observación de prácticas cotidianas. No conceptualiza, sino que explica los hechos según los hábitos.

pocas palabras, quien recurre a la poesía folclórica debe comprender y aceptar (aunque sea concesivamente) la cosmovisión del pueblo que la ha producido:

*Preso me vide en Mahoma
en el querido Margel;
me he venido desde Roma
sólo por venirme a ver;
no llores, blanca paloma,
tuyo soy, tuyo he de ser. [600]*

2.2 La copla. Breve definición

Tradicionalmente se ha llamado copla a la estrofa compuesta por cuatro versos de arte menor (octosílabos, por lo regular) con rima asonante en los pares:

*Del cielo cayó una yedra
y en el viento se enredó;
dime si ya no me quieres,
para no enredarme yo. [3134b]*

La estructura corresponde a la poesía folclórica hispánica de más antiguo linaje. Igual que para el romance, cabría suponer que se trata de dos versos hexadecasílabos, asonantes, divisibles en dos hemistiquios de ocho sílabas.¹⁰ Sin embargo, la armazón métrica no ha definido el

No existen manuales de los oficios; se aprenden por observación.

¹⁰ La teoría es propuesta, entre otros, por Antonio Quilis, quien afirma que “estos versos compuestos heterométricos (dodecasílabos, alejandrinos, hexadecasílabos, etc.)

nombre de la copla, sino su capacidad de combinarse libremente en textos más amplios, a manera de piezas intercambiables que se suceden en ristra¹¹ o mediante un estribillo.

Por esa misma capacidad de acoplamiento, otras formas estróficas se han asimilado a la clasificación y, sin serlo originalmente, ahora se consideran coplas. Tal es el caso de la redondilla:

*Ya dieron fin mis amores,
ya se acabó tanto ardor,
y en el jardín del amor
se marchitaron las flores. [3734]*

La quintilla:

*La mujer que tuvo amores
no sirve para casada
porque dicen los doctores
que de su vida pasada
le quedan los borradores. [4782]*

no eran adecuados para ser cantados por los juglares, ni por el pueblo en general, porque su extensión no se acomodaba al ritmo de ninguna música popular... Al mismo tiempo, la heterometría del verso compuesto, y, por lo tanto, también de sus hemistiquios, desapareció, convirtiéndose en versos isométricos. Y el metro fue precisamente el octosílabo, que por coincidir con el grupo fónico medio mínimo del castellano, se presta como ningún otro para la canción popular, por su reducido número de sílabas y por la vivacidad tonal que ello entraña". *Vid. A. Quilis (:146-147).*

¹¹ Cfr. M. Díaz Roig e) (: 11).

La seguidilla (simple o compuesta):

*Tafetán amarillo,
arroz de leche;
yo jamás he tenido
celos de nadie (sic).[4019]*

*El amor es un niño
que cuando nace
con poco que le den
se satisface;
y va creciendo,
y entre más le van dando,
más va queriendo. [4362]*

La sextilla¹²:

*Llorando tomé la pluma,
con ternura te escribí;
si algún borrón encontraste,
no me eches la culpa a mí:
son lágrimas que corrieron
acordándome de ti. [505d]*

¹² En el fondo, muy probablemente las coplas de entre cinco y siete versos descansan sobre una estructura de cuarteta. Vid. R. Dorra a) (: 202-203): "La tendencia a la cuarteta puede observarse aun en estrofas más amplias... Quizá el más curioso sea el caso de la estrofa de seis versos... que hace el efecto de dos cuadrados metidos uno dentro del otro de tal modo que la mitad de cada uno es común a ambas figuras... Por ejemplo: 'Corté la flor del candó / y la rebané en un plato. / Cada vez que sale el sol / me acuerdo de tu retrato; / mira lo que hace el amor, / corazón no seas ingrato.' [...] La estrofa precedente podría descomponerse en dos cuartetos: 1) 'Corté la flor del candó / y la rebané en un plato. / Cada vez que sale el sol / me acuerdo de tu retrato' 2) 'Cada vez que sale el sol / me acuerdo de tu retrato; / mira lo que hace el amor, / corazón no seas ingrato.'"

*Estrellita reluciente
de las nubes coloradas,
si tienes algún pendiente
dale ya su retirada,
que aquí está el que andaba ausente
y que no consiente nada. [990b]*

Existen otras formas estróficas mucho menos empleadas, susceptibles de acoplarse en poemas líricos o épicos (a veces, inclusive un pareado puede comportarse como copla). La combinación más difundida, sin embargo, sigue siendo la cuarteta asonantada.¹³

La distribución de los versos a efecto de conformar la estrofa podría carecer de relevancia si únicamente constituyera un recurso tipográfico que en sí mismo carece de significación para la expresión poética oral.¹⁴ Sin embargo, tanto la índole de la estrofa como la métrica del verso afectan fundamentalmente al oído. Para comprender verdaderamente la poesía oral, por otra parte, es preciso reconocer sus procedimientos formales. Esto arroja luz sobre el concepto de verso que cada pueblo tiene y ayuda a identificar los paradigmas estéticos en los que se basa su creación poética (al margen, por otra parte, de que puede

¹³ En la conformación estrófica se efectúa un buen número de variantes. O, como dice C. H. Magis (: 54): "Nos encontramos ante la existencia de textos cuyas versiones pueden adoptar diversos tipos de estrofa. Entre éstos, los que alternan con mayor frecuencia son la cuarteta octosilábica y la seguidilla; en ocasiones, cualquiera de los tipos aludidos puede ser transformado en una quintilla o una sextilla."

¹⁴ Antonio Sánchez Romeralo, a propósito de "Si lo dicen, digan, alma mía, si lo dicen, digan", pregunta: "¿Es una canción de tres versos 6 + 4 + 6, o un pareado de 10 + 6 sílabas? ¿Qué más da?... Es ésta una diferencia que en una poesía oral carece realmente de importancia." Sánchez Romeralo, Antonio. *El villancico*. (Estudios sobre la lírica popular en los siglos XV y XVI). Madrid, 1969, pp. 172 ss. Cit. por M Fenk a) (:XII). En el mismo tenor opina C. H. Magis (: 389-390).

auxiliar en el conocimiento pleno de la poesía, inclusive culta, que adopta a menudo y perfecciona los recursos técnicos ensayados inicialmente por la poesía tradicional).

2.3 La copla lírica hispánica

Extraído de la misma veta, el folclor lírico de los países hispanoamericanos presenta coincidencias frecuentes y sorprendentes. Aun de aquellos textos que podrían parecer exclusivos de un país, es posible encontrar gemelos en otras naciones. Tal sucede, por ejemplo, con esta cuarteta, popularísima en España y Argentina y de uso diario en México:

*El día en que tú naciste
nacieron todas las flores,
y en la pila del bautismo
cantaron los ruiseñores.¹⁵*

o su variante:

*El día en que tu naciste
cayó un pedazo de cielo:
hasta que tú no te mueras,
[no] se tapará el agujero. [Magis, p. 82]*

¹⁵ Citada por C. H. Magis (: 229). A partir de aquí, pongo referencia junto a la copla y cito por Magis.

Determinar el origen de coplas como las anteriores no resulta complicado. Parece obvia la preponderancia de la Metrópoli sobre las colonias; la influencia en sentido inverso es más escasa, aunque no imposible. Pero hay casos en que establecer el texto original e identificar las variantes ocasiona muchos más problemas. Eso sucede con las siguientes cuartetas, la primera oaxaqueña y la segunda española:

*Yo fui a pedirle a las olas
lágrimas para llorar,
y me regresé sin nada:
se había secado el mar. [Magis, p. 168]*

*A la mar fueron mis ojos
por agua para llorar
y se volvieron sin ella
porque estaba seco el mar. [Ibid.]*

A pesar de ello, no cabe duda de que el folclor lírico hispanoamericano tiene una sola línea ascendente: la ibérica, inclusive en países de fuerte tradición indígena como México o Perú. Las bases de su árbol genealógico corresponden a las más hondas raíces de la lírica hispánica, encuéntrense donde se encuentren.¹⁶ Mientras se descubren otras, las jarchas ofrecen ya obvios antecedentes de la forma arquetípica

¹⁶ Los orígenes, probablemente, sean de tradición latina, según M. Frenk f) (: 144-145): "Si aceptamos, pues la hipótesis —nunca dejará de serlo— de que en la base de las jarchas existió una tradición poética románica, parece haber motivo para aceptar también esta otra: se trataba de una tradición poética oral y colectiva. Quizá fuera premusulmana..." Igualmente, *vid.* M. Díaz Roig e) (: 90).

de la copla, según puede apreciarse en la que continúa, cuya estructura de seguidilla se esboza con claridad:

*Des cuand meu Cidiello viénid
— ¡tan bona albishara! —,
como rayo de sole yéshed
en Wad-al-hachara.¹⁷*

Cuando viene mi Cidiello,
— ¡que grande noticia! —,
asoma en Guadalajara
un rayo de sol.

También en la que sigue, en forma de copla (cuarteta octosilábica con rima asonante en los versos pares):

*Garid, vos ay yermanillas,
¿cóm' contener a meu male?
Sin el habib non vioreyu:
¿ad ob l'irey demandare?¹⁸*

Díganme, ¡ay!, mis hermanas,
cómo curar mi penar.
Sin mi amigo moriré.
¿A dónde lo iré a buscar?

¹⁷ M. Frenk g) (: 3).

¹⁸ *Ibid.*, p. 5. En la tradición mexicana (michoacana), las hermanitas se han cambiado por un "hermanito": Dime, hermanito, ¿cómo hiciera yo / para cuidar un amor (válgame Dios)? / Presa me tiene el alma, / cautivo mi corazón. [2114]

O en la siguiente, eneasílaba, cuya métrica se ha empleado tan escasamente en la poesía culta por la dificultad de su tratamiento:¹⁹

*Vaise mio corachón de mib.
¡Ya Rab!, ¿si se me tornarad?
Tan mal mio doler li-l-habib:
enfermo yed, ¿cuánd sanarad?*²⁰

Mi corazón no está conmigo.
¡Dios mío! ¿Y regresará?
— Tanta falta me hace mi amigo —.
De su mal ¿cuándo sanará?

Rasgo inconfundible de la poesía de origen popular, el estilo (tan difícil de acotar, por otra parte) constituye un reto para quienes pretendan imitarlo. Hasta un poeta tan extraordinario como Lope, “de vena tan fácil” para asimilar lo popular,²¹ es incapaz de no marcar con su huella los textos tradicionales que retoca. El rostro de la poesía folclórica, por tanto, es necesariamente auténtico. Algo hay en él de prístino, de elemental, de simple... que sólo puede ser floración espontánea de una alma condigna.

¹⁹ Vid. A. Quilis (: 64-65).

²⁰ M. Frenk g) (: 5).

²¹ Claramente identificada la calidad espontánea, primigenia de la poesía de origen popular por R. Menéndez Pidal: “...una porción de las obras llamadas populares muestra en su estilo algo primario, elemental, tan inconfundible con el artificio de cualquier estilo personal, por sencillo que sea éste, como [inconfundible] un producto natural con los fabricados por el hombre. El estilo de esas obras es tan difícil de imitar por un poeta culto que, cuando alguno, aunque sea de vena tan fácil como el mismo Lope de Vega... retoca por ejemplo un romance viejo, cualquiera persona, habituada al estilo de éstos, distinguirá bien cuáles versos son de Lope y cuáles tradicionales.” R. Menéndez Pidal c) (: 8-9).

El estilo, como queda dicho, es concepto polifacético. En realidad, un texto puede dar cuenta de varios estilos, vale decir, de variada competencia lingüística, puesto que informa simultáneamente de la idiosincrasia étnica, nacional, regional y personal. En este aspecto la literatura creada por el pueblo ofrece una *diferencia en relación con los textos escritos por un autor*: las características distintivas del habla personal (idiolecto) del primer poeta²² se diluyen como consecuencia del trabajo masivo. Pero, a cambio, los indicios con respecto a la conformación racial y regional se acentúan como resultado de ese mismo trabajo comunitario. A ello se debe la relativa facilidad para identificar el folclor propio y distinguirlo del foráneo. En la expresión folclórica se acentúa la idiosincrasia popular. En las coplas mexicanas, por ejemplo, resaltan el humor juguetón y el grito destemplado de quien desprecia la muerte y ama la vida en su faceta de holgorio carnavalesco, por más que una mirada más acuciosa pueda señalar lo falso y lo paradójico de una actitud tan sospechosamente prepotente.

2.4 La copla lírica mexicana

Con la llegada a territorio mexicano de Hernán Cortés y sus huestes, la poesía de cuño popular hace también su presentación. "Gracias a Bernal pueden establecerse el texto y la fecha de la aparición de la poesía castellana en nuestras tierras: el 21 de abril de 1519, cuando

²² M. Díaz Roig e) (: 14) llama a este primer poeta "creador", y a los autores de las posteriores variaciones, "poeta".

los conquistadores divisan Veracruz: 'Y acuérdome, refiere Bernal, que se llegó un caballero que se decía Alonso Hernández Portocarrero, e dijo a Cortés: — Paréceme, señor, que os han venido diciendo estos caballeros

*Cata Francia, Montesinos;
cata París, la ciudad;
cata las aguas del Duero
dó van a dar en la mar.*

Yo digo que mire las tierras ricas, y sabeos bien gobernar—. Luego Cortés bien entendió a qué fin fueron aquellas palabras dichas y respondió:

*Dénos Dios ventura en armas
como al paladín Roldán.*"²³

Este dístico, con que Hernán Cortés apadrinó la aparición de la poesía en lengua española en el Continente Americano, da testimonio de la familiaridad de los conquistadores con el popular verso octosílabo. Lo demuestra también el romance que, según el propio Bernal Díaz del Castillo,²⁴ "dijeron" (así, en difusa tercera persona del plural) para retratar la imagen desolada del conquistador en la "noche triste":

*En Tacuba está Cortés
con su escuadrón esforzado,
triste estaba y muy penoso,
triste y con gran cuidado,
una mano en la mejilla
y la otra en el costado...*

²³ José Joaquín Blanco (: 119-120).

²⁴ B. Díaz del Castillo (: 323-324).

Los mismos conquistadores habrían de protagonizar la aparición en estas tierras de otra vertiente de la poesía popular: la sátira anónima. Como protesta por la demora en el reparto del botín después de ganada la ciudad de México Tenochtitlán, escribieron los soldados sobre una pared este pareado híbrido latino-español, cristiano-mundano:

*Tristis est anima mea
hasta que la parte vea*

cuyo prototexto²⁵ es la frase: "*Tristis est anima mea usque ad mortem.*"

Desde entonces, en México la poesía se ha convertido en uno de los pocos medios (quizá junto con la caricatura y el chiste) al alcance del pueblo para expresar su opinión acerca de la vida pública. Como era de esperarse, regularmente la visión y el lenguaje empleados son opuestos a los que caracterizan a las versiones oficiales.²⁶

Naturalmente, el juicio de corte político encuentra más propicio el campo de la épica que el de la lírica. Pero también en este último pueden encontrarse informaciones históricas interesantes, como podrá advertirse en esta copla mexicana vigente hasta fines del siglo pasado:

*Allí viene el carbonero
por todita esa cuchilla;
viene vendiendo el carbón
a real y medio y cuartilla. [Magis, p. 229]*

²⁵ Para una aproximación a los conceptos de prototexto, hipotexto, hipertexto como elementos de la parodia, Vid. G. Genette (: 18-105).

²⁶ Tal como afirma M. Bajtín (: *passim*).

O en esta otra, que se burla del cambio de horario en tiempos del siniestro Plutarco Elías Calles:

*Las ocho son en Palacio,
las siete en la Catedral,
¡ya no sé en qué hora vivo,
todo por l' hora oficial!*

Muchos textos de esta naturaleza han perdido vigencia y, como sucede generalmente en el caso de las producciones orales, han dejado de pertenecer al activo de la poesía folclórica.²⁷ En la última copla, sin embargo, puede apreciarse uno de los rasgos más constantes de la lírica popular mexicana: el humor juguetón, que se subraya en aquellas coplas que cifran insinuaciones amorosas:

*Quisiera ser zapatito
que calza tu lindo pie
para ver de cuando en cuando
lo que el zapatito ve. [Magis, 276]*

²⁷ Según Walter J. Ong (: 37-57), el pensamiento y la expresión de las culturas orales primarias tienden a la "homeostasis"; esto es, a guardar el equilibrio entre lo sabido y lo olvidado, pues desechan los conocimientos viejos que no tienen vigencia en la comunidad. Igualmente, Roman Jakobson (: 10), asevera que "...en el folklore perduran sólo aquellas formas que tienen carácter funcional para la comunidad dada. Por supuesto, una de las funciones de la forma puede ser remplazada por otra. Mas apenas una forma queda sin función, se extingue del folklore, en tanto que una obra literaria preserva su existencia funcional".

humor que se acentúa también cuando sugiere, con falso pudor, palabras impropias para decirse en público:

*Arriba de la quebrada
estaba cantando un gringo;
cuando cantaba decía:
"Si aquí me caigo... me mojo." [Magis, 278]²⁸*

O inclusive frente a la muerte, con un humor negro que a los mexicanos nos atribuyen, hiperbólicamente, algunos extranjeros:²⁹

²⁸ Es el caso, también, de la copla citada por M. Díaz Roig e) (: 35): "José se llamaba el hombre, / y Josefa la mujer / y a eso de la media noche / los dos querían Jo... / ...sé se llamaba el hombre". A veces, naturalmente, el término queda solamente muy apenas disimulado: "Debajo de tu ventana / yo vi un tejo relucir. / Nadie con el tejo daba / y yo con el tejo di" (*ibidem*).

²⁹ Robert Escarpit (: 31-32), atiende este asunto con tal objetividad y lucidez, que tal vez justifique lo extenso de esta cita: "Este humor [negro] es el humanismo del mexicano. Desconcertante para el francés, incomprendible para el anglosajón, es y ha sido el gran protector del pueblo bajo mexicano contra la extremada dureza de su vida, contra su esclavitud, contra sus violencias y hasta contra sus corrupciones. Nos preguntábamos... si la observación acerca de Rosita Álvarez no era una ingenuidad. Tal vez lo sea, pues hay en el corrido un humor inconsciente. El México de los corridos existe siempre; pero desde hace treinta años otro México ha nacido en las ciudades, un México para el cual ha pasado definitivamente el tiempo de las epopeyas. Y este México ama también el corrido, pero de otra manera. Ciertos mexicanos a quienes su educación ha alejado de los sentimientos y de los gustos demasiado 'primitivos' se sonríen al oír el corrido, pero nunca con desdén. ¿Cómo podrían negar el vigor, la fidelidad de la imagen que ofrece? Es un México colorido, violento, sensible, ingenuo y a la vez pensativo, un México de españoles apasionados y sobre todo de indios impasibles, un México que desaparecerá, pero cuyo amor llevarán siempre en el fondo del alma. En un sentido, el corrido que fue la epopeya del México de ayer es el humor del México de mañana. No hay mejor humorista que un espejo capaz de recordar."

*El día que la mataron
Rosita estaba de suerte.
De tres tiros que le dieron
nomás uno era de muerte.*

*Se va la Muerte cantando
por entre las nopaleras;
¿en qué quedamos, pelona?,
¿me llevas o no me llevas? [9057]*

*La muerte me hace conquista
de diferente manera;
yo no la pierdo de vista,
porque ella es muy traicionera:
me quiere poner en lista
onde están las calaveras. [9058]*

Lo mismo que el humorismo, distinguen a la lírica folclórica mexicana otras constantes; por ejemplo, el protagonismo masculino. Aparte de las actitudes machistas de las coplas (que ameritarían análisis psicológicos, sociológicos e históricos además de la aproximación literaria realizada por Carlos H. Magis³⁰), me refiero a la escasez de textos en que una mujer asume la voz poética para dirigirse a su amado.³¹ Nuestra tradición registra apenas algunos casos aislados. Al contrario, puede documentarse con mayor amplitud en la producción

³⁰ Carlos H. Magis (: 180-221).

³¹ También con respecto a la autoría femenina de los poemas folclóricos se han suscitado dudas y controversias. Las consigna M. Frenk f) (: 80): "En nuestros días piensa Frings que quizá la mujer poetisa esté al comienzo de toda poesía amorosa... Otros (Allen, Bell, Spitzer) han rechazado de plano esa suposición: es el hombre el que ha puesto en boca de la mujer la pasión que siente por ella (¿o la que él quiere que ella sienta por él...?)."

poética española, probablemente como parte de la misma línea lírica de las viejas canciones de amigo gallegoportuguesas:³²

*Cuando tú estabas malito,
sobre tu cama me echaba;
con lágrimas de mis ojos
tu carita te regaba. [Magis, p. 113]*

*Es mi amante morenito
como el triguito entremés,
que jace el pan escurito,
gustosito de comer. [Id., 114]*

A continuación, algunos casos en que la mujer mexicana se permite hablar en las coplas tradicionales:

*La que te escribe es la pluma,
la que [me] dicta es el alma;
la que te quiere de veras
ya sabes cómo se llama. [501]*

*Mi alma es la que me dicta,
mi pluma la que [te] escribe,
y la que te quiere y te ama
ya sabes cómo se llama. [502]*

³² Vid. C. H. Magis (: 97-98 y 112). A propósito de la escasez de las coplas cuya enunciación corresponde indudablemente a una mujer, afirma: "resulta curioso, pero explicable desde el punto de vista sociológico, que los ejemplos de cantares para ser dichos por una mujer no abundan en el cancionero mexicano, mientras que su presencia resulta muy frecuente en los cancioneros de España y de Argentina, especialmente en el primero de los dos acervos nacionales. Importa también destacar el tono recatado de los textos mexicanos y el acento comedido de los ejemplos argentinos, frente al desparpajo (temático y expresivo) de las coplas españolas."

*Yo no te digo mi nombre,
para que no corra fama;
la que te quiere, te adora y [te] ama
ya sabes cómo se llama. [1005]*

Como podrá advertirse, los textos parecen obedecer a esquemas epistolares de cortesía. Sólo unos cuantos evaden esa tendencia y se muestran más creativos:

*Qué dices, chato, ¿nos vamos?,
ya viene el tren caminando:
la máquina viene lejos,
pero ya viene silbando;
vamos a darnos la vuelta,
chiquito, pues ahora es cuando. [1301]*

Distingue también a la lírica folclórica mexicana un enorme respeto por los temas religiosos.³³ Con una sola excepción, las coplas se refieren reverentemente a los asuntos del cielo, aun cuando conserven la índole lúdica:

*Voy a hacer una escalera,
para subir hasta el cielo
y sorprender a San Pedro
cocinando y con babero. [9011]*

³³ Parece, ésta, una característica típica de la poesía de origen popular en México. En España y Argentina, en cambio, el clero es uno de los blancos favoritos del humor popular. Cfr. C. H. Magis (: 315).

*San Francisco, dame atole,
pero no de nixtamal;
aunque sea atole de leche,
con un pedazo de pan. [9012]*

*Dichoso Cristobalazo,
santazo de cuerpo entero,
y no como otros santitos,
que ni se ven en el cielo. [9013]*

Completarían la semblanza de la copla lírica dos cualidades más, que pueden inferirse de lo dicho hasta el momento: En primer lugar, la calidad epigramática, pues los textos —“a la abeja semejantes” — suelen atinar en el blanco y golpear contundentemente cuando se lo proponen. Hay múltiples ejemplos de ello en las coplas de despecho:

*Del cielo cayó una rosa
y en tu pelo se prendió,
y no se te ha caído
porque no te has sacudido. [4978]*

*Tienes unos ojos de paloma,
una boca de grana,
unos dientes de perla,
tienes un cutis de coral;
¿no tienes cinco pesos? [4979]*

*Casi, casi, me quisistes;
casi, casi, te he querido;
si no fuera por el casi,
casi me caso contigo. [4989]*

En segundo término, el desdén por la actualidad política, tal vez como efecto de una visión del mundo eminentemente concreta y cotidiana,³⁴ que privilegia el interés por las “imágenes tomadas de la naturaleza”, que “suelen ser en esta poesía mucho más que un mero elemento decorativo: suelen estar cargadas de un valor simbólico, quizás inconsciente, que hunde sus raíces en un fondo común de la humanidad. Esos símbolos ‘arquetípicos’ surgen una y otra vez, como por sí solos.”³⁵

³⁴ W. J. Ong. *Ibidem*.

³⁵ Cfr. M. Frenk d) (: 54).

3

SI EL RÍO SUENA, AGUA LLEVA:
ASPECTO FÓNICO-FONOLÓGICO

3.1. Aviso preliminar

Perogrullesco resultaría afirmar que nuestra poesía folclórica se ajusta al espíritu fonológico del sistema lingüístico hispánico y a las realizaciones fonéticas propias de la zona en que se produce; naturalmente prevalecen en ella estas características. Sin embargo, el poeta popular, que produce sus textos de manera más bien intuitiva y empírica, suele dar importancia a los efectos sonoros de las palabras elegidas. Así, por ejemplo, la acentuada tendencia al uso de la vocal abierta o de las semiabiertas¹, que distingue al español, a veces resulta cambiada por el deseo de dar a una copla un mayor tono de dulzura con el empleo de vocales cerradas; igualmente, la predilección de una consonante por encima de otras aún más usuales en el sistema

¹ Desconozco algún tratado que dé cuenta cabal de ello de modo técnico y no estéril. Procedo por intuición y a sugerencia de lo dicho por Alfonso Junco (: 169-178).

lingüístico, puede denotar una intención poética que amerita interpretación.

Intentar la exégesis de las particularidades fónico-fonológicas en un texto poético resulta siempre un tanto osado; parece indispensable, sin embargo, para explicarlo más plenamente, pues sus elementos constitutivos se comprenden y determinan entre sí. Representa, consecuentemente, *el primer filtro por medio del cual la sensibilidad del poeta se pone en contacto con la del oyente*, además de sus repercusiones en los niveles léxico, morfosintáctico y semántico del mensaje.

Estas líneas pretenden aproximarse al aspecto sonoro de la copla folclórica mexicana y acusar sus más importantes particularidades. Según queda anunciado en la introducción, el procedimiento seguido para ello —igual que en las otras partes del examen analítico— ha consistido en examinar la muestra representativa y en conformar universos suficientes para reconocer los rasgos distintivos de la poesía de origen popular.

3.2 Preferencias vocálicas

Los fonemas vocálicos /a/, /e/, /o/ se presentan en las coplas que aquí se estudian con un porcentaje muy superior al que ocupan los restantes; en especial, los fonemas /a/, /e/. De un total de 75 coplas que constituyen la muestra transcrita páginas arriba, el fonema vocálico /a/ se presenta mayoritariamente en 38 y el /e/ en 28 (en algunos textos del corpus básico de este análisis aparecen con idéntico número), lo cual

podría corresponder a las características generales del sistema lingüístico español. Sin embargo, la tendencia parece modificarse en aquellas coplas en que prepondera algún otro fonema vocálico; el /o/, por ejemplo, prevalece sobre los demás en quince ocasiones; el sonido /i/, por su parte, predomina en una copla (en la marcada con el número 2001) y el /u/ es indudablemente el menos empleado.

Coincide con esta preferencia el uso de los fonemas vocálicos en su función rítmica; es decir, como núcleo de la sílaba tónica que marca el pie de verso. En este caso también resalta cierta tendencia, que —como queda dicho— parecería natural, por el uso de los fonemas /á/, /é/. Sean estos últimos, o bien los fonemas /í/, /ó/ (el sonido /u/ tampoco suele predominar como vocal rítmica), resulta evidente la voluntad de privilegiar alguno en especial:

Por ejemplo, el /á/ en el texto que aparece a continuación:

*Buenas noches, mamacita,
¿cómo te va, prenda amada?
Vengo a decirte, chatita,
si no estás enajenada,
recibirás desde ahorita
mi pasión idolatrada. [999]*

En la que sigue, el sonido /é/:

*Si el agua 'el mar fuera tinta
y las olas de papel,
si los peces escribieran
cada uno con su pincel,
en cien años no escribieran
lo que te llevo a querer. [250]*

El fonema /í/ en ésta:

*Eres bello toronjil
del jardín más divertido.
Si yo llego a conseguir
lo que he intentado contigo,
ni la muerte he de sentir,
aunque me sepulten vivo. [581]*

En la que sigue, en cambio, predomina el fonema /ó/:

*Toda la mujer que note
que un hombre la está queriendo
debe de seguirle el trote;
no por andar presumiendo
pierde la caña y elote. [4503]*

Lo importante no parece ser, empero, el número de veces en que un fonema destaca con respecto a los demás en el interior de una poesía, sino el modo en que el autor lo coloca y los efectos que pretende, sobre todo, como resultado de la combinación con otros sonidos vocálicos y consonánticos. La vocal "u", por ejemplo, que según esta muestra resulta la menos empleada en la lengua española, produce contrastes de una gran riqueza sonora en contacto con las vocales abiertas. Obsérvese particularmente el último verso de la siguiente sextina [3955]:

*Las estrellas en el cielo
brillan como las espadas;
yo no le temo al acero,
ni a pistolas preparadas;
por la hembra que yo quiero,
aunque muera a puñaladas.*

Sólo en la sexta línea versal aparece el fonema /u/, conduplicado. La fuerza emotiva que representa, sin embargo, es mayor que la del resto de los versos. Podría decirse, inclusive, que en él se concentra la miga semántica del texto. Esta efectividad radica también en la presencia de los fonemas /a/, /e/, que fungen como vocales tónicas y que establecen el contraste susodicho.

No muy difícil resultaría inferir, a propósito de los efectos de sentido que el poeta logra en sus textos, el tono de juego machista que campea en la poesía folclórica mexicana. El emisor de los mensajes poéticos, generalmente varón, funge como pivote de la creación y vierte en el texto la visión del pueblo que lo prohija. La producción de estos mensajes difícilmente se ajustaría a la sutileza de vocales cerradas; requiere, más bien, del fonema franco y estentóreo que vehicule la claridad del sentimiento dicho o cantado a los cuatro vientos.

Además, el poeta popular intenta cantar no sólo con dirección a los cuatro puntos cardinales, sino al viento mismo, destinatario ubicuo y mensajero veloz de su sentir. Por tanto, no suele necesitar confidentes discretos, sino portavoces presurosos ("Me gusta cantarle al viento / porque vuelan mis cantares, / y digo lo que yo siento / por toditos los lugares"), y acostumbra proferir sin ambages la amargura de su pena o la

exultación de su felicidad. El dolor discreto que callado viene (Enrique González Martínez), la diuturna enfermedad de la esperanza (Sor Juana) o la música íntima que no cesa, "porque transida en un abrazo de oro / la Caridad con el Amor se besa" (Ramón López Velarde) no casan con la espontaneidad y la franqueza del sentimiento del poeta folclórico, que ríe y llora públicamente.

Una expresión así de claramente abierta requiere de una cimbra fónica condigna. Por ello, la ya mencionada proclividad de la lengua española por los fonemas vocálicos /a/, /e/, /o/ (si mis lucubraciones no son erróneas) parece comprobarse o, al menos, explicarse con amplitud de acuerdo con su presencia en las coplas. No corresponde a la intención de estas páginas alegar si la idiosincrasia de un pueblo fragua el espíritu de la lengua que posibilita su comunicación o si, al revés, las características del sistema lingüístico moldean el carácter del pueblo que lo emplea, pero el análisis fónico de la poesía de extracción estrictamente popular evidencia un ajuste entre ambas realidades, tan estrecho, que semeja simbiosis.

3.3 Preferencias consonánticas

Igual que en lo relativo a los fonemas vocálicos, resalta el predominio de algunas consonantes en las coplas folclóricas mexicanas, acaso también como tendencia general de la lengua española. Su presencia constante, sin embargo, concede a los textos peculiaridades

que los definen y que afectan de manera solidaria el aspecto semántico de la poesía.

Del cómputo particular de los fonemas consonánticos empleados en las coplas que constituyen la muestra (aun cuando se trata de un corpus reducido, me parece que puede contribuir en la caracterización general), sobresale muy marcadamente el uso de sonidos nasales (/m/, /n/ en especial, y ocasionalmente /ñ/) y líquidos (/l/, /r/ y la vibrante múltiple que podría asimilarse a este último). Los primeros resultan preponderantes por sobre otros en un total de treinta y cuatro coplas; los segundos, en treinta y tres, aunque ocasionalmente pueden aparecer ambos el mismo número de veces en un poema. Las sibilantes, que gráficamente corresponden para los mexicanos a las letras "s", "z" (siempre), "c" (antes de "e", "i") y "x" (atípicamente), siguen en el orden de las predilecciones y se presentan con superioridad en diecisiete coplas. Eventualmente, algún otro fonema puede ser preferido, y aunque este hecho representaría lo excepcional estadísticamente, en realidad significa una elección deliberada que merece atención especial.

Del universo escogido para realizar el análisis fónico, cinco son los textos que se separan de la constante:

Con predominio del fonema /d/:

*Gorrioncito de color,
canta en este nuevo nido,
para que despierte mi amor,
que se ha quedado dormido;
ya se va tu trovador,
ya con esta me despido. [2238]*

Del fonema /f/ (en igualdad con las líquidas):

*Una novia que yo tuve
todas las efes tenía:
era fea, flaca, floja,
frágil y fregona y fría. [5266]*

De sonidos guturales:

*Tuve un amor y no lo tuve,
porque el que tuve se fue;
hago de cuenta que tuve
un jardín que no regué. [4347a]*

De la gutural /k/, particularmente (en igualdad con las nasales):

*Como que te vas,
como que te vienes,
pero, vida mía,
¡como me entretienes! [4497]*

Del fonema /t/:

*¡Cuánto padezco, chinita,
porque te has vuelto muy loca!
Sólo con mi treinta-treinta
se te quita lo marota. [4290]*

La desviación fónica de estas coplas con respecto a la constante indicada por las restantes en este corpus representativo (y muy probablemente por la tendencia general de la lengua española, como queda dicho reiteradamente) parecería obedecer al propósito de establecer juegos aliterativos — poco característicos de la poesía de origen popular, como podrá inferirse de la lectura de esta selección—. Se antoja obvia esta intención en los poemas con forma estrófica de cuarteta, en virtud de la repetición excesiva de un sonido, que intentaría, tal vez, proponer una línea isotópica de ligereza lúdica más que enriquecer la función poética del mensaje lingüístico.

La primera copla (2238: "Gorrioncito de color..."), en cambio, es una sextina cuya predominancia fónica no pretende aliteración alguna. Su configuración completa se separa de los cuatro textos transcritos que la acompañan. Además de la diferente conformación estrófica, ofrece acentuación fija (en la tercera sílaba de los versos 1, 2, 5 y 6; en la cuarta de los dos centrales, con anacruso en la segunda sílaba de la tercera línea versal), y rima consonante en la que no coinciden verbos ni adjetivos, sino sustantivos (en el caso de la rima en -or) y sustantivos con adjetivo y verbo (en lo correspondiente a la rima en -ido), tal como preconizan los poetas más rigurosos en el artificio del verso.² En consecuencia, todo invita a suponer que se trata de una composición semiculta (no se le

² A. Méndez Plancarte (: 149-153).

podría atribuir autoría culta con propiedad; el vocativo dirigido al ave³, la fórmula de despedida⁴ y el error métrico en el tercer verso dan testimonio de auténtica asunción popular y aun de rasgos de tradicionalidad) cuyo autor presumiblemente tenía conocimiento de la comunicación escrita y, por ende, un léxico más amplio y un oído más afinado para la búsqueda de novedades poéticas.

De cualquier manera, en los cinco textos transcritos para ejemplificar la predominancia de algunos fonemas consonánticos, parece válido advertir una ambición poética que les confiere una leve distinción con respecto al común de las coplas folclóricas. Las otras 73, por su parte, representan la tendencia común; es decir, la proclividad al contraste entre los fonemas más estentóreos y los más susurrantes, lo cual propicia la base equilibrada sobre la que descansa el mensaje poético y la preferencia por la vocal abierta y las semiabiertas. Obsérvense, por ejemplo, los sonidos nasales (18), los sibilantes (14) y los líquidos (10) del siguiente texto, que representa ejemplarmente la tendencia de los poemas que aquí se estudian:

³ M. Frenk b) aborda profusamente el tema y subraya la importancia y la frecuencia con que aparecen las aves en la lírica folclórica mexicana. "Ahí revolotean infinidad de aves de las más diversas especies: chuparrosas, garzas, cenizales, jilgueros, primavera; pericos, papagayos, cotorras; cuicacoches y chachalacas; uno que otro pijul, totol, gallo; águilas reales e imperiales; mucho gavilán o gavilancillo, guacamaya, gorrioncito; el pájaro cardenal y el carpintero, el pájaro cú, el acagualero, jaralero, lagunero, manzanero, mañanero, platanero, hechicero; el pájaro colorado, el verde, el azul, el prieto, y el pájaro mulato, de color azul oscuro y antifaz negro, que sabe imitar el canto de otras aves; el pájaro paisano, el vilán, el galán y el tildío; por supuesto, la paloma y el palomo, el tordo, la torcaza, la tortolita, además del tecolote, el zopilote, el querreque..."

⁴ Vid. P. Ontañón (: 245-253).

*Nunca olvido un corazón,
aunque no esté en mi presencia;
mira que tengo intenciones
de guardarte consecuencias
y darte satisfacción
hasta la alta providencia. [1635]*

Hay textos, sin embargo, que se proponen retos fuera de lo común, aun a pesar de que se alínean con las tendencias fónicas generales. Tal sería el caso, por ejemplo, de esta conocida copla:

*Ya se va la embarcación,
ya se va por vía ligera,
se lleva a mi compañera,
¡ay!, la dueña de mi amor. [3510]*

en la que juzgo evidentes el redoble aliterativo y el trastrueque fónico — a manera de hipérbato de sonidos— de las primeras palabras de los tres versos iniciales: “*ya-se-va::ya se va::se-lle-va.*” Igualmente, nótese el redoble aliterativo —puro juego, según puede colegirse de la ruptura semántica de las dos mitades de la estrofa— en este poema:

*Rema, guarecita, rema,
rema para San Miguel;
ya se reventó la reata,
¿con qué otra la lazaré? [3691]*

La generalidad, no obstante, importa más a esta investigación, y en atención a ella difícilmente podría hablarse de real tendencia de la copla folclórica mexicana (y, muy probablemente, universal) hacia los experimentos en el nivel acústico del verso. Al contrario: si algo la distingue en este aspecto es, precisamente, la ausencia de estos procedimientos que suelen caracterizar más específicamente a la poesía culta.⁵ En puridad, versos como los del romancillo de Lope:

*Pobre barquilla mía
entre peñascos rota,
sin velas desvelada
y entre las olas sola⁶*

recurren a efectos sonoros de una riqueza inusitada en la poesía de auténtico origen popular, y no resulta difícil identificar la huella de una cultura académica en ellos.⁷

La marca, en cambio, del legítimo verso folclórico es el apego a las costumbres fonológicas de la lengua de la comunicación (en otros aspectos retóricos *procede de manera diferente*), salvo en lo concerniente

⁵ R. Menéndez Pidal c) (: *Ibid.*).

⁶ Lope de Vega (: 413).

⁷ A pesar de ello, el propio Menéndez Pidal advierte una relación no despreciable entre la poesía culta y la de origen popular. "Los autores de más diversas ideas... creen que el florecimiento de la poesía popular es propio de una edad primitiva en estado natural, época de santa inocencia para unos; para otros, de cultura escasa, indiferenciada y casi común, lo mismo para los altos que para los bajos... Pero contra esta manera de ver debemos reaccionar. La poesía popular florece siempre por efecto de un cultivo literario, cuando una moda, debida a cualquier circunstancia, invade a los poetas cultos y los inclina a un género propio del pueblo." *Vid.* R. Menéndez Pidal b) (: 76).

a la configuración rítmica, métrica y rímica, que se estudia a continuación.

4

DE QUE EL GALLO SE SACUDE,
EN MEDIO DEL ÁRBOL CANTA:
TÉCNICA DE VERSIFICACIÓN

4.1 Aproximación inicial

La lírica folclórica emplea invariablemente las formas tradicionales del verso. El ritmo, la métrica y la rima constituyen elementos dorsales en la composición lírica y épica de origen popular, puesto que —además de los efectos retóricos a que dan origen— propician la memorización indispensable en el proceso de transmisión oral. Nada más lejano, por tanto, que la noción de verso libre para el espíritu poético folclórico. Sin embargo, la técnica para el uso de esos elementos suele no ser exigente, ni rigurosa su aplicación; a pesar de ello, un aspecto rico en significaciones es el cúmulo de recursos que el poeta anónimo pone en operación a fin de agilizar el procedimiento creativo —es decir, el propiamente poético— y a efecto de facilitar la aplicación de reglas formales conocidas por él de manera intuitiva. Podría aventurarse la hipótesis (parece no quedar más remedio que la

especulación en este campo) de que muchos de esos recursos han sido rescatados y perfeccionados por la poesía culta.¹ La proposición inversa (la imitación de procedimientos cultos por parte de la literatura folclórica) parece mucho menos sostenible, a menos que se trate de cánones, estructuras y formas infundidas en el pueblo mediante la intervención de organismos como la Iglesia y, últimamente – aunque en menor medida – de los medios de difusión masiva.

Un acercamiento a los tres aspectos formales básicos del verso folclórico es suficiente para evidenciar la multitud de recursos técnicos de que suele echar mano la creación poética de veta popular.²

¹ Dice C. H. Magis (: 9-10): "Ahora sabemos que en una primera etapa (1475-1580), los poetas cultos incorporaron a su literatura las canciones populares, y que más tarde, entre 1580 y 1650, trabajaron y recrearon esos elementos folklóricos hasta fundar una nueva escuela poética... La nueva poesía volvió al pueblo, y, aunque distante de la antigua lírica popular, terminó por hacerse folklórica gracias a la capacidad de simpatía con los intereses y las vivencias populares. Por otras vías, pero en este mismo cruce entre estilos poéticos, los nuevos cantares populares se fueron impregnando de cultismos y cobraron una marcada tendencia al conceptismo como un aporte de la "poesía de cancionero".

² Para efectos estadísticos más precisos, *vid.* M. Díaz Roig g) (: 30-31): "el 60% de las coplas son cuartetos, el 18% sextillas, el 10% quintillas y sólo el 12% tiene otras clases de estrofa. En cuanto al metro, podemos decir que el 87% de las coplas tiene versos octosílabos, el 7% la combinación 7 - 5 (seguidilla corta o larga) y el 3% versos hexadecasílabos, mientras que los otros metros sólo representan el 3% del total [porcentajes tomados de una cala hecha en las primeras mil coplas del *Cancionero folklórico de México*]. En lo que se refiere a la rima, predomina la asonancia, pero la consonancia tiene un porcentaje apreciable." Aclara, además, que en México el uso de la rima consonante es mucho más frecuente que en España.

42 Ritmo

Como queda dicho, la poesía de carácter folclórico suele apoyarse en una melodía. El aspecto musical, insoslayable en cualquier trabajo que intente aproximarse a las creaciones literarias populares, merece atención específica por parte de los musicólogos; pero afecta también a la disposición propiamente literaria, puesto que la tonada musical se impone y propicia una enorme cantidad de movimientos acentuales. Esto constituye indudablemente una de las características más marcadas de la producción poética popular, como puede verse en la siguiente copla:

*Eres rosa entre botones,
tú la reina del placer;
son tantas mis ilusiones,
que quisiera dueño ser
de esos ojos juguetones. [1013]*

Los versos de esta quintilla presentan acento en primera, tercera y séptima sílabas, con excepción del tercero (“son tantas mis ilusiones”), cuyos acentos se encuentran en segunda y séptima, “defectillo” que se corrige fácilmente con el acompañamiento musical, tan proclive a sístoles y diástoles: “son **tantás** mis ilusiones”. Por supuesto, los ejemplos son tan abundantes, que podría afirmarse que la regla general consiste, precisamente, en la alteración del esquema acentual sobre la base de la melodía

Con mirada filológica exclusivamente, resultan escasas las coplas folclóricas construidas con ritmo fijo. Puesto que la enorme mayoría de

ellas presenta la forma de cuarteta octosilábica, sólo podría adecuarse de manera natural (sin anacrusos) al pie trocaico o al dactílico; el yámbico y el anfibráquico, por su parte, son propios de versos de métrica impar, y el anapesto se ajusta a versos de medida par con diez sílabas por lo menos. Sin embargo, aun en el caso de versos tróqueos y dactilos es preciso afinar el oído para identificarlos en el interior de la copla; difícilmente la cuarteta íntegra respeta el mismo pie rítmico (acaso, por lo que queda dicho anteriormente: la unidad métrica en español es la sílaba y no el pie). Las que siguen presentan un esquema trocaico casi parejo:

*Sigue, sigue, blanca estrella,
por el cielo en que naciste;
siempre te verás más bella
y siempre me verás más triste. [2777]*

*Y en las cosas del cariño
nunca debes de confiar,
y el querer o ser querido
no se debe demostrar. [4679]*

*De los hombre en la vida
¡ay, Antonia!, sus traiciones;
mas cuando alguien los olvida,
tienen viejas a montones. [4738]*

*Yo les digo a mis amigos:
"No se dejen enredar,
porque tarde que temprano
tienen que pagarles mal." [4809]*

El ritmo dactílico es frecuente, sobre todo, en verso decasílabos cesurados. Los pentasílabos que forman cada hemistiquio suelen adecuarse a este pie de verso, aunque a veces se apoyan en el cambio del acento rítmico:

*Si quieres, vamos / y en mi barquilla,
si quieres, vamos, / te llevaré,
si quieres, vamos / en la otra orilla
nuevas canciones / te cantaré. [1326]*

*Entre las flores, / las azucenas
son las que llaman / a mi atención;
¡ay!, las muchachas / que son morenas
las que prefiere / mi corazón. [2597]*

*– Pasa, paloma, / pasa pa dentro,
que te reciba / mi corazón.
– No entro ni paso, / ni paso ni entro,
porque me juegas / una traición. [3193]*

*Ya me despido / de mi morena,
ya me despido / del corazón,
pa que se digan / de las mujeres
que en esta vida / juegan traición. [3684]*

Aunque también en éstos, a veces, es necesario recurrir al procedimiento de la sístole o de la diástole, lo mismo que a cesuras violentas, según podrá observarse en las coplas que continúan:

*María Chuchena, /bótate al agua,
vente a la proa / de mi piragua;
María Chuchena, /bótate al río,
que yo por ti me / muero de frío. [1327]*

(Con cesura que separa la estructura sirremática existente entre el pronominal y el verbo.)

*Si son los hombres / tan insufribles
que nunca dicen / lo que es verdad;
suspiran, lloran, / prometen, juran,
y nada de eso / es realidad. [4735]*

(Con disolución de la sinalefa —“eso es” —, en tal medida natural y sistemática en la lengua popular, que la tendencia generalizada apunta a la simplificación del hiato en diptongo: *tiatro, lion.*)

Salvo estos decasílabos y algunos versos octosílabos (3º de la copla 2979, 1º de 2980, 3º de 2999, 1º de 3001, 1º de 3020, 1º y 4º de 3030. 2º de 3045, 1º, 3º y 4º de 4686, por ejemplo), sólo se encuentra el dáctilo en los siguientes endecasílabos de gaita gallega:

*Lucha María, mi linda sirena,
¡cómo se pinta tu cuerpo en la arena!
Si en la playa revientan las olas,
¡cómo se baña en medio de todas!
Lucha María,
serrana mía,
del alma mía. [163a]*

*Lucha María, mi linda sirena,
¡cómo se pinta tu cuerpo en la arena!,
¡cómo se baña tu cuerpo en las olas!
Lucha María, princesita mía,
tú sólo eres mi alegría. [164b]*

*Lucha María, mi linda sirena,
¡cómo se pinta tu cuerpo en la arena!,
¡cómo bañan tu cuerpo las olas!,
¡cómo quisiera mirarlo yo a solas!
Lucha María, princesita mía,
tú sólo eres mi alegría. [163c]³*

El verso anapesto también suele encontrarse en coplas de arte mayor. Salvo las ocasiones en que se pierde en los versos intermedios de una copla constituida también por otros ritmos (“Cuando la Virgen te vio / envidió tu hermosura, / y Dios un ángel mandó / para sumarte, criatura, / las virtudes que te dio”), lo común es que se presente en decasílabos hímnicos, que no suelen ser muy frecuentes (19 coplas en total), acaso por su aspecto sonoro de verso culto:

*Ya no llores, querida Adelita,
ya no llores, querida mujer,
no te muestres ingrata conmigo,
ya no me hagas tanto padecer. [907]*

³ Estrofas como éstas podrían ejemplificar el aspecto tradicional de esta lírica. Parecería, por tanto, que se trata de textos que se han “tradicionalizado”, no obstante su origen no popular.

Eres flor que entre peñas naciste,
destinada para el padecer;
yo no pierdo la dulce esperanza
de arrullarme en tus brazos, mujer. [1404]

Ya te he dicho que al agua no bajas,
y si bajas, que no sea muy tarde,
que si bajas, tendrás quién te aguarde;
ya más tarde sabrás quién soy yo. [1648]

Me despido con gran sentimiento,
sabe Dios si te vuelva yo a ver;
pero llevo un amargo tormento,
[que] en el mundo nunca olvidaré. [3003]

Sigue, Mari, la senda que quieras,
hoy que tienes el mundo a tus pies,
y más tarde, si no hay quien te quiera,
ahí recuerdas de mí alguna vez. [3333]

Tú presumes de que eres bonita
porque traes tu carita pintada:
yo no puedo comprar una casa
nada más con mirar la fachada. [5209]

Lo más común en lo que respecta a los esquemas rítmicos fijos, sin embargo, no obedece a la estructura clásica de los pies latinos, y en esto la poesía de origen popular sigue los mismos derroteros que la poesía castellana en general. Corresponde, más bien, a la distribución de

acentos elegidos de manera intuitiva a fin de lograr efectos rítmicos y de sentido precisos. Sirvan las siguientes coplas a modo de ilustración:

Heptasílabo con acento rítmico en segunda sílaba:

*Asómate, mi bien,
al pie de tu balcón;
arrúllame en tus brazos
por única ocasión. [2920]*

Octosílabos con acento en segunda:

*Al pie de un verde limón
le dije a mi amor: "¡Estáte!"
Devuélveme el corazón,
si no quieres que te mate. [2845]*

*"Hazte arco, María Joleana",
le dice la vieja a su hija.
"¿Qué no miras, pues, nana,
que estoy como lagartija?" [5675]*

Octosílabos con acento en tercera (excepto el verso en letra redonda):

*Un adobe y cuatro velas
me pondrás cuando me muera;
vas a echar sobre mi cuerpo
el primer puño de tierra. [2892]*

*Cuando paso por tu casa
voy muy serio y no me río,
pa ver si dice tu mama:
"Se va riendo por el frío." [4909]*

Decasílabos con acentos en tercera, quinta y novena, alternados
con acentos en tercera, sexta y novena:

*Teresita, vamos a la playa,
Teresita, vamos a la mar,
a pasarnos las horas felices,
Teresita, en aquel arenal. [1324]*

Decasílabos con acentuación en tercera, sexta y novena fija:

*Soy soldado, y la patria me llama
a los campos, que vaya a pelear;
Adelita, Adelita de mi alma,
no me vayas, por Dios, a olvidar. [2977]*

*Conque, quédate, Adela querida,
yo me voy a la guerra a pelear;
la esperanza no llevo perdida
de volverte otra vez a abrazar. [2982]*

Endecasílabos con acentuación fija en cuarta, séptima y la natural
en undécima:⁴

⁴ Es el endecasílabo "provenzalesco de acentuación a medias" (P. Henríquez Ureña), con acento invariable en la cuarta. Alfonso Méndez Plancarte b) (: 519-520),

*Todo aquel hombre que quiera a una ingrata
como la quiera la debe tratar:
como las hojas que el viento arrebatá,
donde las coge las vuelve a aventar. [4836]*

Dodecasílabos con acentos rítmicos en tercera, séptima y undécima (a pesar de la irregularidad del cuarto verso de la primera copla y de la dialefa, un tanto forzada, de la última línea del segundo ejemplo):

*Ya no quiero que me quieras, no soy necio,
ni dirijas tus miradas hacia mí;
lo que quiero para ti es el desprecio;
vive feliz, como yo vivo sin ti. [4082]*

*No me importa que me crezcan los pitones,
y ni creas que por tu amor me desbarate,
que lo mismo duermo yo en buenos colchones
que me tiro en un méndigo petate. [4279]*

4.3 Métrica

Según se ha afirmado en el capítulo primero de este trabajo, la forma más común de la lírica popular hispánica corresponde a la estructura de la copla; el verso octosilábico y la rima asonante cruzada

identifica el empleo que de él hace Sor Juana y lo compara con el de otros "clásicos y posteriores".

pertenecen a la más antigua tradición poética. Como queda dicho también, ya en algunas jarchas puede observarse la tendencia a esta morfología estrófica. Desde este punto de vista –demasiado general, sin embargo–, es posible atribuir a la poesía popular hispánica un carácter de permanencia que contrastaría notoriamente con la evolución constante de la lengua; lo cual hace pensar, por otra parte, que las modificaciones de las formas poéticas canónicas tocan como tarea a los grandes creadores cultos, quienes, paradójicamente, suelen nutrirse de las savias populares en este terreno. Sin embargo, una mirada más acuciosa encontraría que los poetas anónimos no siempre se sujetan a los mismos principios de composición. Los casos son cuantiosos e inciden en diversos aspectos de la métrica. Por ejemplo:

– *Sinafía*. En la poesía popular, igual que en la culta, el poeta respeta a conveniencia la sinalefa. El único medio de descubrir si la hay o si se presenta en cambio un hiato, lo constituye el ritmo. El recurso sólo queda limitado por la condición de que se produzca en el interior de un mismo verso. Propiciar la unión de dos palabras cuando éstas pertenecen a distintos versos (irregularidad métrica que constituye, precisamente, la sinafía) parecería una estrategia ajena a la poesía folclórica. Sin embargo, es posible documentarla –en ocasiones un tanto forzosamente– como recurso de algunos poemas:

*En las llaves de tu pecho
puedes ver lo que hay adentro:
[es]tá un corazón que te quiere,
que por ti sufre y se muere
con cariño y sentimiento. [288]*

El tercer verso tendría nueve sílabas, a menos que la primera se sume en sinalefa a la última del verso anterior. Por lo extraño que esto resulta al oído poético popular, acostumbrado a la pausa métrica, no sería difícil identificar algunas versiones orales en que se resolviera la parte conflictiva pronunciando "...tá un corazón que te quiere". Podría interpretarse también como caso de versificación irregular, pero en la poesía de origen popular parecería más fácil explicarlo como ejemplo de sinafia, porque, inclusive, antes que al eneasílabo el poeta habría recurrido a la omisión de la primera palabra: "un corazón que te quiere."

A veces, en cambio, el recurso fluye de manera más natural:

*Acércate a la ventana,
recíbeme este papel;
no te muestres inhumana,
que el amor que ha sido fiel
se quiere, se adora, se ama
y no se puede aborrecer. [517]*

*Sigue, sigue, blanca estrella,
por el cielo en que naciste;
siempre te verás más bella
y siempre me verás más triste. [2777]*

*Me casé con un viejo
por la moneda;
ya la moneda acaba,
y el viejo queda.
Y esto es tan cierto
como sacarse un ojo
y quedarse tuerto. [5484]*

(La conjunción del último verso de cada copla debe pronunciarse en diptongo con la sílaba final del verso anterior, so pena de alterar el esquema métrico.)

Es probable que este recurso no descalifique la teoría de Mercedes Díaz Roig acerca de la mutación de los pareados hexadecasilábicos del romance por los octosilabos y por la cuarteta a partir del romancero nuevo, pero la pone en peligro. La sinafia, ejemplificada aquí con avaricia, parece demostrar la unidad de dos versos en una unidad silábica compleja partida en hemistiquios, de la misma manera que los versos del romancero viejo. No se trata, por supuesto, de distribuciones tipográficas totalmente ajenas a una producción oral primaria, sino de la distribución auditiva que el pueblo asigna a su poesía.

– *Paragoge*. Es herencia de la poesía española medieval:

*Mio Cid Roy Díaz por Burgos entrove,
en sue compañía sessaenta pendones;
exien lo veer mugieres e varones,*

*burgueses e burguesas, por las finiestras sone,
plorando de los ojos, tanto avien el dolore.
De las sus bocas todos dizían una razione:
“¡Dios, qué buen vasallo, si oviesse buen señore!”*

De este recurso métrico sigue echando mano la poesía folclórica de nuestras sociedades, así lo haga —aunque sea— con ánimo de jugar y no como resultado de la natural tendencia acentual de la lengua. He aquí cuatro ejemplos, usados, según la zona del país, como estrofas de la canción “El tagarno”:

*Por tu boquítica,
por tus piecíticos,
por tus ojíticos,
me muero yótico. [377a]*

*Por lo que quítica,
por tus piecíticos,
por tus ojitos,
me muero yótico,
por lo que yótico. [377b]*

*Por lo que yático
le dije a ustétique:
no quiero trático
con su mercétique. [4999]*

*Poderoso san Bernárdico,
solívame estas cadénicas,
porque me ando emborrachándico
con las muchachas ajénicas. [5112]*

El recurso técnico, claro está, afecta a la métrica y a la rima. Lo mismo sucede en esta canción de guares, muy conocida en el estado de Michoacán:

*Somos indítararas,
mexicanítararas,
que ando paseándororo
por lo portal.*

*Vendiendo guájereres
y jicarítararas
y florecítararas
del temporal.⁵*

En cambio, el que sigue es un ejemplo de paragoge que afecta a la métrica pero no a la rima:

*Ni contigo ni sintigo
tienen mis males remedio:
contigo, porque me matas,
sintigo, porque me muero. [2832]*

⁵ C. H. Magis (:105-106) aclara: "Pareciera que algunos de estos versos ya están estereotipados: 'En las montañaras de Catalúñara / y de Corúñara al septentrión / había un convéntoro de religiósoros / siempre gozósoros de amar a Dios. / Y si muriérara —decía un hermanoro— / tened cuidado de no llorar / porque las lágrimas no fueran tántaras / que me pudiéran desenterrar.' 'En las montañaras de Catalúñara, / en las murállaras, junto al ferrol, / hay un convéntoro de religiósoras / que son facciosas y no lo son'. La primera muestra es una canción que aprendí en mi infancia, y no sé hasta qué punto mi memoria es fiel en el segundo verso; el segundo ejemplo, destinado a acompañar rondas infantiles, ha sido recogido por Rodríguez Marín."

– *Sístole y diástole*. Aparte los movimientos de acento motivados por acordes musicales, ya mencionados, los recursos de sístole y diástole que pueden documentarse en nuestra lírica folclórica corresponden a la pronunciación de la norma baja mexicana más que a un deseo deliberado de modificar la acentuación a efecto de conservar el ritmo, recurso distintivo de la poesía culta. Aparte un buen número de ejemplos en que se transforman muy a la mexicana las palabras **papá** y **mamá** en *papa* y *mama*, los que siguen parecen también usos interesantes:

*Me pintates un violín
por creído y por bien pensado:
¡quién me manda haber nacido
honesto y bien educado!* [4973]

Solamente con el cambio de acentuación de la *i* a la *e* y con el diptongo consecuente en la palabra “creído” es posible conservar el metro octosilábico y la acentuación en segunda de los versos impares. Sin embargo, parece conveniente insistir en el hecho de que la pronunciación no es resultado de la voluntad poética del autor, sino costumbre lingüística distintiva de la norma baja mexicana. Algo muy similar ocurre en esta otra copla:

*De tu ventana a la mía
me aventates un clavel;
pídele a Dios, Marcianita,
que nos vuélvamos a ver.* [2999]

La pronunciación popular que convierte en esdrújulos estos subjuntivos, con el diptongo consecuente, permite conservar el ritmo de la estrofa marcado por los acentos en cuarta de los versos nones y por los acentos en tercera de los pares.

Si la sístole es un recurso poco frecuente en la copla folclórica mexicana, lo es más aún la diástole. Obsérvese el siguiente ejemplo, en que nada parece indicar la necesidad del cambio de acentuación; inclusive, con éste se altera la acentuación en tercera sílaba, que daría ritmo a la cuarteta. Los editores del *Cancionero folklórico de México*, conscientes de las atipicidades del texto, indican este hecho y la falta de asonancia con un *sic* precavido:

*Vamos, pues, sin sentimiento
el elixir a apurar;
olvidemos las mujeres
y los sueños del amor (sic). [3696]*

– *Sinalefa*. Otros recursos, que modificarían la métrica, son empleados sin malicia, sin intención de lograr efectos especiales, y algunos son inexistentes (por ejemplo, la diéresis). La sinalefa se forma naturalmente, aun entre vocales abiertas:

*– No vengas a presumir
con zapatos de catrina:
¿no te acuerdas que en el rancho
te picaban las espinas?*

*He visto mujeres tontas,
pero como usted no hay dos:
anda enredándose en pleitos,
a ver si encuentra su amor. [4213]*

En ocasiones, es posible reconocer el recurso aun entre vocales que sólo con violencia podrían formar una sola sílaba (sinéresis):

*Quien nace menso, ni modo:
menso tiene que morir;
y no hay menso que me cuadre,
aunque sea menso y catrín. [4212]*

Tal violencia, naturalmente, obedece a la tendencia de pronunciar una de las vocales fuertes como débil (cierre vocálico), o bien, a omitir francamente una de ellas.

– *Hiato*. La separación supuestamente natural de vocales fuertes (en México no parece ser la norma⁶) resulta indispensable para conservar ritmo y métrica:

⁶ A diferencia de lo que puede observarse en algunos ejemplos citados por C. H. Magis, tomados de España y Argentina, en que sí es evidente la separación de las vocales que conforman el hiato: “Sácame, caballo moro, / sácame de este arenal / que me vienen persiguiendo / los del águila real” (España). “Sacame, caballo moro, / sacame del arenal, / que me trae persiguiendo / la partida policial.” (Argentina). *Vid.* C. H. Magis (: 53).

*Saucito sobre saucito
nacido en la humedad.
No es bueno tener amores
con jóvenes de poca edad,
mayormente sin bigotes:
no tienen formalidad. [4691]*

Obsérvese en el ejemplo la deliberación del recurso. La unión de las mismas vocales –o, e– en los versos segundo y tercero reciben tratamiento diferente; en el segundo, a fin de conservar la medida octosilábica del verso resulta preciso respetar el hiato; en el tercero, en cambio, las vocales deben unirse en sinalefa pues de otro modo se alteraría la métrica. (La deficiencia métrica de la cuarta línea versal se arreglaría fácilmente con el cambio de plural “jóvenes” por el singular o por la palabra “hombres”, según la variante consignada por el *Cancionero folklórico de México*.)

– *Cómputo silábico*. En términos generales, en la copla folclórica prevalece la versificación de arte menor; particularmente, la octosilábica. Le siguen en frecuencia los versos heptasílabos y los pentasílabos (propios de la seguidilla más común) y, por último, los hexasílabos. Es posible localizar versos de medida silábica menor, aunque en realidad constituyen un puñado. Por ejemplo, estos pentasílabos:

*Bomba me pides,
bomba te doy:
nunca me olvides,
porque me voy. [2970]*

En cambio, los versos de arte mayor representan la minoría (aparecen en 154 coplas, de un total de 5716), y los hay desde nueve hasta trece sílabas.

Los eneasílabos son escasísimos. Además de aquellas coplas de métrica mixta que los incluyen, sólo hay un dístico, y éste, con apariencia culta acentuada por el pie anfibraco:

*Que si hablan de mí, muchachita,
que si hablan de mí, no has de hablar. [1798]*

Son los más numerosos los decasílabos; tanto cesurados como hímnicos. Pueden presentarse en coplas de métrica invariable (68) o mixta (42). Además de los ejemplos citados líneas arriba, véanse los siguientes, todos en coplas de métrica fija:

*Eres flor que entre peñas naciste,
destinada para el padecer;
yo no pierdo la dulce esperanza
de arrullarme en tus brazos, mujer. [1404]*

*Es muy justo que Dios nos castigue,
que nos lleve a su trono divino.
¡Ay, chivarras, que mal me han venido,
por querer a las bellas amar! [3815]*

*Las ilusiones llevan al hombre,
llevan al hombre a la perdición;
ojalá y nunca lo hubiera hecho,
y un sentimiento en mi corazón (sic). [2825]*

*Bajo la sombra de aquella noche
mis desengaños voy a ocultar,
para que naiden sepa que te amo
cuando de amores me oigan cantar. [3283]*

Endecasílabos, dodecasílabos y tridecasílabos forman minoría evidente. Suelen integrar coplas de métrica variable, excepto en estas ocasiones (además de los mencionados de “gaita gallega”):

Endecasílabos:

– *Corazón sólido, ¿por qué estás triste?,
¿qué te remedias con tanto llorar?
– Pues esa joven que me echó en olvido
es imposible dejarla de amar. [3664]*

*Preso me encuentro por una cautela
y abandonado por una mujer;
mientras yo viva en el mundo y no muera,
nunca en la vida la vuelvo a querer. [3802]*

*Es muy recierto que el que se ausenta
de sus amores, lo echan al olvido;
yo se los digo, porque me ha pasado
con mis amores que yo he tenido. [4725]*

*Todo aquel hombre que quiere a una ingrata
como la quiera la debe tratar:
como las hojas que el viento arrebatá,
donde las coge las vuelve a aventar. [4836]*

(La reiteratividad de la acentuación en cuarta y séptima sílabas — así se deba en este caso a la necesidad de conservar sin demasiadas variaciones el pie rítmico— inclina a pensar que tal distribución acentual constituye marca de autenticidad folclórica. Un estudio más detallado y exclusivo de este aspecto podría lanzar luz sobre el aspecto.)

Dodecasílabos:

*En tu casa te han privado de que me hables,
en tu casa ninguno me puede ver;
chaparrita, no me dejes de querer,
dame tu mano para decirte adiós. [1919]*

*Qué bonitos ojos tienes, chaparrita,
no los vayas a tirar a la desgracia;
chaparrita, no me quieren en tu casa:
dame tu mano para decirte adiós. [1919bis]*

*Mucho me engrió tu simpatía, morena,
hago de cuenta pa mí que fue y no fue,
pero algún día me encontraré otra dueña,
para cantarle como a ella le canté. [4051]*

Como puede advertirse, se trata de dodecasílabos simples. La doble cesura que los divide en tres periodos tetrasílabos⁷ se altera por lo

⁷ Corresponde al dodecasílabo de cuatro hemistiquios a que hacía referencia Amado Nervo (: 1541):

menos en algún verso de la copla, lo cual seguramente constituye marca de autenticidad folclórica. A diferencia de éstos, los que se presentan a continuación tienden a la asimetría regular de 7 + 5:

*Hacia esas tierras voló mi primavera,
con las industrias del pájaro gurrión;
mi primavera trató de abandonarme,
mi primavera se fue y [me] abandonó. [3782]*

O de tres grupos tetrasilábicos (excepto el último verso):

*Yo no quiero que me quieras, no soy necio,
ni dirijas tus miradas hacia mí;
lo que quiero para ti es el desprecio;
vive feliz, como yo vivo sin ti. [4082]*

O bien, simétricos; es decir, de 6 + 6:

*¡Ah, qué vacilada con tanto celoso!
Ni comen, ni duermen, ni tienen reposo:
se ven al espejo al amanecer:
no sea que la frente les vaya a crecer. [5528]*

Tridecasilabos:

Con la salvedad de aquellos que forman parte de coplas con métrica variable (únicamente tres: 1692, 2156 y 3562), sólo hay una copla

*El metro de doce son cuatro donceles,
donceles latinos de rítmica tropa;
son cuatro hijosdalgo con cuatro corceles:
el metro de doce galopa, galopa.*

registrada con esta métrica fija; para lograrlo se ha ayudado de un recurso similar a la paragoge —al margen, también, de su calidad de jitanjáfora—:

*Un dolor que tengo aquí, quiri, quiri, qui,
que me traspasa hasta acá, cara, cara, ca;
arrímate junto a mí, quiri, quiri, qui,
que el dolor se calmará, cara, cara, ca. [1425]*

4.4 Rima

Es el elemento constitutivo del verso que más fácilmente tiende a desaparecer en la poesía culta. En cambio, la folclórica parece asignarle un papel muy importante y tiende a conservarlo, aunque suele no someterse a demasiadas exigencias técnicas. Las asonancias, que ofrecen mucho menor dificultad que la rima consonante, distinguen desde siempre a los textos poéticos de veta popular; pero además resulta frecuente la combinación de formas verbales:

*Cupido me dijo a mí
que no me malbaratara,
que primero andara el mundo
y después que me casara. [4677]*

*Cielo lindo, cielo hermoso,
mi cielo, ¿dónde estará?
Estará en los brazos de otro,
y de mí no se acordará. [3592]*

*Dicen que cargo pistola:
yo también cargo puñal;
nos tiramos tiro a tiro,
nos tiramos a chi-
-nita, por tu amor
la vida me han de quitar:
vale más morir peleando
que yo dejarte de amar. [4928]*

*¡Mira qué piernas tan gordas!,
¿me las podrías regalar?
Parecen lechugas verdes
acabadas de cortar. [4880]*

Estos ejemplos, escogidos de entre miles, son indicativos de una tendencia constante, pero también hay coplas —y no pocas— en que la rima resulta menos pobre (acaso por tratarse de la consonancia entre verbos no comunes), a pesar de que acuden también a las conjugaciones:

*Razón tienes, corazón,
lágrimas el pecho exhale;
mas, ¡ay qué inútiles son
a quien la razón no vale! [3491]*

Contrastantemente, pueden presentarse recursos rítmicos más ambiciosos, como éste de rima sugerida:

*Ya que me diste un besito,
bésame toda la tarde,
porque por el mismo precio
me van a romper la... boca. [4895]*

O como éstos, de la llamada rima rica,⁸ consonante:

*Ya me voy para la sierra
a que me coman los mapaches,
y te dejo de recuerdo
las correas de mis huaraches. [4494]*

*¡Ay, cómo me duele el anca!
¡Ay, cómo me aprieta el cincho!
Qué vas que brinco esa tranca,
pa ver si del golpe me hincho.
¡Que habiendo tanta potranca,
sólo por la mía relincho! [3559]*

El esquema general de disposición de la rima se ha mencionado en la parte de este trabajo relativa a la constitución estrófica de la copla. Casi siempre se presenta, asonante, en los versos pares, de acuerdo con un concepto hexadecasilábico. Pero hay variaciones significativas; por ejemplo, la de la rima cruzada asonante:

*Sí quieres comprar amor,
yo te lo vendo barato;
aquí está mi corazón,
es tuyo por todo un rato. [4981]*

⁸ A. Méndez Plancarte a) (: 149 - 153).

Y también consonante:

*Dicen que Cupido es muerto,
que lo mató una mujer;
si Cupido fuera muerto,
ya me mandarían prender. [3968]*

Igualmente, significa una alteración al esquema tradicional la rima abrazada, que en versos octosílabos constituye la redondilla:

*Si quieres ser mi mujer,
te tienes que acostumbrar:
no a dejar de trabajar,
sino a dejar de comer. [4997]*

*Si es que me amas con verdad,
como te escucho decir,
no me llesves a vivir
en casa de vecindad. [4903]*

Ambas posibilidades – rima cruzada y rima abrazada – pueden presentarse en el mismo texto:

*Por lo mucho que te quiero,
mi simpática muchacha,
yo ya me voy de bracero,
a recoger remolacha;
y cuando salga de bruja
y traiga mucho dinero,
ya verás que tu bracero⁹
te va a presumir de estufa. [4897]*

⁹ Obsérvese, de paso, el interesante juego con la homofonía. Se produce una dilogía cuyos dos extremos (bracero y brasero) se cruzan en efecto simultáneo de dos isotopías pertinentes al discurso

Como sería de suponerse, también es usual en las coplas folclóricas la rima gemela, propia de los dísticos:

- *Dame, morena, de lo que comes.*
- *Calabacita con chicharrones.* [4968]

- *Dame, morena, de lo que cenas.*
- *Calabacitas con berenjenas.* [4969]

- *Dame, morena, de lo que tragas.*
- *Calabacitas con verdolagas.* [4970]

- *Dame, morena, de lo que chupas.*
- *Con calabazas, unas chalupas.* [4971]

Fuera de estos recursos, la rima de las coplas folclóricas mexicanas se ajusta a la generalidad explicada. Otras posibilidades técnicas, tales como la rima de cabo roto o la rima de esdrújulas, sorprenderían y hasta harían sospechosa la procedencia popular de los textos.

Lo mismo en lo que se refiere al ritmo, a la métrica y a la rima, la poesía popular no se caracteriza por búsquedas ni hallazgos técnicos. Parecen ser, por tanto, recursos nemotécnicos que, por otra parte, tienden a permanecer estables; lo cual se relaciona con la mentalidad apacible y

poco emprendedora de pueblos sedentarios y temerosos de experimentar cambios en sus hábitos de vida.¹⁰

¹⁰ Mircea Eliade (: 82-83).

5

POR LAS VÍSPERAS SE SACAN LOS DÍAS:
GRAMÁTICA DE LA COPLA FOLCLÓRICA

5.1 Generalidades

La gramática que rige la composición de la poesía folclórica responde a principios de sencillez y univocidad. No son comunes, por ende, recursos como el hipérbaton o el encabalgamiento. La hipotaxis, que constituye un recurso gramatical más exigente y complicado que la yuxtaposición o la parataxis, suele usarse sin propósitos estilísticos complejos aunque se emplea con más frecuencia que las otras dos formas; parece obedecer, más bien, a la natural tendencia económica de la lengua coloquial, que concentra dos o más enunciados simples en una sola oración compuesta.¹ A tales principios de sencillez y univocidad contribuye el esquema estrófico de la copla, que por sus breves

¹ Parece obedecer igualmente a la disposición en periodos tensivos y distensivos que propone R. Dorra a) (: 202-203).

dimensiones no admitiría grandes y complicados periodos morfosintácticos.

No es la ambigüedad, originada en el uso transgresor de las reglas combinatorias del español, un filón que acostumbre explotar esta literatura de extracción popular. Más aun: parece carecer de cualquier estrategia que no sea la propia de la lengua pragmática, cuyo objetivo fundamental es lograr el entendimiento de manera precisa y rápida. Podría afirmarse, inclusive, que una de las características más acentuadas de la copla folclórica es la elementalidad (especie de candidez) con que el poeta emite su mensaje. Y muy probablemente radica en ello una parte significativa de su valor artístico. Lo directo de la expresión, sin artilugios que dificulten la comprensión a primera oída, otorga a estos textos una apariencia de lengua primigenia únicamente explicable a la luz de la oralidad predominante en el pueblo que la produce.

5 2 El hipérbaton

Prueba las afirmaciones anteriores —como queda dicho— el exiguo número de hipérbatos en la muestra analizada, pues únicamente es posible considerar ejemplos de tal alteración en tres coplas:

*Lástima que yo me muera:
¡tanto que el mundo me cuadra!
La música me entenece,
la conversación me enfada,
sólo dormir me parece
contigo a la madrugada. [1780]*

En ésta, el orden convencional aparece modificado en el último periodo (versos penúltimo y último), pues la oración principal –“sólo me parece (= me complace)” – se introduce en medio de su subordinada subjetiva –“dormir contigo a (en) la madrugada” –.

Algo similar sucede en la que sigue:

*Voy a ausentarme, mujer,
porque tú me has despreciado;
no has sabido comprender
que a tus pies arrodillado
te ofrecí un cariño fiel. [3020]*

En la cual, además de la elipsis del sujeto (yo), se trastrueca el orden estructural que preferiría el habla coloquial en México: “que yo, arrodillado a tus pies, te ofrecí un cariño fiel.”

Y, por último:

*Ando ausente del bien que adoré
y apasionado por una mujer;
sólo tomando disipo mis penas,
con las copas llenas para divagar. [3690]*

Aparte la calidad de ripio del último verso y lo inútil de la preposición “con” y del artículo “las”, el orden que probablemente se habría elegido en una comunicación oral sería éste: “sólo disipo mis penas tomando copas llenas para divagar.”

Obsérvese, además, que el uso del hipérbaton ofrece la posibilidad de intuir un probable, aunque lejano, origen culto de las

coplas que lo presentan, en tanto que su uso significa una alteración al orden "canónico" de la oración.

5.3 El encabalgamiento

Es otro recurso muy relacionado con la estructura morfosintáctica del poema. Afecta al aspecto de la versificación, por supuesto, pero resulta indefinible al margen de la conformación gramatical, ya que es el resultado de la ruptura de las partes de una oración (el sujeto, el predicado y las que integran el propio predicado), o bien, de la separación de los elementos que constituyen esas subestructuras oracionales (sustantivo y adjetivo o sustantivo y complemento, por ejemplo) que no admiten división sin alterar su significado.²

Si en el caso de la literatura de origen popular pudiera hablarse con propiedad de esta estrategia; si no fuera un recurso propio, más bien, de la producción literaria culta, y bajo la aclaración de que se trata siempre de encabalgamientos suaves puesto que cada verso de las coplas se conforma como un período sintáctico completo, estos son los únicos tres casos de la muestra escogida, :

*Yo tengo mi amor en donde
sólo mi perro lo sabe... [2347b]*

² *Sirrema* llama A. Quilis (: 78-84) a estas estructuras de carácter unitario. La clasificación detallada de los "sirremas" en que me he basado parece inoportuna en estas páginas. Remito a las del autor español, quien aborda el asunto con detenimiento.

(La pausa métrica ha separado las partes constitutivas de una oración subordinada que sustituye al circunstancial simple. El nexos, “en donde”, se ha desvinculado del resto de la oración a la cual une con la principal.)

*Me acuerdo de los besitos
que tu boquita me daba... [3387]*

(Igualmente, en estos dos versos la pausa métrica desune las palabras que componen una estructura unitaria: el sustantivo “besitos” y el enlace “que”, nexos de una oración subordinada con funciones de adjetivo.)

*...¿quieres darme el trabajo³
de que las vaya a regar? [5310]*

(En esta ocasión, son el sustantivo “trabajo” y la preposición “de” —enlace de una oración subordinada de complemento adnominal— las que quedan divididas por el fin de la línea versal.)

El oracional, en cambio, es un poco más frecuente. Hay un total de 13 ejemplos en la selección de 75 poemas. Son los siguientes:

*Conchitas y caracoles
vide brillar en la mar... [1330]*

³ La diéresis (“quieres darme el trabajo...”) podría ser resabio del origen culto de la copla, o bien, podría ser indicio de que se forjó en un pueblo —español, tal vez— en que se acostumbra el hiato aun en el habla corriente.

*...digo que te he de llevar
a bailar "El Balajú"
donde haya un fandango real. [1355]*

*...sólo dormir me parece
contigo a la madrugada. [1780]*

*...me pidió que le cantara
una canción muy bonita... [2432a]*

*...no has sabido comprender
que a tus pies arrodillado
te ofrecí un cariño fiel. [3020]*

*Sospiro que dende adentro
te sales a divertir... [3510]*

*Parece que usted no entiende
el modo con que lo trato... [3892]*

*...hago de cuenta que tuve
un jardín que no regué. [4346a]*

*Toda la mujer que note
que un hombre la está queriendo... [4503]*

*Gallo, si supieras
qué cosa es amar... [4597]*

*...porque te da de comer
puros pedazos de cuero. [5607]*

Sin embargo, no podría decirse con propiedad que el encabalgamiento constituye una práctica constante en las coplas folclóricas mexicanas. Se antojaría, más bien, un efecto fortuito y no un recurso empleado deliberadamente para agilizar el verso y darle mayor

flexibilidad. En principio, probaría esta afirmación la ausencia absoluta de encabalgamientos abruptos (aquellos que terminan antes de la quinta sílaba del verso encabalgado).

5.4 El verbo

Lo mismo cabría afirmar de otras cualidades, éstas sí estrictamente morfosintácticas; por ejemplo, el uso de los tiempos verbales. Resulta evidente en la muestra escogida —y parece que, en términos generales, en la poesía folclórica mexicana— la preferencia por las formas verbales simples sobre las estructuras perifrásticas, las cuales representan apenas una décima parte del total de los verbos registrados (33 de 309). La forma simple conjugada representa indudablemente la constante; aun el uso de verboides se encuentra sumamente restringido en la lengua de estos textos, que prefieren (como queda dicho) lo simple y lo directo. Predomina por esta causa el uso del presente de indicativo y, en segundo lugar, del pretérito de indicativo. (La forma no perifrástica del futuro —“recibirás desde ahorita / mi pasión idolatrada”— y la conjugación en pospretérito —“sería yo muy infeliz / si de tu amor me apartara”— escasean tan notablemente, que hace pensar que se encuentran en proceso de desaparición, especialmente, la de futuro.)

A pesar de lo anterior, la afirmación de que la expresión lingüística de este material poético es pobre en recursos o en léxico faltaría a la verdad. En todos ellos puede observarse amplitud de recursos, aun cuando el estilo general tiende a la claridad, a la sencillez y

—si no fuera demasiado abuso de los términos— a una estructuración de carácter clásico muy por encima de cualquier tendencia manierista. Por ello, resultan muy poco usuales algunas estrategias gramaticales; por ejemplo, la de la copla integrada por una sola oración simple:

*En la tierra de Oaxaca,
cierta tarde encantadora,
me diste un beso tehuano
bajo de un palo de rosa. [1975]*

*Saucillo del cementerio,
caracoles del convento;
también mi muerte ha de ser
junto con tu casamiento. [2860]*

*Del corazón de una palma
nacieron las Isabeles,
delgaditas de cintura
y del corazón alegres. [4583]*

Lo común es la preferencia por las cláusulas integradas por dos o tres oraciones principales que, a su vez, rigen un número reducido de oraciones subordinadas (como he dicho antes, la subordinación es bastante más frecuente que la coordinación). Ésta es la situación de la mayoría (40) de los textos analizados.

5.5 Asíndeton y polisíndeton

Indudablemente, la estructuración gramatical de los textos folclóricos en verso sufre alteraciones por mor de la métrica y, en menor medida, del ritmo y de la rima. Tal es el caso del asíndeton observable en varias coplas de la muestra (entre corchetes escribo el nexos faltante):

*...dame tu mano, morena,
[y] vámonos a navegar. [1330]*

*Despierta, bella sirena,
[por]que el agua nos quiere ahogar... [1929]*

*Cupido, llévame a rastras:
[porque] ya no puedo andar a pie... [2321]*

*...yo no sé amar a escondidas:
[sino] yo a bandera descubierta. [3034]*

*...sospiro, métete adentro,
[y] no andes dando qué decir. [3510]*

*Antes por ti me moría,
ahora no quiero ni verte,
[porque] el amor que te tenía
ya se lo llevó la muerte. [4061]*

No puede negarse que, además de los efectos métricos que se buscan con esta supresión, el asíndeton refleja preferencias morfosintácticas y probable escasez léxica, en tanto que la recurrencia de un nexos significa el desconocimiento o la discriminación de otros. De cualquier manera, aunque esta poesía de origen popular suele dar cuenta puntual de las formas usuales en la norma inculta, tanto en el aspecto

gramatical como en el léxico y en el fonológico (esbozados también en este trabajo), la mayoría de los casos en que el uso de los nexos representa una separación de la norma lingüística culta – hablar de error parece inapropiado – corresponde a intereses de versificación (así puede inferirse de la pronunciación contrastante del nexo en los versos “Si el agua ‘el mar fuera tinta / y las olas **de** papel...” [250]).

Las figuras de supresión gramatical, como puede advertirse en este último ejemplo, no corresponden exclusivamente al asíndeton. En ocasiones se trata de elipsis o apócopes representativos de los usos lingüísticos populares; por ejemplo:

*Si yo llego a conseguir
lo que he intentado contigo,
ni [siquiera] la muerte he de sentir
aunque me sepulten vivo. [581]*

*Ya me voy a despedir
pa[ra] que no te comprometas... [3034]*

*Dicen que el aguardiente
sólo [se debe beber] en botella;
a la mujer celosa,
[es preciso golpear] palo con ella. [4838]*

A fin de acabar el número de sílabas deseado, también se acude al recurso morfosintáctico opuesto. El polisíndeton, sin embargo, es considerablemente menor en número. En el conjunto examinado sólo hay un caso:

*...era fea, flaca, floja,
frágil y fregona y fría. [5266]*

El aumento de palabras con objeto de completar la métrica es frecuente de todas maneras, aunque no sea resultado de polisíndeton, y suele constituir estructura de apoyo (similar al ripio de la poesía culta):

*Ya los arrieros se van,
y yo que los voy siguiendo;
¡ay, qué buena está mi amor,
y más que se irá poniendo! [2001]*

*...si es que ella me sale buena,
tal vez me puedo casar. [2155]*

*Siempre mi amor te reclama,
mi corazón da de gritos... [3387]*

*Toda la mujer que note
que un hombre la está queriendo
debe de seguirle el trote... [4503]*

*Úrsula se fue a bañar
y allá abajito del puente,
para que no la viera,
que no la viera la gente. [4856]*

En menor medida, hay coplas en que el cómputo silábico no se ajusta como efecto de adiciones o supresiones, sino de permutas. Estos cambios representan, además de recurso métrico, preferencias léxico-gramaticales del habla coloquial y suelen contribuir a la poca precisión, a la ambigüedad de los mensajes, especialmente, en cuanto al uso de las

preposiciones. El “queísmo” es probablemente el recurso más empleado, pues con el nexa “que” suelen sustituirse los enlaces adecuados; por ejemplo, en la siguiente copla, en que ocupa el lugar de “cuando”:

*Ayer tarde que [cuando] paseaba
por las calles de tu casa... [3855]*

En las dos siguientes desempeña el papel del enlace de oración subordinada adverbial causal:

*...¡háganse a un lado, basuras!,
[pues, por]que traigo nuevos amores. [4044]*

*Las mujeres desdeñosas
son como las aceitunas
[por]que la que parece verde
suele ser la más madura. [4661]*

Y, por último, en la que sigue podría sustituir indistintamente a la misma partícula “porque” o al nexa de subordinada sustantiva de objeto indirecto “a quien”:

*...y allí solito me iré
a ver a mi rosita blanca,
[a quien, por]que llorando la dejé. [2321]*

5.6 El vocativo

Finalmente, en el aspecto gramatical —además de sus efectos como estrategia en la presentación del discurso poético— la recurrencia

del vocativo parece elocuente. En efecto, de las setenta y cinco coplas analizadas, un total de veintidós van dirigidas a un receptor expreso en el texto. Tal destinatario suele variar. Puede que sea una persona y, según el tono amoroso o desdenoso del poema (de acuerdo con la clasificación tomada del *Cancionero folklórico de México*), habrá de recibir trato cariñoso o despreciativo (véase abajo, como ejemplo de este trato despectivo, la copla 4044):

*Chinita, tus ojos son
los que me tienen cautivo... [181]*

*Cecilia, canto estos versos
que traigo en mi corazón... [725]*

*Buenas noches, mamacita,
¿cómo te va, prenda amada?
Vengo a decirte, chatita... [999]*

*...dame tu mano, morena,
vámonos a navegar... [1330]*

*Voy a ausentarme, mujer,
porque tú me has despreciado... [3020]*

*...así, pobrecito duende,
nada de arañar al gato. [3892]*

*Rema, guarecita, rema,
rema para San Miguel. [3961]*

*...háganse a un lado, basuras,
que traigo nuevos amores. [4044]*

*... ¡quién había de creer, señor,
que tantas tenga a la vez! [4092]*

*¡Cuánto padezco, chinita,
porque te has vuelto muy loca! [4290]*

*Si quieres casarte a gusto,
busca, niña, un carbonero... [5460]*

Pero puede que sea un animal (“Gorrioncito de color, / canta en este nuevo nido...” [2238]), un ser mitológico cuyo nombre resguarda el de la amada (“Despierta, bella sirena, / que el agua nos quiere ahogar...” [1929] “Cupido, llévame a rastras: / ya no puedo andar a pie...” [2321]), el alma misma del que canta (“Corazón humano, ¿a dónde vas?, / ¿a dónde, hermoso lucero...?” [3929]) y hasta el propio recuerdo alado que pugna por liberarse y delatar, traicionero, un hermoso secreto (“Sospiro que dende adentro / te sales a divertir, / si no has de lograr tu intento, / sospiro, métete adentro, / no andes dando qué decir.” [3510]).

Cualquiera que sea la forma asumida por el recipiendario del mensaje, la copla popular suele estar destinada a un receptor concreto, ora invocado por su nombre (veintidós textos en la muestra analizada), ora tácito e inferible del “tú” a quien se habla (igualmente veintidós poemas de la selección). Por ello, aun estos textos en que aparece el vocativo expreso, son representativos de una tendencia muy considerable (cuarenta y cuatro de setenta y cinco, cincuenta y ocho por ciento). Rasgo característico de esta poesía, el creador prefiere dirigirse al objeto de su amor aun cuando no lo llame por su nombre, como puede advertirse en estas coplas escogidas al azar:

*Dios te puso en el aliento
el perfume de las flores,
y te legó en un momento
la gracia de sus amores,
bella como el firmamento. [5]*

*Yo quisiera ser sabanero,
pero no de la sabana:
quisiera ser sabanero
de la orilla de tu cama. [833]*

*Pon cuidado cómo vuelas
del árbol la guacamaya,
para que así vuelas tú
cuando contigo me vaya. [1281]*

*En una mesa te puse
lentejas con alverjones.
Si yo palabra te di,
fue porque te vi pantalones,
pero ya me convencí
que son naguas las que te pones. [4215]*

*Anda, dile a tu hermana
que no sea boba:
que me atranque la puerta
con una escoba. [5367]*

Pareciera, tal proclividad, resabio de antiquísimas formas líricas; la canción de amigo gallegoportuguesa, naturalmente, está en el paradigma. Sin embargo el dilema del huevo y la gallina complica cualquier afirmación categórica. Al margen de ningún intento de establecer orígenes, conviene solamente remarcar el recurso como característica de la lírica folclórica y relacionarlo con una cierta necesidad

que el poeta del pueblo siente de establecer la comunicación a modo de diálogo directo con un receptor específico. Su poesía —oral— carece de conciencia gráfica y, por tanto, de noción de perpetuidad, a pesar de que la tradición haga permanentes los productos; su finalidad mediata consiste en obtener respuesta amorosa del recipiendario, pero antes pretende establecer una comunicación cuyo principio constituye. Se trata, en consecuencia, de un circuito del habla roto, incompleto, en espera de respuesta. Entre líneas, estos breves textos folclóricos parecen autorizar una lectura más: el pueblo (finalmente, el titular de la poesía) fija en las relaciones afectivas su atención, sustraída de otros asuntos más útiles socialmente pero menos promisorios; esa aparente simplicidad gramatical sostiene a modo de esqueleto otra apariencia: La sencillez con que se trata el tema amoroso en la poesía popular (condigna de la aparente simplicidad gramatical) cubre un espacio de importancia extrema, en tanto que significa una evasión de los hechos políticos, económicos... históricos, en suma; pero más aún: esas apariencias encubren también el asunto espeluznante, en la conciencia del mexicano, de la muerte (contra Thanatos, Eros, según la clásica dicotomía freudiana).

En realidad, la referida candidez para tratar el tema del amor no es más que mera apariencia. En la lírica de extracción popular, las relaciones afectivas ocupan el plano principal (¡verdad de Perogrullo!). Pero el efecto poético no estriba en los artilugios lingüísticos. La poesía se encuentra en las palabras, sí, "pero sólo en la medida en que las palabras

son una sustancia del mundo"⁴ y sirven para representar y articular un universo de otro modo inaprehensible.

Por otra parte, la poesía también representa para el pueblo la posibilidad de hablar, de ser escuchado en un mundo que le niega la palabra y que lo quiere trabajador infatigable y mudo. De las particularidades morfosintácticas de estos poemas se puede colegir, en el trasfondo, el espíritu lingüístico de quienes integran la capa más desprotegida de la sociedad. "Es la mirada de una clase que carece de espacio preciso, que deambula por los arrabales de una cultura, que no posee ni decide pero que soporta el peso de las clases que administran la propiedad y el sentido, que no puede ver el mundo sino como un tejido de asociaciones cambiantes e indescifrables."⁵ No es sólo pobreza expresiva lo que explica la brevedad, la concisión y la simplicidad de las coplas folclóricas mexicanas. Se trata también de la tendencia a decir con pocas palabras lo que un buen entendedor asimila de inmediato; y se trata de contraponer a un mundo ruidoso y falso (demagógico) la verdad, que no requiere más que un leve puñado de ideas para serlo.

⁴ R. Dorra b) (: 74-75)

⁵ R. Dorra. *Ibid.*

6.1. De grano en grano llena la gallina el buche:

El diminutivo

En una literatura hecha o adoptada por el pueblo mexicano, resulta poco sorprendente la presencia del diminutivo; más que por la abundancia de esta forma, por el uso específico en algunas palabras que parecerían no ameritarlo. La recurrencia de los morfemas diminutivos en sustantivos comunes y propios resultaría, por tanto, familiar. Así sucede, por ejemplo, en las palabras "chinita" (dos veces), "matita", "chatita", "conchitas", "Rosita", "Carmita", "zacatito", "besitos", "boquita", "pepita", "delgaditas", "Santa Anita", "chaparrita" y "cielito" en que se emplea la forma *it*; ocurre también con los términos "mamacita", "gorrioncito", "pobrecito", "guarecita", "vientecito" en que se prefiere el sufijo *cit*, e igualmente en el único caso en que se ha preferido el alomorfo *cill* (saucillo), usado frecuentemente en algunas regiones de la

República Mexicana (en Michoacán, en Guanajuato y en Jalisco, por ejemplo, se nombra cariñosamente a los niños con el sustantivo “chiquillo”; paradójicamente, en la ciudad de México ha adquirido carga semántica negativa).

Sin embargo, la forma de diminutivo que más claramente da carta de nacionalidad mexicana a algunos textos es el que se presenta en los adjetivos y los adverbios. Por ejemplo, de la selección aquí analizada, los adjetivos que aparecen en las coplas 2321 (“solito”), 2247b (“solita”), 3892 (“pobrecito”) y 4583 (“delgaditas”). E, igualmente, los adverbios “ahorita” (copla 999), “poquito” (dos veces en el poema 4683) y “abajito” (4856).

6.2 El nombre, última y triste vanidad del hombre:

Sustantivos propios y comunes

Aparte esta preferencia, no parece haber algún otro rasgo morfológico relevante en el corpus estudiado, lo cual podría contribuir a explicar la facilidad con que son adoptados los textos folclóricos en las diversas latitudes del mundo lingüístico-literario hispánico.

Es posible, sin embargo, destacar algunas peculiaridades léxicas a fin de reconocer más detalladamente las tendencias de nuestra literatura folclórica. Eliminadas las palabras que fungen como enlace (preposiciones y conjunciones), las que corresponden a las otras cuatro categorías funcionales podrían aportar materia para la reflexión.

Sobre la base de que en el mensaje literario importa tanto lo dicho como lo callado, lo abundante como lo escaso, en lo que toca a los sustantivos, por ejemplo, reclama atención la reiteración de algunos. Tres sobresalen por el número de ocasiones en que se mencionan: "amor", que aparece quince veces, y "corazón" y "mujer", que se emplean en nueve ocasiones respectivamente. El carácter lírico de los textos podría explicar la repetida alusión al sentimiento afectuoso y al centro del sentimiento que tradicional y metafóricamente se ha ubicado en el músculo cardíaco; sin embargo, aun la preferencia por el término "corazón" --sinécdoque *pars pro toto* de cuerpo y espíritu apasionados-- incide en la visión popular del centro de la vida, lo cual quiere decir que para el hombre del pueblo el amor es inclinación física, que corresponde a los principios básicos de conservación de la vida y no a una elección racionalmente controlable.

La reiterada presencia de la palabra "mujer", por su lado, guarda relación con la perspectiva masculina de la copla folclórica, pues es el varón quien actúa como sujeto de la enunciación y generaliza, desde su perspectiva, el objeto de deseo de estos textos líricos. La mujer, por tanto, es vista como presea de conquista que permanece a la espera de quien la seduzca por palabra y obra. El hecho contrastante de que la palabra "hombre" aparezca únicamente en dos ocasiones en los poemas de la muestra, da testimonio del hábito de algunas sociedades organizadas patriarcalmente, en que la mujer asume una actitud pasiva en todos los ámbitos de la convivencia social, pero --particularmente-- en lo referente a las relaciones amorosas.

Para apuntalar esta suposición habrá que asimilar al numeroso empleo del término "mujer" la enunciación de nombres propios femeninos (Cecilia, Carmita, Amalia Rosa, Isabel[es], Úrsula, Dolores) contrastados con la inexistencia de masculinos, y habría que agregar también las formas de tratamiento estimativo que campean de modo extenso en las coplas: *mamacita, chatita, morena, bella sirena, rosita blanca, guarecita, niña* son fórmulas que los poetas populares emplean frecuentemente como vocativos. Todo lo cual, además de la perspectiva claramente varonil que puede colegirse de expresiones como "te mandaré a pedir", prueba la tendencia masculina (y no pocas veces machista) de la poesía folclórica mexicana.

En el orden de las preferencias léxicas, la poesía mexicana de carácter popular echa mano de otros cuatro sustantivos: *agua, muerte, vida y flor*. Todos ellos, por supuesto, preñados de simbolismo y estrechamente relacionados con las experiencias fundamentales del pueblo que hace sus propias creaciones. La palabra *agua*, en forma simple y compuesta (*aguardiente*), se menciona en cinco textos:

Si el agua 'el mar fuera tinta... (250)

...que el agua nos quiere ahogar. (1929)

...mis ojos se llenan de agua... (3387)

Qué bonita corre el agua... (3598)

Dicen que el aguardiente... (4838)

Como podrá observarse si se revisan las coplas enteras, la palabra en cuestión pierde fuerza significativa puesto que no se ponderan las cualidades del agua y se le menciona solamente como base, casi pretexto,¹ de las ideas del poeta con respecto al amor y a las relaciones de pareja. Sin embargo, absurdo sería negar que el poeta popular recurre a este elemento — acaso inconscientemente— porque está revestido para él de una importancia inmensurable. Los autores de estos poemas, verdaderos juglares de sociedades agrícolas, de este modo comparten con el pueblo al que representan las preocupaciones de quien vive sujeto a las veleidades de las cuatro t mporas. El agua para el productor y para el consumidor de los productos del campo en las comunidades subdesarrolladas es estimada altamente como fuente de vida. El estiaje supone dolores y esterilidad; la humedad pluvial o fluvial, en cambio, provoca dicha y esperanza. “Algo ha de tener el agua —según el proverbio— que hasta la bendicen.”

Estrechamente emparentados los cuatro conceptos, representan las preocupaciones básicas del hombre. Los términos *vida* y *muerte* se complementan en la visión del mundo del poeta anónimo. Sin embargo, la vida, como concepto aislado propicio para las reflexiones, no es asunto predilecto de la lírica folclórica. Al término “vida” se recurre como fórmula de tratamiento afectuoso y se dirige al ser amado (siempre

¹ Adrede se ha hablado de ripio en estas páginas con respecto a la poesía de origen popular. Con rigor, habría que eliminar este concepto, que concierne a la poesía escrita (culto), y sustituirlo por la idea de “elementos estructurales básicos” que el vulgo tiene siempre a la mano para la configuración de sus textos, a manera de lugares comunes poéticos.

adjetivado por los posesivos "mi", "mía), según podrá notarse en los siguientes versos:

...vide abrir una mañana (mi vida) (791)

...para entrar por tu ventana (mi vida)...(791)

...el sueño de la mañana (mi vida)...(791)

...anda pronto vida mía. (3250)

...pero vida mía... (4947)

No sería exacto, sin embargo, pensar que la referencia a la vida sucede exclusivamente cuando se menciona esta palabra. En el campo conceptual y léxico del amor y sus virtualidades se concentra en gran medida el impulso vital. El amor se convierte, así, para el poeta, en la experiencia vivificante opuesta al fin de la existencia. Pero la muerte también le preocupa. Alude a ella con cierta regularidad. Estos son los ejemplos:

*...ni la muerte he de sentir,
aunque me sepulten vivo. (581)*

Lástima que yo me muera... (1780)

*Por ahí dicen que la muerte
me anda siguiendo los pasos
y yo digo que la muerte
me ha de llevar a tus brazos... (1842)*

*También mi muerte ha de ser
junto con tu casamiento. (2860)*

*...por la hembra que yo quiero,
aunque muera a puñaladas. (3955)*

*...el amor que te tenía
ya se lo llevó la muerte. (4061)*

Una muerte sentida muy de veras, como en los versos “Lástima que yo me muera...” , “También mi muerte ha de ser / junto con tu casamiento” y “...el amor que te tenía / ya se lo llevó la muerte” o convocada retadoramente,² según puede observarse en las otras coplas. De cualquier manera, todo parece indicar, en realidad, que en esta poesía el amor es pasión que reúne sincréticamente la vida y la muerte, pues algo tiene de ambas.³

Por lo que toca al campo léxico de los productos agrícolas, la flor y los frutos –según queda dicho– se llevan la palma. A ella se refieren los textos aquí estudiados en los versos que se enlistan a continuación:

...corté una flor encarnada... (933)

Corté la flor de aguacate... (1215)

...que si estaba en el florero... (2278)

...tu cama llena de flores... (3335a)

Las flores de tu jardín... (5310)

² El corrido mexicano es una veta inagotable de estos ejemplos. *Vid.*, por ejemplo, Vicente T. Mendoza. a) (: *passim*).

³ “Relacionado con el tema del amor, no debe extrañar que conceptos tales como los del *servicio* debido a la dama y el de la *cárcel de amor*, entre otros, se encuentren hoy funcionando en la lírica popular con toda su pluralidad de imágenes y de palabras características”. Y. Jiménez de Báez. b) (: 12-13).

Al margen de lo que signifique en el contexto específico de la copla, el término "flor" representa siempre una presea. "Cortar una flor" quiere decir conquistar un objeto de deseo.⁴ Pero además de eso, la flor cumple funciones semánticas variadas, tal como puede notarse en los versos "tu cama llena de flores" y "las flores de tu jardín", en que significa respectivamente *placer* y *encantos*. "De qué me sirve tenerte / tu cama llena de flores" debe entenderse, consecuentemente, de la siguiente manera: ¿Para qué me sirve esforzarme en complacerte sexualmente? Y "las flores de tu jardín / se empiezan a marchitar" habría de comprenderse como "tu belleza empieza a ser maltratada por el tiempo", o bien, "se te están pasando los años y no gozas cabalmente de tus encantos".

Estrechamente ligado con la palabra *flor*, como puede verse en el último ejemplo, los términos *jardín* y *palma* se presentan como complemento o como sustituto de aquella:

⁴ En el verso "...corté una flor encarnada", concretamente, se actualiza la idea del logro y, al mismo tiempo, el significado de la carne y del color rojo de la sangre. Si la interpretación no fuese demasiado abusiva, la copla íntegra podría entenderse como la expresión de júbilo de un hombre que ha conquistado las primicias eróticas de la mujer querida, logro que se magnifica en la medida en que la doncellez resulta el valor femenino supremo entre la gente del pueblo. De ahí el grito de placer machista (*de otro modo incomprensible*) con que termina el texto:

De una matita de anís
corté una flor encarnada;
sería yo muy infeliz
si de tu amor me apartara.
¡Ay, qué bonito es San Luis
y también Guadalajara! [933]

*Eres bello toronjil
del jardín más divertido... (581)*

*...hago de cuenta que tuve
un jardín que no regué. (4346a)*

*Las flores de tu jardín
se empiezan a marchitar... (5310)*

Y lo mismo sucede con la repetición (tres veces) de la palabra
"palma":

*Yo le pregunté a la palma
que si estaba en el florero...*

*Del corazón de una palma
nacieron las Isabeles
delgaditas de cintura
y del corazón alegres. [4583]⁵*

*En el mar está una palma,
con sus ramas hasta el suelo...[4862]*

Naturalmente, la mención de flores y jardines guarda íntima vinculación con la vida cotidiana de quien posee la patria potestad de la poesía folclórica. En la visión poética popular, como queda dicho líneas arriba, los productos de la tierra desempeñan una función vital. Acaso

⁵ F. Rodríguez Marín. b) (: 80), consigna como piropo un poema español casi idéntico: "De la raíz de la palma / nacieron las Isabeles, / delgaditas de cintura / y de corazón alegre."

por la línea isotópica del amor⁶ que priva en los textos, el poeta considere más adecuado referirse a las flores, que causan placer visual, más que a los satisfactores alimenticios. Sin embargo, salpicados por aquí y por allá se hacen presentes algunos nombres de comestibles humanos y animales, como *caña* y *elote*, *aguacate* (aunque el poema se refiere específicamente a la flor), *perejil*, *zacate*, *plátanos*, *durazno*, *guayaba* y *aceitunas*.

Con respecto a los sustantivos que se privilegian en los textos aquí estudiados, la alusión a los ojos, a los luceros, a los suspiros, al alma y a los celos resulta consecuente con el tono amoroso que domina en los poemas. Llama la atención, en cambio, la ausencia de nombres de días y de meses (se registran únicamente dos nombres de mes: “enero” y “abril”), lo cual se debe tal vez a la vigencia permanente, intemporal de los mensajes, por un lado, y a la incompreensión de la organización del tiempo según la visión del mundo de las sociedades desarrolladas. En su lugar, como queda dicho, parece cobrar importancia la secuencia natural de las estaciones.

6.3 Ya le estamos, dimos, dando:

El verbo

En cuanto al uso de los verbos, las coplas folclóricas suelen ser también selectivas. La recurrencia de algunos de ellos podría ser significativa, al igual que en el caso de los sustantivos. Además de la ya

⁶ *Vid. Infra* análisis semántico.

mencionada idea de la muerte, que ocasionalmente se hace patente con la palabra "morir" y que no manifiesta oposición explícita con su antónimo "vivir", en este aspecto el verbo más socorrido es "ir", conjugado diversamente.

*...me despachas o me voy
o me quedo aquí contigo.*

*...dame tu mano, morena,
vámonos a navegar.*

*...me puse a resolar,ear,
cuando íbamos yo y tú,
digo que te he de llevar...*

*Ya los arrieros se van
y yo que los voy siguiendo...*

*...ya se va tu trovador,
ya con ésta me despido.*

Son unos cuantos ejemplos de la abundancia de esta palabra, que, por supuesto, resultaría asimilable a aquellas otras cuyo significado corresponda al de la errancia, al del desplazamiento. "Ya me voy a despedir / para no comprometerte", por ejemplo, es una expresión perifrástica equivalente al sencillo *ya me voy*.

Pero lo importante de la frecuencia en el uso del verbo "ir" y sus homologables —creo advertir— es el concepto de vida que entraña, pues la permanencia parecería más propia de quien echa raíces en un lugar que juzga propio. El pueblo que prohija estas formas poéticas resta

importancia a las posesiones, acaso porque carece de ellas; los cambios de sitio, por tanto, pierden la significación que suele darse a las mudanzas en las sociedades capitalizadas. A ello podría deberse igualmente la especie de vagancia que es posible notar en versos como:

*...estoy dado a la prisión,
dirás lo que haces conmigo:
me despachas o me voy
o me quedo aquí contigo...*

en que el poeta se esfuerza en hacer evidente su voluntad de permanecer al lado de la mujer amada, sin que tal deseo obstaculice la posibilidad de buscar otro amor para curar (con facilidad, puede adivinarse) el desaire.

El uso no infrecuente (once veces) del verbo "tener" no descalifica la anterior afirmación. Lo que se posee, según rezan los poemas, no son objetos ni bienes de consumo; el poeta anónimo es dueño de otra clase de pertenencias de calidad más sutil, no comerciable. Él se apropia del amor de la mujer que ama, y ésta es su exclusiva posesión ("...yo tengo mi amor en donde..."). Fuera de eso, el término "tener" aparece siempre referido a sustantivos abstractos:

*...mira que tengo intenciones
...tengo toda mi alegría
...ni tengas pena por eso
...porque les tenían miedo
a los difuntos*

A veces, incluso, lo que se posee son sólo atributos negativos que el poeta hace coincidir con una letra inicial: “todas las efes tenía: / era fea, flaca, floja, / frágil y fregona y fría.”

Del mismo modo, la presencia del verbo “dar” carece realmente de la significación de otorgar un bien. Suele referirse también a posesiones no materiales, como en “me diste un beso tehuano”, “dame tu mano, morena” o “aunque me den de balazos”, o bien, –en una minoría de casos– forma parte de perífrasis verbales (“ya le estamos dimos, dando”), con lo cual automáticamente se despoja de su significado original.

A diferencia de los anteriores, el verbo “querer” (que se presenta conjugado dieciséis veces en las coplas de la muestra) conserva por lo general su carga semántica. Aparte las perífrasis verbales que conforma como auxiliar (cinco), suele presentarse como equivalente de *amar*, tal como puede apreciarse en los siguientes versos:

*Ya se juntaron las cuatro,
que son las que quiero yo...*

*Sólo mi Dios paga bien,
y yo también cuando quiero.*

*...por la hembra que yo quiero,
aunque muera a puñaladas.*

O de su sinónimo *desear*:

Si no quieres que te hable...

...ahora no quiero ni verte.

*...de esos amores
no quiero yo.*

Quizás no sobre repetir que de todos los verbos anteriormente estudiados es posible colegir la visión del mundo de los desposeídos, pues —como queda dicho— es claro el desprecio de los bienes concretos. Tal desdén no obedece, por supuesto, a ninguna holgura económica; podría corresponder, más bien, a una cierta conformidad ante lo imposible de modificar las estructuras sociales y la posición de desventaja que experimentan el pueblo y sus poetas ante la comunidad que los explota. Temas y expresiones relativos a riquezas y lujos pueden resultar familiares en la poesía escrita; particularmente en algunas épocas o como expresiones de moda impuestas por alguna corriente —el Modernismo, por ejemplo, cuya orientación estética se centraba en la alusión de objetos y circunstancias propiciadores del confort y de la voluptuosidad.

Pero para los poetas que asumen la *vox populi* éstas son realidades inalcanzables y, por ello mismo, lejanas a su interés. Desatinado —y desatentado— resultaría aun el léxico que las nombra. Nada más absurdo, por impertinente, que invitar a un poeta popular: “Ara es este álbum. Esparcid, cantores, / a los pies de la diosa incienso y flores

(Ignacio Ramírez). Y ajeno por completo a su circunstancia el panorama de "carrozas argentinas" (Rubén Darío), de "dulces charlas de sobremesa" (Manuel Gutiérrez Nájera) y hasta de "la almohada" que en la noche prolongada recibe contento de una cara tibia (López Velarde). Al vate del pueblo no le casa, ni siquiera, la falsa modestia de "un rimador obscuro / que no proyecta sombra, / un poeta maduro / a quien ya nadie nombra, / [que] hizo este libro, amada, / para vaciar en él / como turbia oleada / el ánfora colmada / de lágrimas y miel" (Amado Nervo).

Las personas amadas o deseadas, los satisfactores alimentarios, los objetos útiles constituyen el universo de aquello que los poetas populares "quieren". Lo demás, por desconocido y por inalcanzable, parece tenerles sin cuidado.

Para terminar, una explicación por tenor semejante ameritaría la presencia del verbo "decir", referido en un par de coplas. Acusa también la cultura en que el rumor cubre la función social de la información⁷:

*Por ahí dicen que la muerte
me anda siguiendo los pasos...*

*Dicen que el aguardiente
sólo en botella...*

⁷ Vid. Alan Paul (: 1-174).

6.4 Si en una hallas mal modo, adiós y buenas noches:

El adverbio

Aparte la mención anterior referente a la sustitución de la palabra simple por la oración subordinada adverbial, con respecto a los adverbios resultan claras las preferencias de la norma lingüística popular. Llama la atención, por ejemplo, la ausencia de algunas formas que parecerían de extenso dominio; en concreto, la inexistencia de la terminación "mente" como sufijo adverbial, lo mismo que las formas homologables "de manera", "de modo" y "en forma" (más adjetivo). El paradigma adverbial, sin embargo, no se angosta por sólo este hecho.

La función adverbial se canaliza en otras formas léxicas que cubren sobradamente estas posibles carencias. Sobresalen por su uso tres palabras: "ya", que se emplea dieciséis veces, y "muy" y "sólo", que se mencionan en seis ocasiones respectivamente.

El adverbio "ya", por sí solo, ocupa una importante parcela del campo léxico adverbial. A primera vista, se presenta como término carente de auténtica significación temporal; sin embargo, aun cuando no indica explícita ni implícitamente la idea de anterioridad o posterioridad —y precisamente por ello— constituye marca de recurrencia y acentúa la hondura de un presente reiterativo y esperado. Por tanto, lejos de ser una palabra hueca (ripió diríase si se hablara de literatura culta) condensa en sí la temporalidad fluctuante, en la medida en que los hechos van y vuelven en movimiento cíclico permanente, de las coplas.

Con los siguientes poemas podría ejemplificarse tal función:

*Despierta, bella sirena,
que el agua nos quiere ahogar;
ya nos tiran con cadenas,
queriéndonos apartar...*

*...ya se va tu trovador,
ya con ésta me despido.*

*Ya se reventó el estambre
de mi columpio lucido...*

*Ya se reventó la reata,
¿con qué otra la lazaré?*

La temporalidad marcada por la palabra “ya”, en síntesis, permite interpretar los acontecimientos como una acción que está ocurriendo siempre y que siempre es una inminencia. Un ejemplo más:

*Ya los arrieros se van,
y yo que los voy siguiendo;
¡ay, qué buena está mi amor,
y más que se irá poniendo!*

En gracia de esta capacidad semántica del adverbio “ya”, adquiere verdadero sentido la copla, pues la exclamación final —carente de significado de otra manera y aparentemente desvinculada de los dos primeros versos— debe interpretarse como expresión de lamento por la llegada, finalmente, del momento de separarse de la mujer amada.⁸

⁸ M. Frenk. h) (: xxiv) observa que las cuartetos octosilábicas presentan una configuración binaria y que entre ambas partes suele haber una relación diversa que “desde el lazo estrecho... hasta la inconexión total”. *Vid.* también R. Dorra. *Op. cit.*

Aparte del mencionado, de los adverbios "muy" y "sólo" depende casi por entero la modificación del verbo en las coplas seleccionadas. Ello se debe, en cierto sentido, a que representan conceptos opuestos. Al término "muy" se asigna la significación de plenitud, y al revés, a la palabra "sólo" le corresponde la gama significativa de lo escaso o de lo insustituible. En la copla

*Anoche por la ventana,
platicando con Carmita,
me pidió que le cantara
una canción **muy** bonita
y que no me dilatara...*

no se haría alusión a una melodía cualquiera, sino a una sumamente especial. (La urgencia de entonarla hace pensar, inclusive, que la copla se refiere a algo más que una canción; acaso, a una caricia.)

Por su parte, versos como los que siguen hacen patente la línea isotópica de la escasez y de la inmutabilidad, en virtud del adverbio "sólo", que parece predilecto de la poesía popular mexicana:

*Lástima que yo me muera:
¡tanto que el mundo me cuadra!
La música me enternece,
la conversación me enfada,
sólo dormir me parece
contigo a la madrugada.*

*Corazón humano, ¿adónde vas?,
¿adónde, hermoso lucero?
Sólo mi Dios paga bien,
y yo también cuando quiero.*

*Ando ausente del bien que adoré
y apasionado por una mujer;
sólo tomando disipo mis penas,
con las copas llenas para divagar.*

“Sólo” (ni siquiera en este caso se emplea *solamente*) representa, por tanto, un amplio campo léxico, y no por eso constituye pobreza idiomática. Sin embargo, falsa sería la acusación de pobreza léxica. Las palabras no solamente dicen lo que el poeta requiere, sino que acusan una afortunada elección, en tanto que colman al lenguaje de las significaciones simultáneas (pluriisotópicas) características del mensaje poético, a partir de las fórmulas predilectas de la lengua de la comunicación popular. Consecuentemente, al margen de las convenciones ortográficas ajenas a la lírica oral, “sólo” puede entenderse simultáneamente en sus significaciones de soledad y de exclusividad.

Por lo que corresponde a los adverbios de tiempo y de lugar, llama la atención su cuantiosa presencia. Además del mencionado “ya”, es posible registrar otros. A diferencia de éste, suelen funcionar como deícticos (con alguna excepción, como *Por ahí dicen que la muerte / me anda siguiendo los pasos...*), pues intentan ubicar los hechos, así sea de manera difusa, según se advertirá en los ejemplos de locativos que continúan:

...me despachas o me voy
o me quedo **aquí** contigo.

...llévame hasta la barranca,
y **allí** solito me iré...

Sospiro, que dende **adentro**
te sales a divertir...
...sospiro, **métete adentro**...

Qué bonita corre el agua
debajo de los sauzales...

Úrsula se fue a bañar
y **allá abajito** del puente...

Otro tanto puede afirmarse de los adverbios de tiempo (salvo en los tres poemas en que se emplean las palabras *siempre* y *nunca*, que operan como clisés: "Siempre mi amor te reclama...", "nunca olvido un corazón...", "...y nunca se acabará..."):

...recibirás desde **ahorita**
mi pasión idolatrada...

y yo digo que la muerte
me ha de llevar a tus brazos:
entonces podré besarte,
aunque me den de balazos.

*...también mi muerte ha de ser
junto con tu casamiento.*

*Antes por ti me moría,
ahora no quiero ni verte...*

Peculiar la manera de adecuar algunos nexos, como “entonces” (que se emplearía en la norma culta como enlace de consecuencia) y “junto” (que tendría idea de lugar) a la función de adverbio de tiempo. Sin embargo, al margen del carácter regional mexicano de estos vocablos, más importante parecería el hecho de que las circunstancias de lugar y de tiempo se distinguen por la vaguedad.

Inclusive en aquellas cláusulas que prefieren la oración subordinada adverbial en vez del adverbio simple (como en “digo que te he de llevar / a bailar ‘El Balajú’ / *donde haya un fandango real*”, o en “...*cuando esté la luna tierna* / te mandaré a pedir...”), la información proporcionada es inútil para fijar sitio y tiempo precisos.

Tales datos son de poca monta en la poesía de origen popular, lo cual podría deberse en primer lugar al tono lírico de los textos, que se opondría a una identificación de circunstancias más propia de la épica; pero también al humor lúdico que en general los caracteriza, pues se antojan poco convenientes en una poesía tan ajena a lo solemne. Del mismo modo, la vaguedad de las circunstancias ofrece a los usuarios la oportunidad de apropiarse del texto que mejor se adecue a sus necesidades y actualizarlo —modificándolo o no— tantas veces como sus

sentimientos lo requieran, acto que constituye esencialmente a los poemas de propiedad colectiva.

Algo más podría decirse acerca de la recurrencia de palabras en las coplas que aquí estudio. Con ánimo de agilizar este examen prefiero obviar la alusión de otros elementos léxicos que desde mi punto de vista pueden abordarse en los demás apartados del trabajo. No quiero dejar de consignar, en cambio, un aspecto que juzgo fundamental. Me refiero concretamente a expresiones impropias u olvidadas en la lengua culta, que se convierten en una faceta exclusiva de la norma popular y de la poesía que la representa (al margen de que también un hablante culto tenga acceso a ella).

En efecto, términos como "*vide*", "*me cuadra*", "*sospiro*", "*se reluja*", "*lo deje bruja*" han caído en desuso y testimonian la tradicionalidad de los textos. Otras palabras se conservan en la lengua cotidiana, contribuyendo a su riqueza; es el caso de "*luna tierna*", "*ahí*" en lugar de ahí, "*qué buena*" para referirse a la belleza corporal de una mujer, "*pa*" en vez de para, "*sentido*" como sinónimo de sensible, "*marota*" con el significado de poco femenina, y los extendidísimos "*floja*" y "*fregona*" con el sentido de perezosa e incomodante, respectivamente.

Todas, expresiones que, además de constituir la especial belleza de la comunicación informal, representan un atisbo de la lengua "no oficial", del habla popular tan rica en matices, en léxico y en figuras retóricas.

7.1 La elocuencia del corazón:

el figurado lenguaje del pueblo

Como podrá suponerse, la literatura folclórica no escatima en el gasto de lenguaje figurado. Si bien es cierto que las figuras empleadas en él carecen de la intencionalidad que distingue a la poesía culta y que resultan mucho menos numerosas en aquélla que en ésta, también lo es el hecho de que existe una considerable recurrencia de formas expresivas propias del lenguaje indirecto. Acaso porque "...en la ciudad, en la corte, en el campo, en el mercado / la elocuencia del corazón por los tropos se exhala"¹, la producción literaria popular no es ajena al concepto poético

¹ La afirmación corresponde a F. de Neufchateau, citado por R. Barthes (: 76-77). Además de las explicaciones por la función de las figuras retóricas, Barthes propone "explicaciones por el origen: estas explicaciones parten del postulado de que las figuras existen 'en la naturaleza', es decir, 'en el pueblo'. (Racine: 'Basta escuchar una discusión entre mujeres de la más baja condición: ¡qué abundancia de figuras! Son pródigas en metonimias, catacresis, hipérboles, etc.')."

que considera que la manifestación artística debe distinguirse por el embellecimiento del lenguaje, y tal embellecimiento se logra —según puede inferirse— por la evasión de la significación unívoca.²

Contra la idea fácil, pues, de que las grandes masas prefieren llamar pan al pan y vino al vino, según reza su propia máxima, la lírica de origen popular se esfuerza visiblemente por acudir al adorno de la lengua³. Una rápida mirada por sobre esta producción artística (que lo es en buena medida por ello mismo) comprueba el aserto.

Tomada a la suerte, en la copla que sigue se notan rápidamente la prosopopeya y la hipérbole:

*A la mar fueron mis ojos
por agua para llorar
y se volvieron sin ella
porque estaba seco el mar.*

La lectura denotativa de este poema resulta imposible, y esto lo sabe seguramente el poeta popular. De la revisión de las significaciones connotativas, en cambio, uno puede colegir el tamaño del dolor (muy probablemente causado por la nostalgia y más posiblemente por la pérdida de un amor) que padece quien se expresa de esta manera.

² Con estos términos me refiero de manera práctica a los significados inmediatos que caracterizan específicamente a la lengua (literaria) científica, es decir, a los significados característicos de diccionario.

³ Y suele hacerlo de manera hábil y efectiva, contra lo que opinan J. Dewey (*Art as experience*) y X. Rubert de Ventós (:216)., quien lo cita: "Cuando, por causa de su complejidad, los productos que los cultivados califican de bellas artes parecen anémicos a la masa, el hambre de estética tiende a buscar lo barato y lo vulgar."

Igualmente, lo connotado en este mensaje avisa sobre lo común de estos dolores, a tal extremo sentidos que, según el poema, de tanto que se recurre al mar "por agua para llorar", el mar, con ser tan inmenso, se ha enjutado.⁴

Inclusive en aquellos textos líricos de tendencia narrativa, se adivina la intención de eludir el lenguaje directo, así sea nomás por el hecho de privilegiar la sugerencia, que es un modo de alusión. Por ejemplo en éste:

*Aquel pastorcico, madre,
que no viene
algo tiene en el campo
que lo entretiene*

que cifra su nevadura poética en lo sugerido, pues la palabra "algo" invita a cubrir el voluntario hueco semántico con un concepto presente paradigmáticamente, en virtud de su vaguedad. La referencia a un pastor (varón) y la comunicación con la madre, a quien se apela, permiten suponer también que el sujeto de la enunciación es una mujer (tan joven como el pastor a quien se nombra en diminutivo) que teme por la seguridad de su amor, puesto que intuye que "algo" (fuera de lo común, se entiende) detiene con fuerza superior a la de sus encantos al amado. La presencia del verbo "tener" refuerza el sentido de esta interpretación, pues apunta a la figura retórica de la *reticencia*, ya que

⁴ Una lectura semiológica que diera cuenta más cabal del texto remitiría al rosario de sufrimientos, según la visión popular, que se padece en este "valle de lágrimas",

permite suponer que se trata de algo o alguien que el pastor ha hecho propio.

Lo mismo cabría decir, de la generalidad de las coplas de origen popular, en cuanto a la inclinación por el embellecimiento del lenguaje como resultante del uso de figuras retóricas. He aquí algunos ejemplos:

*La mujer es una pera
que se mantiene en su altura,
y el hombre se desespera,
y ella se cae de madura,
y se la llega a comer
otro que menos le apura. [4454b]*

En ésta podrá advertirse con claridad la metáfora comparativa basada en el parangón *mujer = pera*, que funciona como figura retórica dorsal de la copla (la rima consonante constituye un punto de discordancia con la proclividad general de la poesía folclórica, según se ha mencionado en la parte correspondiente de este ensayo).

Un ejemplo más:

*Cantarás eternamente,
siendo mi rico tesoro;
yo coronaré tu frente
con perlitas y con oro. [695]*

Aunque empleada con cierta inocencia en virtud de su calidad de frase hecha, la metáfora que convierte a la mujer en "rico tesoro" es un

donde ni la correspondencia sentimental es fácil.

indicio de la voluntad de no emplear el lenguaje en sentido llano. Con una mirilla semiológica un poco más amplia, podría afirmarse también que los dos últimos versos equivalen a una hipérbole — promesa en falso que realiza un enamorado para obtener el objeto de su deseo —, pues el pueblo que da uso a estas formas poéticas difícilmente tiene acceso a posesiones suntuarias como las perlas y el oro. De otra manera, suponiendo que se establezca un convencionalismo tácito que permita entender a emisores y receptores que se trata solamente de una forma de expresar lo grande del amor — “un decir” —, la figura hiperbólica cedería su lugar a la metáfora en virtud de que la mención de las joyas representaría el buen amor y los buenos tratos con que se corresponderá a la aceptación de la requerida.

Finalmente, una última muestra, de lo más difundido del folclor poético mexicano:

*Soy un pobre venadito
que habito en la serranía;
como no soy tan mansito,
no bajo al agua de día:
de noche, poco a poquito,
y a tus brazos, vida mía. [1387]*

Al igual que en el anterior ejemplo, esta sexteta cifra su valor en la presencia de la metáfora que transmuta al hombre, sujeto de la enunciación, en un animal. La comparación subyacente actualiza varios

semas⁵ característicos del ciervo, tales como el sigilo, la ligereza, la propensión a la soledad.⁶ Completa el sentido de la figura metafórica la isotopía de *la entrega* en los brazos de la amada, dulcemente, con sed de caricias mansas. En refuerzo de lo que se ha dicho anteriormente, obsérvese también la rima consonante que da al texto carácter de poema semiculto, a pesar de la pobreza rímica debida a los diminutivos.

7.2 Poco ruido y muchas nueces:

la escasez de los metaplasmos

En una producción tan cuantiosa como la que emana del pueblo, las muestras tomadas azarosamente como las anteriores abundan. Golosamente, cabría la posibilidad de continuar espigando fortuitamente para advertir el modo pleno de primor con que procede la lírica folclórica. Sin embargo, a fin de intentar la sistematicidad en esta exposición (que, por otro lado, correría el riesgo de volverse demasiado extensa), parece conveniente concentrar el análisis en la muestra, con la esperanza de que represente suficientemente el universo de la lírica folclórica mexicana.

⁵ También empleo este término de manera práctica, como "unidad semántica (de sentido) mínima, irreductible". Vid. H. Beristáin. c) (: 31).

⁶ La isotopía de *lo cerval*, inclusive, tendería a conservar la significación de la mansedumbre que, desde mi punto de vista, ligaría con mayor coherencia el mensaje de la copla; es decir, precisamente por su indefensión, el venado busca el agua de noche, cuando intuye mayor seguridad. La probable incongruencia podría deberse, acaso, a las variaciones impuestas por el tiempo, que habrían modificado el tercer verso permutando un "yo" (*como yo soy tan mansito*) por un "no".

De las setenta y cinco coplas que la integran resalta la escasez de la figuras que afectan el nivel fónico-fonológico de la lengua. Solamente cuatro se lo proponen y lo logran en forma de aliteración:

*Una novia que yo tuve
todas las efes tenía:
era fea, flaca, floja,
frágil y fregona y fría.*

*A la zamba, a la zamba,
a la zamba sí;
a la zamba, a la zamba,
a la zamba no.
No llores, zamba,
que aquí estoy yo.*

*Parece que sí,
parece que no;
estos son los celos
que conozco yo.*

*Ya se va la embarcación,
ya se va por vía ligera,
se lleva a mi compañera,
¡ay!, la dueña de mi amor.*

Otro tanto ocurre con las figuras que afectan el nivel morfosintáctico. Salvo la reduplicación

*Úrsula se fue a bañar
y allá abajito del puente,
para que no la viera,
que no la viera la gente*

y el quiasmo (con efecto humorístico hábilmente obtenido)

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

no es posible registrar más casos en el corpus elegido para el análisis; al menos, desde el punto de vista de que los efectos retóricos son producto de un hallazgo y no alteraciones involuntarias.

Tal pareciera, por ende, que la expresión poética popular no explota este filón y que lo desdeña como fuente de juegos lingüísticos y poéticos. Con pocos deseos de explicar el hecho podría suponerse que esto se debe a falta de capacidad e inclusive a pobreza léxica. Sin embargo, me inclino a pensar que son otros los motivos. Por ejemplo, la necesidad de aprovechar la vía poética para comunicar —de la manera menos ambigua posible— sentimientos que de otro modo ocuparían un segundo lugar en la atención de la persona a quien se dirige el mensaje. Podría ser también otra causa de la discriminación de los juegos verbales el desprecio por la palabrería, desconfiable para las masas que suelen

cifrar su comprensión de la realidad en conceptos claros y sencillos⁷. De cualquier manera, no es la veta de los artilugios fónicos ni gramaticales la predilecta de la poesía folclórica. Los poetas cultos, en la medida de su genio, han advertido esta cualidad y —deliberada o inconscientemente— la han imitado cuando quieren teñir su poesía con tinte de gusto popular.⁸ Acaso por ello, las corrientes de la literatura culta de corte romántico que recogen los valores de la expresión popular conceden prioridad al *qué* de la poesía por sobre el *cómo*, a diferencia de la predilección distintiva de los movimientos clásicos⁹ o preciosistas, mucho más proclive a lo burgués.¹⁰

⁷ Vid. W. J. Ong, *Ibid.* Por su parte, R. Menéndez Pidal a) (: 212) dice: "El carácter más saliente de esta poesía frente a la otra está en ser eminentemente sintética. Trata motivos elementales de la sensibilidad, y ante la impresión del conjunto se desentiende de todo análisis interpretativo; la síntesis de la expresión domina en este arte lo mismo que en las lenguas primitivas; por eso, una frase exclamatoria es la forma completa de muchos villancicos [la afirmación vale igualmente para la copla mexicana], como la interjección es la enunciación más directa del sentimiento, sin mezcla de ninguna labor reflexiva."

⁸ L. L. Schücking (: 115-116), a propósito de las modas sancionadas por el gusto social, refiere: "...es evidente... que en cada época hay ciertos grupos que se convierten en factores dirigentes. El núcleo de estos grupos son los tipos que encarnan el gusto; son aquellos que deben participar con todo su ser en la nueva tendencia *porque están afinados de acuerdo con ella; porque es la que responde plenamente al concepto que ellos tienen del arte. Y este concepto está determinado por el carácter especial de toda su concepción y experiencia de la vida.*"

⁹ "No hay que olvidar que la expresión 'clásico' ('clasicismo') tiene como origen la oposición propuesta por Aulio Gelio (s. II) entre el autor *classicus* y el *proletarius*: alusión a la constitución de Servio Tulio que dividía a los ciudadanos según su fortuna en cinco clases, la primera de las cuales era la de los *classici*..." R. Barthes (: 24, n 3).

¹⁰ G. Dorflès (: 18) piensa, de plano, que el gusto burgués es incapaz de comprender el arte, sobre todo, cuando éste corresponde a los periodos de recuperación de los valores populares y/o cuando se propone privilegiar la función social de la literatura. "La torpeza para entender los fenómenos del arte por parte no sólo de la pequeña burguesía filisteá, sino también de la *haute* económico-financiera y de la *jet-society*" ha

7.3 El trigo, de la paja:

las figuras retóricas strictu sensu

Mucha mayor atención del poeta popular merecen las figuras de pensamiento. Del total que conforma la muestra analizada, aproximadamente el sesenta por ciento de las coplas (esto es, cuarenta y cinco de setenta y cinco, además de los mencionados ejemplos de aliteraciones) evidencia este recurso. Habría que reconocer que en algunos casos —obvia minoría— no se procede con originalidad. De estos cuarenta y cinco poemas en que aparece por lo menos una figura retórica, en unos cuantos corresponde a una fórmula, a una metáfora lexicalizada¹¹ por las costumbres de la lengua de la comunicación. Son los siguientes:

Cuando esté la luna tierna...

Despierta, bella sirena...

*...yo le canto sin cesar
mi pasión a una sirena...*

*...a ver a mi rosita blanca,
que llorando la dejé.*

...¿a dónde, hermoso lucero?

invitado irresistiblemente a un buen número de escritores a “escandalizar al burgués”.

¹¹ M. Le Guern (: 93-100).

...porque no se hizo la miel
para la boca del asno.

Es preciso reconocer que algunos de ellos obedecen a la necesidad de la rima¹² (por ejemplo, aquellos en que aparece la palabra "sirena"), o bien, pertenecen al repertorio de piropos cuya patria potestad corresponde al propio pueblo ("hermoso lucero"),¹³ o bien se trata de proverbios que los poetas populares aprovechan para redondear sus textos ("no se hizo la miel para la boca del asno").¹⁴ De cualquier modo, el número tan reducido no es suficiente para deslegitimar el ingenio y la originalidad que en general los caracteriza.

Siendo el empleo del lenguaje "figurado" una cualidad que se diría inherente al mensaje poético,¹⁵ llamativo resulta que haya coplas que no acudan tan abiertamente a él; pero las hay, si se entiende de manera estricta por lenguaje "recto" (antinómico de aquél,

¹² "Pero hay siempre valor en las rimas. / ¿Por qué duran refranes? Por ellas, / y no suelen llevarlas opimas" dice Díaz Mirón.

¹³ No conozco en la tradición mexicana alguna recopilación de piropos versificados, como la de F. Rodríguez Marín b).

¹⁴ A propósito de refranes, de la titularidad popular sobre ellos y de su autoridad incuestionable como sentencia sabia, W. J. Ong (: 34) sintetiza: "To solve effectively the problem of retaining an retrieving carefully articulated thought, you have to do your thinking in mnemonic patterns, shaped for ready oral recurrence. Your thought must come into being in heavily rhythmic, balanced patterns, in repetitions or antitheses, in alliterations and assonances, in epithetic and other formulaary expressions, in standard thematic settings..., in proverbs which are constantly heard by everyone so that they come to mind readily and which themselves are patterned for retention an ready recall, or in other mnemonic form."

¹⁵ Aunque no exclusiva de él, porque la comparte con discursos en que priva una función que no es la poética. Conocidísimo es el uso de recursos eminentemente poéticos — metro, rima y ritmo, por ejemplo — en la propaganda comercial y política

supuestamente) el hecho de privilegiar la función denotativa de la lengua, y en esa expresión de significados unívocos nada —ni un término, ni una frase, ni una perífrasis— obliga a optar por uno de los virtuales “terrenos” semánticos¹⁶ en que podría ubicarse un vocablo o un giro gramatical. Valgan estos ejemplos tomados del corpus básico del análisis, con la advertencia de que representan la parcela de la lírica folclórica que en menor medida —sólo en menor medida— adoptan como recurso central una figura retórica:

*Es tanto lo que deseo
en este día placentero,
que si pudiera pondría
a tus plantas un lucero.*

*Conchitas y caracoles
vide brillar en la mar,
dame tu mano, morena,
vámonos a navegar.*

*En la sombra de un pirú
me puse a resolar, cuando
íbamos yo y tú;
digo que te he de llevar
a bailar “El balajú”
donde haya una fandango real.*

¹⁶ El concepto de metáfora suele complicarse; sin embargo, la siguiente idea de Gianni Puglisi (: 192) resulta útil para definirla con sencillez: “Comúnmente por metáfora se entiende la transposición de un determinado concepto o de una figura, de un terreno a otro, allí donde ambos terrenos son necesarios. Efectivamente, si relaciono la germinación de una flor con la salida del sol, lo que pretendo es transferir la imagen del sol naciente al contexto de la flor que germina.”

*Nunca olvido un corazón,
aunque no esté en mi presencia;
mira que tengo intenciones
de guardarte consecuencias
y darte satisfacción
hasta la alta providencia.*

*En la tierra de Oaxaca,
cierta tarde encantadora,
me diste un beso tehuano
bajo de un palo de rosa.*

*Ya se juntaron las cuatro,
que son las que quiero yo;
Amalia, Amalia, Amalia Rosa,
esa es la que yo me llevo,
por ser la más hermosa.*

*Voy a ausentarme, mujer,
porque tú me has despreciado;
no has sabido comprender
que a tus pies arrodillado
te ofrecí un cariño fiel.*

*Ando ausente del bien que adoré
y apasionado por una mujer;
sólo tomando disipo mis penas,
con las copas llenas para divagar.*

En estas coplas predomina la univocidad de la comunicación y no podría hablarse propiamente de figuras retóricas, aparte de las reglas de

versificación a que se sujetan. Con ánimo demasiado generoso se podrían encontrar metáforas casi en cualquier expresión, aun en aquellas de innegable intención referencial; sin embargo, a fin de someter a los textos folclóricos a pruebas de mayor rigor, sólo he considerado figuras retóricas aquellas que se ajustan plenamente a procedimientos metafóricos o metonímicos.¹⁷ Su miga poética depende más bien de otros recursos, porque también parece cierto que evidencian intenciones de buscar otras formas ornamentales del lenguaje, además de las inherentes a los propios mecanismos de versificación, que naturalmente se erigen como figuras de dicción (y que quedan analizadas por separado en este mismo trabajo).

Sin embargo, a pesar de tal predominancia de la función denotativa de las palabras, aun en ellas es factible localizar procedimientos de carácter retórico. Por ejemplo:

La **hipérbole**, identificable en los versos “que si pudiera pondría / a tus plantas un lucero”, que, de paso, actualiza la isotopía de lo celestial como con deseos de fincar un puente entre esta realidad terrena – muy probablemente ingrata para el emisor – y otra, la del cielo, que se intuye plenamente feliz.¹⁸

La **alusión** a objetos, a lugares, a circunstancias que la poesía popular asume con valor estético por dos razones básicas: porque se trata de conceptos que la sociedad ha fraguado para simplificar su visión del

¹⁷ Ambos, según M. Le Guern, *ibid.*, *passim*, aglutinan a todas las figuras.

¹⁸ El condicional impide reconocer la cláusula, propiamente, como figura retórica.

mundo¹⁹ y/o porque aluden indirectamente al descanso y al placer. Así sucede en los versos "conchitas y caracoles / vide brillar en la mar...", "en la sombra de un pirú / me puse a resolar, / cuando íbamos yo y tú.." y "en la tierra de Oaxaca, /cierta tarde encantadora...", que además cumplen la función de introducir a la copla y que sirven de base a la manifestación lírica, propiamente.²⁰

La **adjetivación** que no constituye transgresión a la univocidad del mensaje y que, naturalmente, define las características de la enunciación pero no modifica la denotatividad de lo enunciado, como se aprecia en los versos "hasta la *alta* providencia" (perífrasis de la presencia de Dios) y "me diste un beso *tehuano*" (que, precisamente en virtud de lo inusitado del calificativo, adquiere implicaciones sugeridas).

7.4 Con la música por dentro:

muchedumbre de metalogismos

Sin embargo, el número de coplas que sí se proponen explotar las posibilidades del lenguaje estrictamente retórico es muy vasto; superior

¹⁹ Queda dicho anteriormente en este trabajo: Para Jakobson (: 10), "en el folklore perduran sólo aquellas formas que tienen carácter funcional para la comunidad." Igualmente, para W. J. Ong (: 43-62), "in a primary oral culture, thought and expression tend to be of the following sort...: Situational rather than abstract..." porque prefieren el conocimiento objetivo, situacional, concreto por sobre la conceptualización abstracta.

²⁰ Vid. R. Dorra a) (: 200): "La unidad rítmica mínima de la entonación oral tiende a organizarse, pues, como un ciclo de dos tiempos. Esa es la estructura del refrán o la sentencia, el enunciado puramente aseverativo que está en la base de la sabiduría oral. Sus proverbios comunes son expresados en dos versos octosílabos perfectamente

al de aquellas en que predomina la univocidad proveniente de privilegiar la función referencial. La producción literaria de origen popular es pródiga en lo tocante a la creación de figuras, particularmente, las que corresponden al contenido (metalogismos). Como queda dicho líneas arriba, se presentan abundantemente en los textos que integran la selección básica de esta investigación.

En orden aleatorio, he aquí algunos ejemplos:

Comparación: Ciertamente, se origina en ella el uso metafórico de la lengua, puesto que la metáfora descansa sobre una comparación inicial,²¹ pero hay textos con inconfundible intención de establecer parangones, y esto se hace evidente por el uso del nexos *como* o por la declaración expresa del poeta: "Mi amor es como el conejo, / sentido como el venado", "las estrellas en el cielo / brillan como las espadas", "las mujeres desdeñosas / son como las aceitunas". "la mujer la comparo / con la veleta." Probablemente, este recurso representa el menor esfuerzo para el pueblo poeta y es también el que le queda más a mano. Naturalmente, en la mayoría de las ocasiones alguno de los puntos de parangón forma parte de su entorno inmediato, como puede deducirse

medidos', había escrito Hernández con alguna entusiasta exageración pero no sin una verdad esencial."

²¹ "Metáfora: Figura importantísima... que afecta al nivel léxico-semántico de la lengua y que tradicionalmente solía ser descrita como tropo de dicción o de palabra (a pesar de que casi siempre involucra a más de una de ellas) que se presenta como una comparación abreviada y elíptica (sin el verbo)." H. Beristáin. b) (: s. v. metáfora).

de la mención de animales, del cielo, de la comida y de los instrumentos propios de la vida agrícola.

Sinécdote: Contra lo que pudiera pensarse, puesto que se trata de un recurso más complicado en tanto que requiere de establecer la relación indirecta entre el todo y la parte, o al revés, lo cual supone una doble comparación pues con esta figura se pretende designar "un objeto por el nombre de otro objeto con el cual forma un conjunto... hallándose la existencia o la idea del uno comprendida en la existencia o la idea del otro",²² la copla popular mexicana no deja de recurrir a ella; lo hace a veces acudiendo a fórmulas más o menos estereotipadas por la lengua de la comunicación y en ocasiones de modo original. Éstos son algunos ejemplos:

*...dame tu mano, morena,²³
vámonos a navegar.*

*Nunca olvido un corazón,
aunque no esté en mi presencia...*

*Por ahí dicen que la muerte
me anda siguiendo los pasos
y yo digo que la muerte
me ha de llevar a tus brazos...*

²² La idea es de Fontanier, y la cita H. Beristáin. b) (: s. v. metonimia).

²³ En los pueblos mexicanos suele "cantarse" la carta de lotería que corresponde a la mano con un dístico similar: "Dame la mano, Manuela, / que te quiero saludar."

*...yo no le temo al acero,
ni a pistolas preparadas...*

Tal vez la explicación de estas figuras sea innecesaria, por lo típico de las sinécodques; sin embargo, me aventuro a ella: "Mano" es la parte del *cuerpo* que lo representa íntegro, de modo que decir "dame tu mano" equivale a algo así como "abandónate a mí". En este mismo orden de pensamiento, la palabra "corazón" sustituye a la idea de persona afectuosa, el término "muerte" representa peligros mortales –en este único caso, el todo por la parte–, "brazos" aparece en sustitución de la persona dueña de las extremidades y "acero" se emplea en lugar de *armas*.

Con ligereza, se podría afirmar que se trata de figuras arquetípicas que reducen el valor de la lírica popular. Lo son, ciertamente, desde el punto de vista de la producción poética culta. En el campo del folclor literario poseen valor de originalidad, y se han repetido de boca en boca, al extremo de tornarse fórmulas, clisés, por ello mismo.

Hipálage: De tarde en tarde, la poesía popular se permite también recursos más osados, que por este propio motivo no han adquirido valor estereotípico. En la medida en que esta literatura los emplea, se atisba a veces un estilo personal, una intención de transgredir las formas lingüísticas canónicas, lo cual, sin restarle valor folclórico,

acrece su calidad artística. La hipálage —en su calidad de figura que relaciona metonímicamente el sustantivo con el adjetivo—²⁴es uno de esos procedimientos. En la muestra que aquí se estudia identifiqué un caso:

...Vengo a decirte, chatita,
si no estás enajenada,
recibirás desde ahorita
mi pasión idolatrada.

En él, la frase “mi pasión idolatrada” difícilmente se entiende a derechas. Con el adjetivo *idolatrada* el poema se refiere en realidad al ser a quien se idolatra pasionalmente y no a la pasión misma; de manera que, en operación intuitiva por parte del receptor, se translada la dirección del calificativo de un sustantivo inmediato (*pasión*) a uno más lejano (*chatita*).²⁵

Metáfora. Indudablemente, es un recurso escasamente intentado por la lírica popular²⁶, lo cual resulta una afirmación no demasiado novedosa si se atiende al hecho de que el mensaje poético en general se

²⁴ H. Lausberg (: 144-145) y H. Beristáin c) (: 35).

²⁵ La figura podría confundirse con la metáfora sintáctica, puesto que presenta una translación similar a la de ésta; sin embargo, no existe la alteración morfosintáctica que la distingue.

²⁶ Acaso, ni siquiera puede hablarse con propiedad de esta figura en tratando de lírica folclórica. Su lugar parecería ser ocupado, más bien, por el símbolo. Sin embargo, juzgo legítimo —con R. Dorra a) (: 21)— el empleo de esta forma para referirme a “una figura de sustitución” (*ibidem*).

distingue básicamente por su presencia y por la de la metonimia, según dejo dicho líneas arriba, con base en las propuestas de Michel Le Guern. Sin embargo, amerita atención específica. Por lo abundante de su aparición, pero, sobre todo, por que en ella estriban muchos de los juegos semánticos mediante los cuales se establecen al menos dos isotopías simultáneas.

De acuerdo con la clásica distinción entre metáforas *in praesentia* y metáforas *in absentia*, de las cuales la más original (la auténtica, a decir de la *retórica antigua*) es esta última en virtud de que solamente se comprende gracias al contexto, sería posible intentar una clasificación. Sin embargo, parece conveniente aclarar por adelantado que en la lírica folclórica el valor contextual no se relaciona exclusivamente con la semántica del propio texto. Tratándose de un acervo eminentemente oral, el campo contextual se extiende mucho más ampliamente; comprende los saberes compartidos, muchas veces en forma tácita, por la sociedad; entre ellos, un lugar primordial corresponde a los guiños (como factores propiamente lingüísticos y colingüísticos de la comunicación), pues remiten a significaciones colaterales o subrepticias de dominio común.²⁷ Así creo que sucede en el siguiente ejemplo:

²⁷ "A pesar de que el lenguaje, por su misma naturaleza, tiende a eliminar del todo la mímica, que está en su origen, esta eliminación no se logra completamente. Y esto, a despecho de otra fuerza que colabora lateralmente en el fenómeno: la fuerza de la educación social, las reglas y coerciones de la *urbanidad*, que tienden a desterrar el exceso de ademanes. No sólo el lenguaje se acompaña de ademanes, no sólo los necesita a veces (¿cuántos serían capaces de describir con puras palabras la escalera de caracol, o de decir qué es una esponja sin mover la mano de cierto modo?), pero hay ademanes que son por sí mismos un lenguaje." A. Reyes (72).

*De una matita de anís
corté una flor encarnada;
sería yo muy infeliz
si de tu amor me apartara.
¡Ay, qué bonito es San Luis
y también Guadalajara!*

Sin contradecir que los versos iniciales de las coplas cumplen muchas veces una función introductoria, los de este texto proceden de modo diferente, pues concentran en sí la llave para comprender la copla. Si no me engaño, la frase “matita de anís”, lejos de constituirse en expresión gratuita, representa metafóricamente a una mujer —blanca, menuda, aromática, son algunos semas compartidos por ambos signos—. La “flor encarnada” que el sujeto de la enunciación “cortó”, en esa lógica de exégesis, representaría el acto de desfloración de la doncella. De esta manera adquieren verdadera fuerza semántica los versos “sería yo muy infeliz / si de tu amor me apartara”, expresión de alegría de quien ha logrado el objeto de su deseo y no quiere separarse de él (la palabra “infeliz”, además, se presta a doble entendimiento, pues se puede comprender como *triste* y como *perverso*). Cobran igualmente significado las dos líneas finales, que de otro modo se desconectarían del resto del poema, pues, así entendido, devienen grito de “triumfo”, diana de “victoria”.

Por supuesto, si la interpretación del proceso metafórico fuera acertada, la lectura subyacente remitiría a los valores ideológicos implantados por una sociedad patriarcal, cuyo concepto de la mujer se

relaciona directamente con la virginidad y con su conducta sexual posterior al cambio de estado. A eso se debe, por tanto, que el supuesto varón que funge como sujeto de la enunciación se recrimine ante la sola posibilidad de abandonar a la mujer, a quien ha imposibilitado para hacer una vida "normal" sin el "apoyo" del marido.

De modo similar podría interpretarse la metáfora de esta otra copla:

*Anoche por la ventana,
platicando con Carmita,
me pidió que le cantara
una canción muy bonita
y que no me dilatara.*

En ella las palabras "cantara" y, especialmente, "canción" desempeñan una función clave para la comprensión cabal del texto. En realidad, la solicitud de una melodía por parte de Carmita no tendría relevancia y no ameritaría narración. La urgencia de la petición ("y que no me dilatara"), sin embargo, permite suponer que el texto se refiere a algo distinto; caso en el cual el término "canción" aparecería en sustitución metafórica de algunas palabras acalladas. Y ya que en la visión popular del mundo lo que se calla son los tabúes, la deducción consecuente inclina a pensar que lo solicitado es la relación sexual, tabú en nuestras sociedades. La necesidad de emplear fórmulas de sugerencia, por otra parte, aumenta si quienes se relacionan sexualmente no viven

vida conyugal debidamente sancionada por la sociedad (como puede inferirse de la plática "anoche por la ventana").

Otro tanto podría argumentarse en relación con la copla que sigue:

*Ayer tarde que paseaba
por las calles de tu casa,
estaba maullando un gato,
pero era de mala raza.*

En la que, dando vuelo a la imaginación, puede uno advertir la metáfora *in absentia* cifrada en la oración "estaba maullando un gato". Igual que en el ejemplo anterior, la presencia de un gato que maulla en las calles de pueblo o ciudad carece de relevancia por lo usual del acontecimiento, y de un hecho irrelevante no se da vida a un texto poético. La llave para abrir el verdadero significado de la cuarteta (obviamente hispanoamericana en virtud de la rima *casa - raza*) radica en la comparación que sirve de base a la enunciación metafórica. Debe entenderse, pues, que el maullido privilegia el sema "canto de amor" y que se ha elegido en el texto paradigmáticamente para representar —en ausencia— otro signo que posee el mismo sema. En auxilio de esta búsqueda viene la alusión a lo nocturno, de tal manera que el propio texto autoriza a pensar en una *serenata*. De este modo, se comprende que el sujeto enunciante se refiere, con tono irónico resultante de la metáfora, a un rival que estima de poca monta —"gato de mala raza"— que ofrecía cantos de amor a la misma pretendida.

En general, las metáforas no se prodigan en la lírica folclórica, pero si las hay se presentan más o menos en igual cantidad las que se realizan *in absentia* y las que se efectúan *in praesentia*. A este último procedimiento parece corresponder la que sigue:

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

Sobre la base de las comparaciones que dan la pauta de la isotopía animal en que se ubica el amor del sujeto enunciante (amor = conejo = venado), lo cual hace indispensable el propio contexto lingüístico a efecto del entendimiento, se presenta una metáfora mediante la cual el término "zacate" sirve (en su calidad de signo con significante y significado) como base significante cuyo significado connotativo es una palabra totalmente diferente: *mujer(es)*.²⁸ De tal modo, la comprensión de la metáfora es propiciada por el mismo poema. El amor del sujeto que se expresa en la copla prefiere supuestamente a las mujeres jóvenes con poca experiencia amorosa (la presencia del adjetivo "verde" en lugar de "tierno" —con el cual, además, se lograría la constancia de la rima asonante en los versos nones— permite suponer que no se refiere a jovencitas impúberes, sino a mujeres hechas y

²⁸ Con base en la teoría lingüística de L. Hjelmslev, J. Pascual Buxó (: 89-106) propone estas ideas como punto de partida para el análisis semiológico del texto.

derechas, preferentemente vírgenes). Presumiblemente, por tanto, el emisor destina el mensaje a una dama a la que desprecia por su historial amoroso. Con un poco de atención, empero, se puede descubrir exactamente lo contrario. El despecho (*vulgus* "ardor") de quien así habla sale a flote por sí mismo. Como la zorra de la famosa fábula que "desprecia" las uvas porque están verdes, el sujeto de la enunciación de esta sexteta alardea de "desdeñar" —como el conejo o el venado— algunos pastos por la razón opuesta a la de la zorra: por su madurez excesiva.

La revisión pormenorizada de las metáforas existentes en las coplas que integran la muestra básica alargaría innecesariamente esta sección. Basten éstos para ilustrar los mecanismos regularmente seguidos.

Con respecto a los metalogismos —es decir, las figuras que afectan a la lógica de lo enunciado— mucho se puede decir también. En orden aleatorio, igualmente, examinaré algunos de ellos.

Prosopopeya: Entendida, según Heinrich Lausberg, como el proceso que consiste en "presentar cosas irracionales como personas que hablan y son capaces de comportarse en todo lo demás como corresponde a personas"²⁹ constituye uno de los medios más empleados en la literatura folclórica a fin de lograr efectos estéticos. Las razones de esta frecuencia pueden ser muchas, pero el hecho es común en todas las literaturas incipientes, nacidas anónimamente como base de la cultura

popular.³⁰ En la copla folclórica mexicana —si la muestra elegida para examinarla basta como prueba— constituye un medio frecuentemente empleado con el fin de embellecer el discurso poético. Creo identificarla en quince textos:

*Chinita, tus ojos son
los que me tienen cautivo...*

*Por ahí dicen que la muerte
me anda siguiendo los pasos...*

...que el agua nos quiere ahogar...

*Gorrioncito de color,
canta en este nuevo nido...³¹*

*Yo tengo mi amor en donde
sólo mi perro lo sabe...*

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

³⁰ H. Lausberg (: 241, 243).

³¹ En los cantos épicos de gesta se recurre frecuentemente a ella. La homérica "aurora de rosados dedos" lo ejemplifica.

³² La entiendo como prosopopeya, además de su función apelativa, por el hecho de dirigirse a un animal como si fuese capaz de comprender, que es una manera de "comportarse .. como corresponde a personas".

*...Si mis palabras son necias,
mi corazón te porfía...*

*Siempre mi amor te reclama,
mi corazón da de gritos...*

*Sospiro, que dende adentro
te sales a divertir,
si no has de lograr tu intento,
sospiro, métete adentro,
no andes dando qué decir.*

*No te aflijas, corazón,
ni tengas pena por eso...*

*Corazón humano, ¿a dónde vas?,
¿a dónde, hermoso lucero?..*

*Gallo, si supieras
qué cosa es amar...*

*Tus labios piden un beso,
tus ojos una ilusión,
pero tu lindo pescuezo
pide estropajo y jabón.*

Lítote. Si se entiende por ella la figura con que, "para mejor afirmar algo, se disminuye, se atenúa o se niega aquello mismo que se

afirma, es decir, se dice menos para significar más",³² éste parece un ejemplo:

*Yo le pregunté a la palma
que si estaba en el florero,
pa mandarle por correo
cuatro suspiros del alma.*

Quien oye, entiende que "cuatro suspiros" es una expresión, en verdad reducida, que se ha empleado para no dar rienda suelta a la queja, esto es, por no hablar abiertamente de llanto, de pena, de desesperación.

Cabrían las mismas afirmaciones en relación con

*Las flores de tu jardín
se empiezan a marchitar:
¿quieres darme el trabajo
de que las vaya a regar?*

Entendida la metáfora (a la que se ha hecho referencia anteriormente) "las flores de tu jardín" como las prendas de belleza de una mujer, la exégesis subsecuente remite al paso del tiempo y al natural deterioro. La lítote emanada de la enunciación metafórica se ubica en la oración "se empiezan a marchitar", que sustituye con ironía denostativa a una afirmación, pareja en los paradigmas, como la del comal de la canción infantil: "¡¿Qué dijites?! ¡Ya estás vieja!"

³² H. Beristáin b) (: s. v. Lítote).

Reticencia. Como en el poema español citado páginas atrás ("Aquel pastorcico, madre...), en las coplas elegidas como base para el presente análisis fácilmente puede uno encontrar ejemplos del uso de esta figura retórica. La poesía popular, en este aspecto, considera a los receptores buenos entendedores a quienes bastan pocas palabras. Véanse los siguientes versos como botón de muestra:

*Eres bello toronjil
del jardín más divertido.
Si yo llego a conseguir
lo que he intentado contigo,
ni la muerte he de sentir,
aunque me sepulten vivo. [581]*

(En los que se deja a la comprensión del receptor, con el discurso sugerido, lo que el de la voz desea conseguir y ha intentado.)

*Conchitas y caracoles
vide brillar en la mar;
dame tu mano, morena,
vámonos a navegar. [1330]*

(En éstos, la reticencia consiste en ocultar el verdadero propósito del sujeto de la enunciación. La invitación a navegar en un mar sólo poblado por "conchitas" y "caracoles" parecería el principio, por lo menos, de un romance, y juzgo ingenuo no entenderlo de esa manera.)

*Ya me voy a despedir
pa que no te comprometas;
yo no sé amar a escondidas:
yo a bandera descubierta.*

(En este caso, el emisor da la impresión también de guardarse una parte importante de la información; realmente, la copla sólo puede comprenderse si se intuye lo oculto, esto es, que la persona a quien se dirige el mensaje tiene un compromiso previo que no le permite descubrir esta relación amorosa.)

*Una niña en un carro
carne vendía:
¡cuándo se ha visto un carro
carnicería! [5668]*

(La reticencia, obviamente, es efecto de callar voluntariamente qué clase de carne vendía la "niña". ¿La propia? Porque, efectivamente, la venta de víveres, inclusive la carne comestible, en carros de tracción animal no despierta ninguna suspicacia en los sitios donde el comercio se realiza de casa en casa y, muchas veces, en forma de trueque. La alusión a la corta edad de la vendedora parece, más bien, la causa de la admiración.)

En la totalidad de éstos hay un dato escondido (en elipsis, lo llama Mario Vargas Llosa refiriéndose a la novela) que no es difícil inferir. Lo mismo si el enunciante se refiere a lo que ha intentado con la amada, que si la invita a "navegar" (expresión equivalente a encaminarse sin rumbo ni plan fijo), que si se expresa molestando por el secreto que

le obliga a callar un amor que desearía “a bandera descubierta”, que si hace un guiño a su receptora aludiendo a lo que ella “sabe”, que si omite un adjetivo (su “carne vendía”), en la lectura atenta es posible descubrir el propósito de retener la información plena.

Gradación. Tal vez por lo reducido de los poemas, esta figura retórica se emplea con sencillez. En la escala ascendente o descendente que implica, suelen ser sólo dos o tres los momentos que se siguen para llegar al fin. En comparación con la hipérbole, pongamos por caso, poco se recurre a este procedimiento. Pero hay ejemplos en la muestra, y dan pie a las especulaciones:

*Cuando encuentro a una morena,
se me salta el corazón;
yo le canto sin cesar
mi pasión a una sirena:
si es que ella me sale buena,
tal vez me puedo casar.*

*Cupido, llévame a rastras:
ya no puedo andar a pie;
llévame hasta la barranca,
y allí solito me iré
a ver a mi rosita blanca,
que llorando la dejé.*

*Principiando el mes de enero
yo la vengo a enamorar,
y aunque sus padres no quieran,
me la tengo que llevar.*

*Siempre mi amor te reclama,
mi corazón da de gritos,
mis ojos se llenan de agua:
me acuerdo de los besitos
que tu boquita me daba.*

*Antes por ti me moría,
ahora no quiero ni verte,
el amor que te tenía
ya se lo llevó la muerte.*

Tanto en las gradaciones ascendentes (los tres primeros poemas de esta lista) como en las descendentes, la culminación representa la gloria o el abatimiento, lo cual no significa ninguna novedad. Pero tal vez sea el motivo de la victoria o del aniquilamiento, y junto con él los casos que los construyen. Los cinco poemas —tal como puede apreciarse— giran en torno de un mismo tema: el *deseo*, logrado o frustrado, *de estabilidad amorosa*.

No deja de ser interesante esta coincidencia, y por ello requiere algún intento de explicación. En primer lugar, obvio es que un conjunto de textos reunidos como poemas de amor exploten —desde cualquier enfoque— el tema del amor. Natural parece también que el ser humano busque a otro para compartir amores, y para ello no son necesarias más

aclaraciones. Lo que tal vez no resulte tan natural y permanezca a la espera de interpretaciones es la recurrencia temática —generalizada al extremo de la coincidencia que aquí se analiza—, porque hace pensar en la ausencia de otras motivaciones vitales; es decir, en la nulidad de oportunidades que la sociedad brinda a sus clases productoras de satisfactores básicos (obreros, artesanos, campesinos, que son quienes se expresan por medio de esta poesía). Por este motivo, el poeta de pueblo semeja un ser en desequilibrio que ha desarrollado ilimitadamente una faceta de su personalidad, la afectiva, a costa de la atrofia de los otros aspectos que constituyen la condición del *homo sapiens*. En otras palabras, ante la imposibilidad de desarrollarse intelectual, física, laboral, económicamente, el pueblo que se descubre a sí mismo en esta poesía cifra el motivo de su existencia en el desarrollo de sus afectos, y deja entrever —sobre la base de las propias gradaciones— una de sus virtudes: la tenacidad (“quien porfia mata venado”), desperdiciada para otras empresas que le son vedadas.

Antítesis. Ocurre más que ocasionalmente.³³ Lo más frecuente es que asuma la forma de oposición paralelística en presencia (por ejemplo, “me despachas o me voy / o me quedo aquí contigo”, “ni la muerte he de sentir, / aunque me sepulden vivo”); sin embargo, hay casos en que adopta cualidades más interesantes, por subrepticias (en consecuencia, sugerentes). Aquí está una muestra:

³³ Cfr. M. Díaz Roig e) (:91-124).

*Conchitas y caracoles
vienen a brillar en la mar,
dame tu mano, morena,
vámonos a navegar.*

Las ideas de movimiento y quietud que transparecen, respectivamente, en los dos primeros y en los dos últimos versos dan a este breve texto un carácter dinámico bastante generalizado en la lírica folclórica. Otro tanto podría decirse del poema que sigue:

*Nunca olvido un corazón,
aunque no esté en mi presencia;
mira que tengo intenciones
de guardarte consecuencias
y darte satisfacción
hasta la alta providencia*

En este poema que resalta la presencia antitética de los conceptos *nunca* - *siempre*. A veces, tal figura se logra de modo mucho más simple:

*A la zamba, a la zamba,
a la zamba sí;
a la zamba, a la zamba,
a la zamba no...*

Pero, insisto, en general es producto de un hallazgo más fino que se oculta bajo lo denotativo de las palabras. Un último ejemplo, aunque

abundan copiosamente (equivalen al cuarenta por cien; es decir, a treinta de las setenta y cinco coplas del corpus). Destaco éste por su valor pluriisotópico, que posibilita la comprensión en las diversas líneas significativas que confluyen en el efecto humorístico:

*No te creas de un zapatero
porque lo veas con dinero,
porque te da de comer
puros pedazos de cuero.*

El contraste más notorio se realiza entre las ideas de la *abundancia* y la *miseria*. Complementariamente, el significado metafórico de la expresión "puros pedazos de cuero" abre la puerta a otra interpretación antitética: lo serio del consejo dado a una joven con lo juguetón de las significaciones sexuales subyacentes en el mensaje. De modo que antitéticamente se oponen las significaciones de *dinero - pobreza, escasez* (de alimento) - *abundancia* (de satisfactores sexuales).

Ironía. Entendida como la figura que "consiste en oponer, para burlarse, el significado a la forma de las palabras... declarando una idea de tal modo que, por el tono, se pueda comprender otra, contraria"³⁴, y a juzgar únicamente por la letra de las coplas estudiadas (captada en momento fijo, a modo de fotografía), es decir, ante la imposibilidad de considerar el "tono" que puede tornar irónicos muchos mensajes en la

³⁴ H. Beristáin b) (s. v. ironía).

producción oral viva, las coplas folclóricas acuden a cuentagotas a este recurso.

Hay, en la selección hecha para este análisis, un solo ejemplo que, un poco forzosamente, cabría en el concepto. Es el primero de la muestra:

*Chinita, tus ojos son
los que me tienen cautivo;
estoy dado a la prisión,
dirás lo que haces conmigo:
me despachas o me voy
o me quedo aquí contigo.*

Vale como ejemplo, si de él se infiere que, en verdad, el de la voz siente interés mínimo por la *chinita*; el verso "me despachas o me voy" lo prueba.

Lo mismo que en otros asuntos que se han abordado en estas páginas, lo exiguo resulta tan significativo como lo múltiple. La escasa atención que la poesía popular presta a este recurso conduciría en primera instancia a una fácil interpretación: el pueblo, carente de información escrituraria, desconoce los caminos de la burla tan característica de algunos subgéneros literarios cultos como el epigrama. Pero la sátira popular anónima³⁵ acudiría inmediatamente a desmentir el aserto. Mucho más viable parecería acreditar el desdén por la ironía a la sinceridad idiosincrásica de la gente sencilla (*sencilla*, es decir, sin las complejidades ni las afectaciones de las élites culturales o económicas).

La franqueza popular – perpetuada en expresiones sentenciosas del tipo “soy hombre, no político – no casa con la ironía. Sus expresiones pueden encerrar un doble sentido o convertirse, inclusive, en “indirectas”, en “chifletas”. Pero la burla con procedimiento inverso, esto es, la ironía resultante de “decir lo contrario de lo que se quiere decir” se opone – en este caso sí – al principio básico de nombrar al pan y al vino con su nombre propio.

Naturalmente, en este repaso se revisan someramente las figuras sobresalientes de la muestra elegida como corpus de análisis. Queda la tarea de hacer una análisis más exhaustivo como asignatura pendiente que efectuará alguien con fuerzas suficientes. Baste, por lo pronto, con lo dicho para atisbar el riquísimo filón que ofrece la poesía de origen popular. Gambusinos con mejores herramientas podrán extraer y valorar más plenamente la ley de esos metales.

³⁵ Véase, al respecto, J. Miranda y P. González Casanova (: 7-231).

8.1 Ese pájaro que canta algo tiene en la garganta:

Algunos aspectos semiológicos de la copla folclórica

A partir de las ideas expuestas anteriormente en este mismo trabajo, me propongo en este apartado revisar los aspectos significativos de las coplas desde un punto de vista semiológico, con el fin de poner de relieve las intenciones primeras y últimas (los efectos de sentido) de los textos que conforman el corpus aquí estudiado.

Con la convicción de que los hallazgos parciales del análisis de un texto deben atarse de manera que no parezcan cabos sueltos, e interpretarse a fin de obtener el máximo provecho de ellos, procuro en este apartado recapitular para intentar una interpretación de lo ya interpretado. Sin embargo, esta exégesis sobre exégesis arrojaría resultados magros si consistiera en parafrasear las afirmaciones anteriores (dedico a esta tarea el espacio respectivo a las conclusiones).

Pretende, en lugar de eso, explicaciones más libres aún —libérrimas—, que corren el riesgo de no convencer parejamente a los lectores. Asumo la empresa, lanzo mi cuarto a espadas y espero la respuesta de nuevas aproximaciones que echen luz sobre las parcelas que estas líneas no alcancen a iluminar.

5.2 La persuasión, o sea:

te lo digo mi hija para que lo entiendas mi nuera

En términos generales, vale esta afirmación: la lírica folclórica se propone como objetivo primordial la persuasión. Persuadir al destinatario, objeto del amor, o persuadir a los posibles oyentes, cómplices silenciosos y comprensivos del que sufre la "ausencia", constituye la intención básica de la mayoría de los poemas de origen popular.

El probable origen de tal deseo de convencimiento podría encontrarse, por un lado, en la necesidad de relacionarse amorosamente; pero por otra parte igualmente importante, en una sensación de aislamiento —especie de soledad existencial—, causada a su vez por el desconocimiento de que los seres humanos suelen sufrir parejamente las mismas penas.¹ Tal ignorancia, a fuer de natural en una visión distinta a la que caracteriza a la de la cultura escrita, posibilita en la poesía de

¹ Los poetas cultos, en cambio, suelen ser más conscientes del hecho. Por ejemplo, Luis G Urbina: "Yo estoy cansado, sigue tú adelante; / *mi pena es muy vulgar y no te importa.* / *Amé, sufrí, gocé,* sentí el divino / soplo de la ilusión y la locura, / tuve una

origen popular la asunción de los mensajes como si fueran primigenios. Cada poema folclórico que habla de despecho, de ausencia, de desdén, y aun aquellos que mencionan lo contrario, presentan aire de novedad y hacen pensar que el sujeto de la enunciación, aunque consciente de que no es el único ni el primero que padece a causa del amor, se expresa con tal dolor que compartir su pena no lo alivia.

Pero, además de lo anterior, la necesidad de persuadir al otro parecería arraigarse principalmente en experiencias como la falta de credibilidad. Por ello, en las sociedades que desprecian la opinión de las mayorías empobrecidas, quienes viven al día alzan la voz para decir su credo y para arrancar a los demás el pedazo de poder que significa el uso de la palabra. En efecto, la expresión folclórica constituye una de las poquísimas válvulas de escape por medio de las cuales el pueblo propicia un diálogo de otro modo inexistente. Con ella se pone de manifiesto la visión del mundo del hombre sencillo² que da rienda suelta a su sensibilidad poética, pero también la condición injusta de la organización comunitaria que lo margina y le impide el acceso a la información, puesto que así lo mantiene en calidad de mano de obra sumisa y de carne de cañón si fuere necesario.

antorcha, la apagó el destino, / y me senté a llorar mi desventura / a la sombra del camino."

² Indudablemente, en el lecho de la poesía de origen popular se encuentra la ideología de quienes la crean, a pesar de la afirmación de Levin L. Schücking (:115-116): "Se podría afirmar eso [que la creación literaria es independiente de las circunstancias materiales en general y que vive una vida absolutamente separada de ellas] de ciertas formas populares, pero del gran arte, del arte que lleve el menor sello personal, de ningún modo."

8.3 Para los gustos se hicieron los colores:

En la variedad temática, las escogencias

Las conjeturas de carácter social a que dan pie los propios textos, sin embargo y según queda dicho, no son las únicas posibles. En las coplas populares uno puede advertir una muchedumbre de intenciones. En la parte de este reporte correspondiente al examen de las características léxicas de la copla folclórica mexicana se ha intentado revisar, aunque sea someramente, el aspecto de los asuntos preferidos por los poetas populares. Esta sección intenta profundizar en el problema de manera más específica, no obstante que ambas virtualidades de la lengua (la léxica y la semántica) resultan complementarias y, por ende, inseparables.

A riesgo de ser repetitivo por tal razón, he intentado aquí un esbozo desde una perspectiva diferente. Para ello procuro dar cuenta de las líneas isotópicas generales, y solamente subrayo los aspectos más significativos por reiterados o por atípicos.

En realidad, este examen se apoya doblemente en las aportaciones del *Cancionero folklórico de México*. Además de la muestra elegida de entre su abundantísimo caudal, hay en él una clasificación de orden temático (como podrá advertirse en el propio *Cancionero* y en la transcripción que aparece en las páginas introductorias de este escrito) que significa una muy meritoria labor. Me he permitido algunas modificaciones únicamente con ánimo de facilitar mi análisis.

8.4 Si al cielo subir pudiera, las estrellas te bajara:

El amor

Tratándose de “Coplas de amor feliz” (tomo I del *Cancionero*) y de “Amor desdichado” (tomo II), obvio resulta que el tema más socorrido es el *amor* y que las coplas agrupadas en esos volúmenes corresponden, asimismo, a los subtemas de *satisfacción* o de *insatisfacción*, según se logre o no el objeto de deseo (es decir, la mujer o el hombre amados). Sin embargo, la expresión de este sentimiento suele realizarse desde diversas perspectivas por parte del sujeto de la enunciación y obedece a circunstancias variables.

En términos generales, parecen dominar sobre la temática amorosa de las coplas dos actitudes opuestas: la de la *firmeza* y la de la *fragilidad* del sentimiento, al margen inclusive de que la expresión resulte dichosa o triste. Desde mi punto de vista, por tanto, las tendencias temáticas de la copla cabrían en esta elemental clasificación:

		firme (logro irrenunciable)
	feliz	
		frágil (alarde machista)
Amor		
		firme (amargura)
	desdichado	
		frágil (desprecio)

Asumiendo *a priori* lo aplicable del esquema a las coplas folclóricas de amor, con facilidad se puede deducir que, en general, la postura *firme* en los poemas gozosos redundaba en una expresión de logro alcanzado y de felicidad irrenunciable, como se advierte en los siguientes poemas del corpus de análisis:

*Cecilia, canto estos versos
que traigo en el corazón;
son sentimientos impresos,
causados por la pasión
que me dejaron tus besos. [725]*

*Por ahí dicen que la muerte
me anda siguiendo los pasos
y yo digo que la muerte
me ha de llevar a tus brazos:
entonces podré besarte,
aunque me den de balazos. [1842]*

Igual que en estos otros, tomados fácilmente al azar:

*A mi corazón le han dado
hiel y vinagre a beber,
y con gusto lo ha tomado,
por no dejar tu querer:
yo lo que quiero es amarte,
yo no quiero a otra mujer. [1872]*

*Dicen que me han de quitar
las veredas pa tu casa:
mentira, no quitan nada,
son perros de mala raza. [1879]*

*Camino Real de Tepeji,
piedra blanca de la esquina.
Me aconsejan que te deje,
pero ¡adónde, perla fina!
Conmigo el amor se teje
como la plata en la mina. [1880]*

Contrastantemente, en los mismos textos de expresión feliz la fragilidad del afecto deviene alarde (generalmente de carácter machista), por su misma calidad de inconstancia. Así sucede en estos textos de la selección básica:

*Yo tengo mi amor en donde
sólo mi perro lo sabe;
mi perro carga la llave,
se acerca a la puerta y aúlla:
solita la puerta se abre.*

*Anoche por la ventana,
platicando con Carmita,
me pidió que le cantara
una canción muy bonita
y que no me dilatara.*

También en estos otros:

*La rosa para brotar
no necesita tiempo;
yo para enamorar,
primero les cuento un cuento
y hasta las hago llorar. [2720]*

*Dichosa la chuparrosa,
que liba flor de poleo,
pero más dichoso yo,
que hasta las hierbas volteo. [2723]*

En las coplas de amor desdichado ocurre algo similar. También en relación con ellas se pueden señalar las opuestas actitudes de la *firmeza* y la *fragilidad* de la pasión. La solidez suele producir textos de *amargura*, en que el poeta expone su sufrimiento:

*Saucillo del cementerio,
caracoles del convento;
también mi muerte ha de ser
junto con tu casamiento.*

*Qué bonita corre el agua
debajo de los sauzales;
así corriera mi amor
si no fuera por sus males.*

*De la mar yo recibí (¡ay, Llorona!)
una carta de sirena,
y en la carta me decía: (¡ay, Llorona!)
"Quien tiene amor tiene pena." [4592]*

*Al pie de un encino roble
vine a dejarte un lirio;
el que no sabe de amores
no sabe lo que es martirio. [4600b]*

*Yo le pregunté a Cupido
remedios para olvidar,
y me contestó afligido:
"Remedios no puedo dar;
de ese mal he padecido
y no he podido sanar." [4602]*

Por su parte, la *fragilidad* del sentimiento da pie al *desprecio*, debajo del cual podría intuirse también la experiencia paralela del *despecho*:

*En medio de dos iglesias
tengo toda la alegría.
Si mis palabras son necias,
mi corazón te porfía;
si por pobre me desprecias,
anda pronto, vida mía. [3250]*

*No te aflijas, corazón,
ni tengas pena por eso,
déjalos, que al cabo son
plátanos del mismo tercio. [3717]*

*Tienes corazón de fierro,
y eso es lo que me aniquila,
que estoy queriendo un entierro,
y tu conciencia, tranquila. [3293]*

*Si tu amor me has de quitar,
aunque con modo exquisito,
y sin poderte rogar,
escogeré "El fandanguito"
para poderte llorar. [3315]*

Sin embargo, en las cuatro posibilidades que integran este paradigma es posible identificar un común denominador: la simplicidad con que el pueblo concibe (aun en el caso de los textos en que priva el tono de amargura) las relaciones sentimentales, que en los círculos de cultura académica desarrollada suelen ser asumidas con mucho mayor solemnidad. Tal sencillez —fácilmente confundible con candidez— parecería obedecer en primera instancia a la visión del mundo del pueblo trabajador y a las condiciones en que se desarrolla su vida, pues sus desfavorables circunstancias económicas y sociales le exigen la búsqueda de satisfactores inmediatos y disminuyen la posibilidad de dedicar el tiempo del trabajo a las lamentaciones amorosas. En segundo término, es preciso reconocer, so pena de ceguera y de incomprensión cabal, que la comunidad que se expresa mediante este tipo de poesía carece (o los soslaya) de los instrumentos culturales que abrirían la puerta a los razonamientos filosóficos que singularizan algunas corrientes de poesía culta.

Se nota la desenvoltura con que el poeta se contiene y se resigna ante el fracaso de su amor en poemas como los citados arriba para

ejemplificar la línea temática del *amor desdichado firme*, o en otros que pueden elegirse azarosamente de la muestra básica, como éstos:

*Voy a ausentarme, mujer,
porque tú me has despreciado;
no has sabido comprender
que a tus pies arrodillado
te ofrecí un cariño fiel.*

*Sospiro, que dende adentro
te sales a divertir,
si no has de lograr tu intento,
sospiro, métete adentro,
no andes dando qué decir.*

El efecto resalta con mayor obviedad, por supuesto, cuando el poema conlleva un mensaje de desprecio o de alarde masculino.

La ligereza característica de la lírica popular se vincula, a su vez, con otro aspecto que la distingue: su idiosincrasia lúdica. Podría juzgarse, por ello, que el juego es estimado altamente por los oyentes como recurso de inteligencia y de habilidad en el uso de la lengua. A fin de lograrlo, el poeta pone en práctica distintos recursos, relacionados con las figuras retóricas de pensamiento.

8.5 Ex abundantia cordis, os loquitur:

La realidad inmediata

Además de esta tendencia, sobresalen otras inclinaciones temáticas. Habida cuenta de que se trata de una poesía cuya pervivencia es más ingente en los centros rurales, naturales resultan las constantes alusiones a los objetos y a las circunstancias de la vida en el campo.

Según queda asentado en páginas anteriores, el nombre de los frutos –en medida semejante al de las flores– suele convertirse en punto de referencia para las comparaciones y, como consecuencia, en uno de los extremos del proceso metafórico de la poesía tradicional.³

De las setenta y cinco poesías que integran la muestra básica que ha dado pie a las especulaciones estadísticas de este trabajo, treinta y tres aluden de manera clara y directa a los elementos de la vida no urbana. Pueden remitir igualmente a la proximidad del mar, ríos o lagunas, que a la de huertos y sembradíos.⁴

Sobre la base del mencionado corpus básico de este examen, son muestra de lo primero: “Si el agua ‘el mar fuera tinta / y las olas de papel, / si los peces escribieran...”: “Conchitas y caracoles / vide brillar en el mar...”; “Despierta, bella sirena, / que el agua nos quiere ahogar...”; “...yo le canto sin cesar / mi pasión a una sirena...”; “Ya se va la embarcación...”; “Qué bonita corre el agua / debajo de los sauzales...”;

³ Es la metáfora “en presencia”, es decir, “aquella en que aparecen explícitos ambos términos”, lo cual “hace posibles las aproximaciones más insólitas, aquellas de que sólo es capaz el genio que percibe intuitivamente lo similar en lo desemejante”. Vid. H. Beristáin b) (: s. v. metáfora).

⁴ M. Díaz Roig e) (:134) ha mencionado el hecho, y dice que la alusión de “flores, áboles, etc.” es abundantísima en la lírica folclórica.

"Hasta el río fui con ella, / comunicando los dos..."; "Rema, guarecita, rema, / rema para San Miguel...";⁵ "Soy pájaro carpintero, que me paro en la canal..."; "Úrsula se fue a bañar / y allá abajito del puente..."

Por lo que se refiere a la circunstancia agrícola, son éstos los casos: "Eres bello toronjil / del jardín más divertido..."; "De una matita de anís, / corté una flor encarnada..."; "Corté la flor de aguacate, / revuelta con perejil..."; "En la sombra de un pirú / me puse a resolar..."; "...me diste un beso tehuano / bajo de un palo de rosa..."; "Yo le pregunté a la palma / que si estaba en el florero..."; "Mi amor es como el conejo, / sentido como el venado; / no come zacate viejo / ni tampoco muy trillado: / come zacatito verde, / de la punta serenado..."; "Saucillo del cementerio, / caracoles del convento..."; "De qué me sirve tenerte / tu cama llena de flores..."; "...déjalos, que al cabo son / plátanos del mismo tercio..."; "Soy pájaro carpintero..."; "Mira qué hermoso durazno..."; "A la guayaba madura / se le quita la pepita..." "...no por andar presumiendo / pierde la caña y elote..."; "Del corazón de una palma / nacieron las Isabeles..."; "Gallo, si supieras / qué cosa es amar"; "Las mujeres desdeñosas / son como las aceitunas..."; "En el mar está una palma / con sus ramas hasta el suelo..."; "Las flores de tu jardín / se empiezan a marchitar..."

Además de los que he seleccionado como muestra básica, los ejemplos de estas alusiones se acumulan en el *Cancionero* tan

⁵ A propósito de los topónimos, M. Díaz Roig e) (: 132-133) dice que en la lírica son muy frecuentes. En la muestra básica empleada con fines estadísticos de este trabajo se registran tres: Guadalajara, Oaxaca y San Miguel; en los otros textos escogidos

copiosamente, que se complica la elección de los más afortunados. Vayan éstos como breve ilustración:

*Hora sí, chuna del alma,
vámonos para Tenango,
a vender los chiles verdes,
porque se están madurando. [1565]*

*Los ejotes son la vaina
del frijol enredador;
esos ojitos tan negros
pertenecen a mi amor. [2052]*

*Ya no quiero de amor calabazas,
porque a mi pecho le hiciste un chayote;
¡y qué dirá ese infeliz ejote!,
¿que un elote te pedía de pilón? [5239]*

En realidad, la mención directa de frutas y vegetales no debe entenderse como la única fuente de referencias a la vida rural. La alusión de animales de granja, de ornato, de labor y hasta de caza ubica a la copla folclórica en un ambiente más agrícola que citadino. Pero una mirada más acuciosa prescindiría inclusive de tales referencias, porque hay más elementos que orientan en esa dirección; por ejemplo, la mención de

aleatoriamente, en este apartado por ejemplo, hay otros dos: Tepeji y Tenango. Vid. también J. I. Dávila Garibi (: 191 pp.).

oficios ("Ya los arrieros se van / y yo que los voy siguiendo..."), de lugares ("llévame hasta la barranca...") y de objetos ("La mujer la comparo / con la veleta...), algunos de los cuales quedan atendidos ya en la parte relativa al léxico de las coplas.

8.6 La cáscara guarda al palo:

Los temas implícitos en la copla folclórica

A pesar de que muchos elementos dirigen la mirada de los receptores hacia el aspecto rural, la verdad es que si una isotopía sobresale en los textos folclóricos que aquí se estudian es la de lo humano. La expresión de sentimientos —y en especial del amor— ciñe a la lírica folclórica en el campo de los afectos personales. Esta verdad perogrullesca, pues no podría esperarse mucho más que la expresión de sentimientos en la lírica, adquiere sentido y valor si se le observa desde el punto de vista de las relaciones existentes entre los usuarios del folclor y las estructuras sociales en que se desarrolla su vida. Quien se aproxima a la poesía de origen popular con intención de trascender el disfrute, e intenta explicarla críticamente, habrá de advertir que el pueblo poco se interesa por los factores que determinan su condición marginal. Solamente hurgando resulta factible la identificación de tales circunstancias y se pueden aventurar conjeturas en torno a las causas que la originan y con respecto a las consecuencias que acarrearán.

La primera explicación —que no por reiterada debe callarse— es la visión del mundo desde una perspectiva distinta (no mejor ni peor;

simplemente, distinta) de la que caracteriza a la cultura escrituraria. Los pueblos acostumbrados a reconocer su entorno por medio del oído, desarrollan una visión sumamente práctica pero parcial de aquello que resulta complicado a ojos avezados en la práctica de la lectura; por ejemplo, la mencionada óptica simplista de las relaciones humanas, particularmente, de las amorosas.

No obstante el crecido número de coplas que se refieren al asunto (más de la mitad de las que consignan los cuatro tomos del *Cancionero folklórico de México*: 5716 de 9962), en ellas brilla por su ausencia el tratamiento de lo verdaderamente erótico y se transparenta la falta de información en materia de sexualidad. El amor en los textos folclóricos parece confinarse exclusivamente al compromiso verbal entre dos personas. Sólo ocasionalmente, cuando se refieren al beso, los poemas se permiten rebasar esta barrera:⁶

*...son sentimientos impresos,
causados por la pasión
que me dejaron tus besos.*

*...entonces podré besarte,
aunque me den de balazos.*

*...me diste un beso tehuano
bajo de un palo de rosa.*

⁶ Un puñado de coplas, las que registra el *Cancionero folklórico mexicano* con los números 5663 a 5716 y 5596 a 5622 (ochenta y una en total), se refieren sin embozo a estos temas. La generalidad, según puede colegirse del porcentaje, prefiere la reticencia, la alusión, el uso del lenguaje indirecto, en suma.

*...me acuerdo de los besitos
que tu boquita me daba.*

*...sé muy bien que hasta extrañaban
como yo puedo besar.*

*Tus labios piden un beso,
tus ojos una ilusión...*

Salvo estos ejemplos (poco representativos estadísticamente: seis coplas de las setenta y cinco que conforman el corpus), el amor semeja una especie de intercambio —economía de afectos—, más que el encuentro integral de la pareja.

A pesar de que las hipótesis psicoanalíticas individuales y colectivas superan las limitaciones de este trabajo, que se propone centrarse en el hecho poético, es imposible soslayar que en el origen de esta actitud reposa la característica reticencia de los pueblos subdesarrollados a tratar abiertamente lo relativo a la vida sexual. Pero “debajo del sayal hay ál”. La expresión en términos claros acerca del erotismo constituye un tabú antiquísimo. A eso probablemente se deba el reducido número de coplas registradas sobre el tema (ochenta y una, en el *Cancionero*, clasificadas bajo el rubro de “Humor pícaro”).

Otro tanto podría afirmarse, en esta misma línea, con respecto a la isotopía del deseo que se presenta subrepticamente en la mayoría de las coplas, pues al mismo tiempo que los poemas se constituyen como ofrendas de amor, implican una solicitud de respuesta por parte del destinatario del mensaje. De este modo, la declaración de cariño adquiere

al mismo tiempo valor de petición, lo cual podría no tener mucho de extraño si no se advirtiera ocultamente una actitud prepotentemente masculina del solicitante, que equivaldría a una propuesta de intercambio —no de entrega del amor— condicionante del afecto. En el “te quiero si me quieres” que se podría leer entre líneas priva una posición de conveniencias, identificable aun en los textos cuyo sujeto de enunciación es una mujer. La siguiente copla lo ejemplifica:

*Yo ya no me creo de usted,
por falso y engañoso;
¡quién había de creer, señor,
que tantas tenga a la vez!*

En ella, la estructura de redondilla presenta una irregularidad que, por el mismo hecho de serlo, requiere atención, pues entraña significaciones en relación con el asunto: el cómputo silábico del tercer verso arroja un total de nueve sílabas (a diferencia de los otros, octosílabos), en virtud del empleo del término “señor”. Que sea ésta la única rima consonante de la copla demuestra el uso voluntario de la palabra, y hace pensar en un tratamiento respetuoso, casi de veneración, para el hombre que cubre el estereotipo masculino poligámico.

El acuerdo tradicional de las sociedades marginadas, que asigna al varón el papel de demandante y a la mujer el de otorgante, se acentúa también en la copla popular. En las costumbres estructurales de nuestros pueblos subdesarrollados, la mujer concede el bien que da lugar a la demanda —ella misma— con las condiciones que marca la propia

comunidad ("Corté la flor de aguacate, / revuelta con perejil. / Cuando esté la luna tierna / te mandaré a pedir, / para casarme contigo / por la Iglesia y por lo civil"); pero una vez satisfecho el requisito por parte del hombre, el trato suele revertirse de manera que ella demanda lo que el hombre puede otorgar. Por eso, albur al margen, las mismas coplas aconsejan: "No te creas de un zapatero / porque lo veas con dinero, / porque te da de comer / puros pedazos de cuero." Y por eso también el alarde agresivo de quien "manda" en su casa, "y si no lo quieren creer, / ya le estamos, dimos, dando".

8.7 A cada uno su gusto lo engorde:

Recursos lúdicos y humorísticos.

Mención especial requiere el aspecto —claramente clasificado por el *Cancionero*— de las "Coplas humorísticas sobre el amor". Constituye también la miga temática de los poemas y conforma una línea isotópica de gran importancia en virtud de su presencia constante en los textos.⁷

Para un lector habituado a la poesía culta, las coplas folclóricas ofrecen un encanto, a modo de ingenuidad, que fácilmente podría suscitar la sonrisa. Los procedimientos y la temática de la literatura popular, comparados con los de la otra, se caracterizan por el gracejo

⁷ "La tensión lúdica, que es una constante del obrar humano, está ya implícita en el quehacer poético mismo. Con todo, por encima del compromiso general y difuso, la poesía se entrega muchas veces a concretos juegos de humor. Por su parte, el canto popular es un regocijo colectivo, y al calor de la convivencia, la travesura y el ingenio chisporrotean todavía más a gusto. De este modo, el humorismo resulta otro generoso fermento de la poesía folklórica" dice C. H. Magis (: 267 y ss.).

presente en el primer enfrentamiento sorpresivo⁸ y por la sencillez que se ha mencionado aquí anteriormente.⁹ Sin embargo, en aras de evitar la confusión, parece conveniente hacer distinción entre esta actitud natural de quien se aproxima eventualmente a la lírica tradicional y la operación voluntaria de los mecanismos lingüísticos de la comicidad, intrínseca en el acto poético.

Siempre de acuerdo con la mencionada clasificación del *Cancionero*, corresponden a las coplas humorísticas once de las que aquí se estudian (4947, 5054, 5199a, 5266, 5310, 5379, 5460, 5576, 5607, 5453, 5668). Los recursos empleados en ellas son varios, aunque domina el juego del doble sentido; es decir, la intercalación de una isotopía

⁸ A este propósito, Henri Bergson (: 11-13) dice que la risa suele producirse como efecto de la ruptura inesperada de la rigidez física y mental del hombre. "Diríase que lo cómico se puede producir sólo cuando es recibido por una superficie espiritual pulida y tranquila. Su medio natural es la insensibilidad... Para producir todo su efecto, lo cómico exige algo así como una momentánea anestesia del corazón, para dirigirse a la inteligencia pura..."

⁹ H. Bergson. *Ibid.*: "El arte del poeta cómico consiste, pues, en hacernos conocer por completo ese vicio [de lo cómico], dándonos su intimidad, hasta el punto de volvernos dueños de algunos de los hilos de esos fanteches que tanto le divierte manejar, para que nosotros también los podamos manejar a nuestro antojo, y encontremos la razón del placer que sentimos. Por lo tanto, aquí también es una especie de automatismo que nos induce a reír, un automatismo que se parece en mucho a la simple distracción. Nos convenceremos de ello observando que por lo general la medida exacta de la comicidad de un personaje está en el desconocimiento que tiene de sí mismo. Lo cómico es inconsciente. Se torna invisible para sí mismo, y es visible para todo el mundo, tal como si aprovechara al revés el poder del anillo de Gyges. Mientras un personaje de tragedia no modificará su conducta aunque llegue a enterarse del juicio que nos merece, y podrá, en cambio perseverar en ella, aun enteramente consciente de lo que es y del horror que nos inspira, un hombre ridículo, apenas advierte su ridiculez, procurará modificarse, al menos exteriormente. Si Harpagón se diera cuenta de que su avaricia nos hace reír, no digo que se corregiría, pero sí que trataría de encubrirla o al menos darle una faz distinta."

inesperada en otra línea, seria, de significación. Con claridad puede observarse el hecho en este texto:

*Tus labios piden un beso,
tus ojos una ilusión,
pero tu lindo pescuezo
pide estropajo y jabón*

en que los dos primeros versos prometen un desarrollo serio, aunque con fórmulas arquetípicas,¹⁰ del discurso sentimental. El uso de las palabras "labios", "beso", "ojos", "ilusión", que corresponden cabalmente al léxico convencional de la comunicación amorosa, dan origen a la expectativa; pero la tercera y cuarta líneas versales —en que suele incrementarse la carga emotiva hasta como efecto del proceso respiratorio¹¹— rompen

¹⁰ Con respecto a estas que llamo "fórmulas arquetípicas", C. H. Magis (: 29 y ss.) hace un estudio exhaustivo a partir de su propia clasificación en *motivo, tópico, cliché y esquema*.

¹¹ Vid. R. Dorra a) (: 199): "...ese ritmo en dos tiempos es también una necesidad de la memoria o, mejor dicho, es la estructura misma de la memoria oral. Pensemos que en las sociedades de comunicación oral, la forma versificada que asumen algunos enunciados deriva del hecho de que la comunidad se propone retenerlos por su valor trascendente. El método más eficaz para sustraer un enunciado del olvido a que lo destina lo efímero de su duración temporal es dotarlo de una organización fónica que lo haga apto para perdurar en la memoria colectiva. Así organizado, el enunciado puede quedar escrito en ese espacio a la vez interior y común, y pasar a integrar el patrimonio de la comunidad. Las sociedades de comunicación oral atesoran su patrimonio de saber, de emociones morales trascendentes, de experiencias afectivas, de deseos o esperanzas o temores en enunciados compuestos de regularidades métricas y fónicas, es decir en versos... A esta memoria que forma parte de la cultura de los individuos —memoria de la escritura— se la conoce como 'memoria artificial' —esto es: deliberadamente educada— y se la opone a la 'memoria natural', que es la memoria oral y colectiva. Si la memoria de la escritura es visual, la memoria de la oralidad es auditiva y en ella los signos son sonidos y, antes, ritmos que se ordenan a partir de la respiración y que, como la respiración, retornan regularmente. La

violentamente el tono al referirse a lo poco convenientemente aseado del solicitante. Para lograr el salto cualitativo¹² de lo sentimental grave a lo burlesco, el poema se cuida bien de no usar la palabra "cuello", sino "pescuezo", que remite indudablemente a la isotopía correspondiente al reino animal; pero, además, alterna los términos susodichos "labios", "beso", "ojos", "ilusión" por la mención de objetos útiles en la vida cotidiana: "estropajo" y "jabón", que ubican al receptor en la isotopía de lo corruptible en la medida en que actualiza las características humanas (animales, al fin de cuentas) del olor, del aspecto, del deterioro.

A este procedimiento de inserción sorpresiva de factores opuestos entre sí, como contrastar declaraciones amorosas con necesidades elementales del hombre, acude un gran número de las coplas humorísticas consignadas en el *Cancionero*. (El mecanismo lingüístico podría parangonarse al trabajo de injerto tan usual en la agricultura.) Sin embargo, lo interesante para los efectos del presente estudio es la revisión de los medios poéticos de que echa mano el autor (el pueblo que se adueña de su propio caudal artístico y lo transforma en la medida de su antojo) a fin de establecer esa doble isotopía concomitante.

En algunos textos, el juego depende de un término conector¹³ que enlaza ambas posibilidades de comprensión y que, paradójicamente, a

respiración es la experiencia —primaria e incesante— del cuerpo que se abre al mundo mediante la continua sucesión de ciclos en los que a una inspiración (período tensivo) sigue una expiración (período distensivo) comunicando con ello una básica intuición de lo real y estructurando una figura prosódica que estará en el origen de la formación de las frases."

¹² El concepto "salto cualitativo" es préstamo tomado del análisis narratológico. M. Vargas Llosa (: 241-278).

¹³ Cf. Violette Morin (: 121-122). Igualmente, S. Freud (: 7- 146).

fuer de conector, opera en la expresión lingüística como disyuntor en tanto que constituye el punto de bifurcación entre el discurso "serio" y el "cómico".¹⁴ Para eso los mexicanos nos pintamos solos, especialmente en el campo semántico de la sexualidad. Un ejemplo es la copla ya citada en este apartado:

*No te creas de un zapatero
porque lo veas con dinero,
porque te da de comer
puros pedazos de cuero*

en la que el término conector de las dos posibles líneas de significación es la palabra "cuero", que puede entenderse simultáneamente en el sentido del material con que se fabrica el calzado y con la acepción de epidermis humana.

Lo mismo podría decirse con respecto a la copla

*Las flores de tu jardín
se empiezan a marchitar:
¿quieres darme el trabajo
de que las vaya a regar?*

La metáfora "las flores de tu jardín" se ajusta plenamente a las convenciones poéticas de la lírica. Evoca los encantos de una doncella, en

¹⁴ Vid. A. J. Greimas (: 107-108): "Ambas isotopías están vinculadas entre sí por el término conector común. En los casos más simples (juegos de palabras, palabras de doble sentido, etc.), la identidad, o incluso la simple semejanza del formante, sirve para poner en conexión las dos isotopías."

tanto que se refiere a las prendas de la belleza (representadas por la floración). Hasta el segundo verso, el oyente — particularmente, un conocedor de la poesía culta— podría pensar en el inicio de un poema que hablara de la fugacidad de la juventud y de la huida inexorable de la lozanía, al estilo de un clásico *carpe diem*. Pero las dos últimas líneas versales hacen cambiar de opinión. La marchitez que se ha anunciado en los primeros versos no es la vejez inexorable; es un deterioro pasajero que se resuelve con un poco de humedad. Por supuesto, el mismo sentido figurado que se ha privilegiado en la cuarteta autoriza la interpretación metafórica general, de manera que queda claro a los oyentes que, en alarde machista, el sujeto de la enunciación denuncia la falta de trato amoroso como causa del desmejoramiento de una mujer, y se ofrece esforzadamente a suplir la carencia. El efecto lúdico de la copla remata, precisamente, con el ofrecimiento mañosamente desganado, pues quien oye el poema entiende exactamente lo contrario, en virtud de que es el sujeto de la enunciación quien se autopropone.

No es exclusivo de este texto el juego con los niveles del ser y del parecer.¹⁵ Ocurre con una frecuencia que podría considerarse generalidad en las coplas humorísticas, y refleja plenamente los procedimientos del discurso amoroso,¹⁶ que prefiere los mensajes cifrados y evita la comunicación franca para no transparentar demasiado los deseos y para evitar el consecuente riesgo de desdenes.

¹⁵ Estas categorías funcionan especialmente para el relato, pero —sin perder su carácter lírico— algunas coplas se asimilan a la narración en la medida en que cuentan, así sea brevemente, la historia de un acuerdo amoroso.

¹⁶ Vid. R. Barthes b) (: en general, pero especialmente 82-84).

Pero, no obstante que el ocultamiento de sentimientos corresponde al juego del amor en todo tiempo y lugar, en lo que toca a las coplas populares contribuye en forma importante para fincar los rasgos de ingenuidad que tan reiteradamente se han comentado aquí, puesto que el emisor se denuncia con el solo hecho de dirigirse al ser amado. El discurso equivaldría, por tanto, a un mensaje como éste: "te dedico este poema para decirte que me eres indiferente." Tal candidez podría no ser causa de una hilaridad desternillante, pero al menos lo es de una sonrisa comprensiva por parte del oyente —culto o no—, y en esa medida constituye un efecto humorístico involuntariamente logrado.¹⁷ A este propósito parece también ilustrativa la siguiente copla:

*Como que te vas,
como que te vienes,
pero, vida mía,
¡cómo me entretienes!*

En la que el desinterés mostrado por el emisor (probablemente una mujer que espera formalizar la relación con el amado) se evidencia, al contrario, como una exigencia de estabilidad, y nadie desea estabilizar su existencia al lado de una persona indiferente.

Más o menos por el mismo tenor proceden otras coplas de las clasificadas como humorísticas. Por supuesto, bajo el mecanismo

¹⁷ Son *gags*, según la terminología cinematográfica; a diferencia de éstos, que obedecen al plan previsto por el guion, en la poesía de origen popular constituyen reales efectos humorísticos involuntarios —los más eficaces—, resbalones lingüísticos

puramente lingüístico (y en consecuencia, semántico) de cada copla se encuentra una miga distintiva. Éste es el caso de la siguiente:

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

En ella transparece el popular escepticismo con respecto a la vida en celibato y, de paso, la censura también frecuente contra los miembros del clero que incumplen sus votos religiosos. La crítica, que ciertamente escasea en asuntos de clero y religión, llama la atención justamente por lo exiguo de estos comentarios. Y otro tanto sucede en relación con la organización política de la sociedad. Podría reafirmarse, por tanto, lo que se ha dicho en otras partes de este trabajo: el pueblo prefiere dedicar su atención a las relaciones humanas que le quedan a la mano y oblitera aquellas otras que considera complicadas, lejanas y ajenas.

Los recursos humorísticos —que son los que propiamente corresponden a este apartado— se vinculan estrechamente con la tendencia crítica de esta seguidilla. Su gracia proviene, además de lo mencionado en el párrafo anterior, de la visión simplista acerca de las religiones, puesto que el poema deja inferir que en la organización conceptual del pueblo la actividad religiosa y lo relacionado con la muerte guardan relación íntima. La ironía que motiva la risa consiste,

o palabras que delatan intenciones apenas ocultas por el sujeto de la enunciación. *Vid.* H. Bergson. *Op. cit.* y S. Freud. *Op. cit., passim.*

consecuentemente, en reconocer la perspectiva popular, que mitifica a los seres que juzga superiores, sobre todo, si su superioridad estriba en la familiaridad con Dios y con lo sobrenatural; en gracia de este punto de vista, ni un fraile ni una monja pueden sentir miedo a los muertos, y el supuesto temor solamente sirve de pretexto para yacer en mutua compañía.

A diferencia de los que se han examinado hasta aquí, algunos poemas presentan recursos bastante más elaborados. Es el caso, por ejemplo, de los dos que siguen:

*Una novia que yo tuve
todas las eses tenía:
era fea, flaca, floja,
frágil y fregona y fría. (5266)*

*Andando se saben tierras
y se experimentan amores;
¡ay, que dolores de piernas!,
¡ay, qué piernas de Dolores! (5054)*

En el primero puede advertirse la variación aliterativa de la "f"; en el segundo, el retruécano. Ambas figuras, de dicción la primera y de pensamiento la segunda, constituyen la sustancia fundamental que les otorga la catadura humorística.

Naturalmente, a este recurso se suman otros; por ejemplo, en la copla 5266, el efecto de ironía que el sujeto de la enunciación practica sobre su propia persona, puesto que asume su mal gusto o su mala

fortuna en lides amorosas, y al burlarse de una novia tan poco agraciada ríe de sí mismo, lo cual constituye un ejercicio de autocrítica poco frecuente en la poesía de origen popular (esto, además de la actitud de misoginia, que representa una de las facetas del machismo y que en la poesía folclórica tiene también un propósito humorístico, en tanto que intenta otorgar al hombre una actitud simpáticamente fanfarrona).

Por su parte, el juego de la anadiplosis quiástica¹⁸ que se registra en la copla 5054 parece tener también una finalidad estrictamente cómica. El cambio en el orden de los elementos léxicos de la primera exclamación ("¡ay, qué dolores de piernas!") origina una expresión inesperada y preñada de significaciones eróticas.

Lo novedoso y poco común de procedimientos como la aliteración y el quiasmo inclinaría a suponer que los poemas en que aparecen pertenecieron originalmente a un escritor con oficio o, por lo menos, a un lector de poesía culta. Igualmente, el uso de la rima consonante o del polisíndeton de la copla 5266. Sin embargo, además de la apropiación de los textos por parte del pueblo, contribuye a autentificar su legitimidad popular el uso de algunos elementos léxicos, tales como *saber* en su acepción popular de *conocer*,¹⁹ *floja* como sinónimo de *perezosa*, y *fregona*, con significado de *insistente*, *obsesiva*.

¹⁸ Vid. H. Beristáin b) (: s. v. *epanadiplosis*).

¹⁹ Pervive este uso en algunos lugares de la República Mexicana. En Michoacán, por ejemplo, se pregunta "¿sabes el río?", equivalente a "¿conoces el río?"

Pero, aparte disquisiciones acerca del origen de estos textos, lo cierto es que la presencia de las palabras señaladas constituye un factor de no poca importancia para instaurar en ellos la isotopía humorística que los distingue, porque los desolemniza al emplear los términos usuales en la lengua de la comunicación informal cotidiana.

En general, la levedad procedente del empleo desenfadado de la lengua distingue a la lírica popular. Aun en los textos no calificados como humorísticos por el *Cancionero* se advierte la preferencia por el tono ligero en el tratamiento de los temas, lo cual se debe en gran parte al desprecio por las lucubraciones conceptistas²⁰ y a la elección de términos léxicos característicos de la lengua no oficial.²¹ Un ejemplo, tomado casi al azar de la muestra:

*Ya los arrieros se van,
y yo que los voy siguiendo;
¡ay, qué buena está mi amor,
y más que se irá poniendo!*

(El uso popular de *ponerse buena* no requiere explicación.)

Algunos más, escogidos del propio *Cancionero* de entre muchísimos que podrían servir de ejemplo:

²⁰ Hay excepciones, por supuesto. El siguiente es un ejemplo. Obsérvese en él, además, la atípica elección de la rima: "Esa niña tiene ojos, / y esos ojos tienen niña, / y la niña y esos ojos / son las niñas de mis ojos" [2063].

²¹ El concepto de "lengua oficial" o "discurso oficial" pertenece en su origen a M. Bajtin (*passim*). Con él me refiero al uso de términos y al abordaje de temas propios de la lengua de la comunicación cotidiana, inclusive arcaísmos y barbarismos, que el discurso oral de base escrituraria prefiere evitar.

*Peloncitas guapetonas,
aquí traigo mi camión,
pa llevarlas y pasearlas
de purito vacilón. [4012]*

*Chaparrita de mi vida,
no te hagas la remolona;
como al cielo no te subas,
yo te he de llevar, paloma. [1292]*

*¡Ay, ay, ay!, quiéreme china,
por tu amor, no seas asina;
¡ay, ay, ay!, quiéreme chata,
por tu amor, no seas ingrata. [848]*

Es fácil colegir de ello que este desparpajo en el uso de la lengua, que se caracteriza por la preferencia de términos “vulgares”, es un aspecto determinante de la graciosa ingenuidad de la lírica popular, mencionada al principio de este apartado como rasgo general de la copla folclórica.

Ley inexorable, en la medida en que se agudiza la mirada se angosta el campo de visión. En trabajos como éste, que pretenden abordar de modo específico un tema, sucede eso: necesariamente quedan fuera muchos asuntos (de los que no vienen a cuento y de los que sí vienen a cuento). No obstante, en la esperanza de que con óbolos de todo tamaño se abone paulatinamente a las deudas de conocimiento —“entre todos lo sabemos todo” (Alfonso Reyes *dixit*)— se apoyan las aportaciones, aun reducidas como la de esta tesis.

En lo que respecta al pueblo y sus expresiones, lo que se ignora probablemente supera en cantidad a lo que se sabe. Esa ignorancia, naturalmente, encuentra razón de ser en los desniveles sociales. La misma referencia a lo “popular” evidencia una cierta perspectiva de altura, de

élite, que denuncia la situación de privilegio de quien la emplea. Consecuentemente, el peligro inevitable que sufren los estudios de esta laya es observar el objeto de análisis con actitud falsamente comprensiva. He corrido el riesgo, desde luego, y he asumido —tan sinceramente como mi condición de universitario lo permite— mi carácter simultáneo de gente del pueblo.

Desde esa perspectiva, la realización de la tarea se ha vestido de comprometida alegría, ya que no de fría objetividad. Las presentes conclusiones, sin embargo, intentan ajustarse a los resultados parciales de los capítulos, puntos de vista diversos de un único interés.

Helas aquí. Corresponden, más que a la organización de los capítulos del trabajo, a las respuestas de las preguntas, dudas y curiosidades planteadas en el "acercamiento inicial a manera de introducción".

1. La producción poética de origen popular se presenta como un terreno casi virginal, pues todavía no son suficientes los estudios que intentan alumbrarla. Muchos de los textos que conforman la bibliografía empleada para esta investigación —sobre todo, los realizados desde una perspectiva "folclórica"— carecen de rigor metodológico y constituyen aproximaciones superficiales que rara vez intentan examinar los procedimientos poéticos, la relevancia de esta forma poética en el seno de la vida social y sus implicaciones y repercusiones como objeto sociológico.

2. La copla lírica mexicana, como la hispánica, en general, adopta formas estróficas diversas. Aunque existe predilección por la cuarteta octosilábica de rima asonante en los versos pares (lo copla, propiamente

hablando), el repertorio no se reduce a ella: el poeta popular recurre con frecuencia también considerable a la redondilla, la quintilla, la seguidilla —simple o compuesta— y la sextilla.

3. A diferencia de la aceptación de las formas estróficas características de la lírica hispánica, los rasgos distintivos de los niveles del lenguaje (fónico-fonológico, léxico, morfosintáctico y semántico) reflejan los hábitos lingüísticos y extralingüísticos —idiosincrásicos en general— del mexicano.

4. Los efectos de transtextualidad preconizados por Genette (: 9-17) —intertextualidad, paratextualidad, metatextualidad e hipertextualidad— son prácticamente inexistentes en la poesía folclórica, puesto que constituyen “guiños” escriturarios que suelen cruzar de un texto (escrito) a otro. Sin embargo, resulta innegable la presencia de un architexto genérico, en virtud de la homogeneidad de la producción poética popular.

5. Sorpresiva por su variedad , su flexibilidad y aun su adaptabilidad a las necesidades del poeta, la técnica de versificación (toda ella aprendida empíricamente) presenta una amplia gama de recursos métricos, rítmicos y rítmicos, en buena medida comparable a la de la poesía culta.

6. Lejos de sorprender, la multitud de metáforas identificables en la lírica folclórica, especialmente las que afectan a la semántica (metasemas) y a la lógica (metalogismos), da cuenta de la natural inclinación hacia la expresión “figurada” en la lengua empleada por el pueblo. La poesía de origen popular —la copla como botón de muestra— echa mano con frecuencia y absoluta naturalidad de la expresión

metafórica. La correspondiente y paradójica escasez de figuras que operan sobre el plano de la expresión obedece, muy probablemente, al rechazo de la palabrería ("mucho ruido y pocas nueces") propia del discurso parlamentario, académico, político.

7. Pese a las evidentes diferencias, que impiden establecer ningún tipo de comparación, entre la lírica folclórica y la culta existen semejanzas de procedimiento que permitirían presumir una línea de contacto. La lógica dictaría, en tal caso, que la poesía de origen popular ha inspirado algunas estrategias discursivas a la producción poética escrita, pues como queda escrito en este trabajo, el proceso inverso parece insostenible. Algunos recursos formales, por ejemplo los relacionados con la versificación, parecen originarse en la expresión poética del pueblo y ser asumidos posteriormente por los poetas cultos (que, en la medida que lo son, no descuidan el filón riquísimo del arte popular).

8. La elección de las coplas que se encuentran en los dos primeros tomos del *Cancionero folklórico de México* acota la línea predominante de los textos aquí examinados en el tema del amor. En ellos, sin embargo, además de ponerse de manifiesto el sentimiento personal del emisor, resalta la intención de persuadir. Uno de sus principales propósitos es el de convencer por igual al destinatario del sentimiento y al del mensaje lingüístico, como si del convencimiento del otro dependiera la autoafirmación social. El poeta popular necesita ser creído y considerado socialmente, puesto que se siente adocenado y sin voz dentro de su comunidad.

9. En la lírica mexicana de índole amorosa, el tratamiento que se otorga a los temas y a los destinatarios del mensaje corresponde a una gama de actitudes reducida y, por ello, fácilmente clasificable: el amor, que puede ser feliz o desdichado según la respuesta obtenida por el productor (o emisor) del mensaje, se sostiene con firmeza o varía como resultado de su fragilidad. De esa manera, un amor correspondido y fiel es origen de un logro dichoso e irrenunciable; en cambio, un cariño correspondido, pero falso en virtud de su fragilidad, suele ser causa de los alardes machistas típicos de los pueblos subdesarrollados. Por su parte, el amor no correspondido se manifiesta por una actitud de amargura en el emisor, si tal afecto es constante, y por una actitud de desprecio cuando el cariño es frágil o veleidoso.

10. La temática de la copla mexicana de amor y el léxico de que se sirve dan testimonio de la realidad inmediata y cotidiana del pueblo poeta. Por ello, son copiosas las referencias a los animales, alimentos lugares, objetos, tiempos propios de la vida campesina; la alusión de todos ellos carece de intención artística, pero aparte de que circunscribe el mensaje poético en un ámbito de sencillez y naturalidad, proporcionan a los textos folclóricos una coloratura estilística y temática propia, puesto que tales elementos constituyen el casi único parámetro de conceptos estéticos.

- ALATORRE, Antonio. a) "De folklore infantil" en *Artes de México. Lírica infantil mexicana*, XX-162 (1973), pp. 35-50, 106-109, 122-125.
- — — — b) "El entremés de *Los tamalitos* y otras perlas del Cancionero de Pancho Martínez" en *México en el arte*, 8 (1985), pp. 13-22.
- AMORÓS, Andrés. *Subliteraturas*. Barcelona, Ariel, 1974.
- BAJTÍN, MIJAÍL. *La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento*, trad. de Julio Forcat y César Monroy. Barcelona, Barral Editores, 1974 (Breve Biblioteca de Reforma).
- BARTHES, Roland. a) *Investigaciones retóricas I. La antigua retórica. Ayudamemoria*, traducción de Beatriz Dorriots. Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1974 (Comunicaciones).
- — — — b) *Fragmentos de un discurso amoroso*, 9a. ed., traducción de Eduardo Molina. México, Siglo Veintiuno Editores, 1991.

- BERGSON, Henri. *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*. México, Editora Nacional, 1972.
- BFRISTÁIN, Helena. a) *Análisis e interpretación del poema lírico*. México, UNAM (Instituto de Investigaciones Filológicas), 1989 (Cuadernos del Seminario de Poética, 12).
- — — — b) *Diccionario de retórica y poética*. México, Porrúa, 1985.
- — — — c) *Guía para la lectura comentada de textos literarios*. México, 1977, s.p.i.
- BLANCO, José Joaquín. *La literatura en la Nueva España. Conquista y Nuevo Mundo*. México, Cal y Arena, 1989.
- BOLIÈME, Geneviève. *El pueblo por escrito. Significados culturales de lo popular*, tr. Rosa Cusminsky de Cendrero. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes - Grijalbo, 1990.
- CAMPA, Arthur Leon. *Spanish Folk-Poetry in New Mexico*. University of New Mexico Press. Albuquerque, Nuevo México, 1946.
- CAMPOS, Rubén M. a) *El folklore literario de México. Investigación acerca de la producción literaria popular*. México, Secretaría de Educación Pública, 1929.
- — — — b) *El folklore literario y musical de México*. México, Secretaría de Educación Pública, 1946.
- Cancionero folklórico de México*, t. I (*Coplas del amor feliz*), t. II (*Coplas del amor desdichado*). México, El Colegio de México, 1975, 1986.
- CARDOZO - FREEMAN, Inez. "Creativity in the folk process: the birth of a Mexican corrido" en *El romancero hoy: nuevas fronteras*, Antonio

- Sánchez Romeralo, Diego Catalán y Samuel G. Armistead, eds.
 Madrid, Gredos - Seminario Menéndez Pidal, 1979, pp. 205-214.
- CASTAÑEDA, Daniel. *El corrido mexicano. Su técnica literaria y musical*.
 México, Surco, 1943.
- CASTILLO FARRERAS, José. "Imagen popular de lo jurídico" en *Veinticinco estudios de folklore*. México, UNAM (Instituto de Investigaciones Estéticas), 1971.
- CHENCINSKY, Jacobo. "El mundo metafórico de la lírica popular mexicana" en *Anuario de Letras*, I. México, UNAM (Instituto de Investigaciones Filológicas), 1961, pp. 113-148.
- DÁVILA GARIBI, José Ignacio. "La toponimia mexicana en boca de nuestros pregones, copleros, cancioneros y otros ingenios populares" en *Anuario de la Sociedad Folklórica de México*.
- DÍAZ DEL CASTILLO, Bernal. *Historia de la conquista de la Nueva España*. México, Porrúa, 1980 ("Sepan cuantos...", 5)
- DÍAZ ROIG, Mercedes. a) "Algunas diferencias entre la lírica popular mexicana y la española" en *Universidad de México*, XXX-10, 1976.
- — — — b) "Algunas observaciones sobre el romancero tradicional de México" en *Sabiduría popular*, Arturo Chamorro ed. Zamora, Michoacán, El Colegio de Michoacán - Comité Organizador Pro Sociedad Interamericana de Folklore y Etnomusicología, 1983.
- — — — c) "Conservación, variación y originalidad en dos romances mexicanos" en *Estudios y notas sobre el romancero*. México, El Colegio de México, 1986, pp. 179-208.

- d) "El romancero español en México. Tradición y originalidad en el romance de Delgadina" en *Las relaciones literarias entre España e Iberoamérica*. Madrid, Instituto de Cooperación Iberoamericana - Universidad Complutense, 1987, pp. 181-187.
- e) *El romancero y la lírica popular moderna*. México, El Colegio de México, 1976, (Estudios de lingüística y literatura, III).
- f) "La influencia local" en *Estudios y notas sobre el romancero*. México, El Colegio de México, 1986.
- g) "Panorama de la lírica popular mexicana" en *Caravelle. Cahiers du Monde Hispanique et luso-brésilien*, 48, 1987, pp. 27-36.
- DÍAZ ROIG, Mercedes y Aurelio GONZÁLEZ. *Romancero tradicional de México*. México, UNAM (Facultad de Filosofía y Letras), 1986.
- DÍAZ ROIG, Mercedes y Ma. Teresa MIAJA. *Naranja dulce, limón partido*, 2a ed. México, El Colegio de México, 1996.
- DORFLES, Gillo. *Las oscilaciones del gusto*, traducción de Carlos Manzano. Barcelona, Lumen, 1974.
- DORRA, Raúl. a) "Estructuras elementales de la poesía de tradición oral", en *Dispositio*, v. XVIII, núm. 45, Department of Romance Languages, University of Michigan, s/f.
- b) *Los extremos del lenguaje en la poesía tradicional española*. México, UNAM, 1981 (Cuadernos del Seminario de Poética, 5).
- DUVALIER, Vauquelin (José Cruz Reyes). "Romance y corrido" en *Crisol*, XIV-84, XV-87, XV-88. México, Bloque de Obreros Intelectuales de México, 1937, pp. 35-43, 8-16 y 35-41.

- ELIADE, Mircea. *Lo sagrado y lo profano*, 6a. edición. Barcelona, Labor, 1985 (Punto Omega, 2).
- ESCARPIT, Robert. *Contracorrientes mexicanas*, tr. de Antonio Alatorre México, Antigua Librería de Robredo, 1957 (México y lo mexicano).
- ESPINOSA, Aurelio M. "New Mexican Spanish coplas populares" en *Hispania*, XVIII-2, 1935, pp. 135-150.
- FRENK, Margit. a) *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVI)*. Madrid, Castalia, 1987 (Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica).
- — — — b) *Charla de pájaros o las aves en la poesía folklórica mexicana* (discurso de ingreso a la Academia Mexicana). México, UNAM, 1994.
- — — — c) "El folkllore poético de los niños mexicanos" en *Artes de México*, XX-162, 1973.
- — — — d) *Entre folkllore y literatura. (Lírica hispánica antigua)*. México, El Colegio de México, 1971 (Jornadas, 68)
- — — — e) "Folkllore vivo / folkllore transcrito: en torno al *Cancionero folklórico de México*" en *Sabiduría popular*. Morelia, El Colegio de Michoacán, 1983, pp. 39-44.
- — — — f) *Las jarchas mozárabes y los comienzos de la lírica románica*. México, El Colegio de México, 1985.
- — — — g) *Lírica hispánica de tipo popular*. Edad Media y Renacimiento. México, UNAM, 1966 (Nuestros clásicos, 31).

- -- h) "Prólogo" al *Cancionero folklórico de México*, t. I (*Coplas del amor feliz*). México, El Colegio de México, 1975.
- FRUD, Sigmund. *El chiste y su relación con lo inconsciente*. Madrid, Alianza Editorial, 1973.
- GENETTE, Gerard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, trad. de Celia Fernández Prieto. Madrid, Taurus, 1989.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón. *Una teoría personal del arte*. Antología de textos de estética y teoría del arte. Madrid, Tecnos, 1988 (Metrópolis).
- GONZÁLEZ, Aurelio et al. *Bibliografía descriptiva de la poesía tradicional y popular de México*. México, El Colegio de México, 1994.
- GREIMAS, A. J. *Semántica estructural*. Madrid, Gredos, 1971 (Biblioteca Románica Hispánica, 27).
- HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro. *La versificación irregular en la poesía castellana*. Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1920 (Publicaciones de la *Revista de Filología Española*, IV).
- ISLAS GARCÍA, Luis. "Juegos infantiles" en *Mexican Folkways*, v. 2, 1929, pp. 79-85.
- JACOB, Esther. *Así cantan y juegan en la Huasteca*, pról. de Raúl Ávila. México, Consejo Nacional de Fomento Educativo, 1982.
- JAIMES FREYRE, Ricardo. *Poemas. Leyes de la versificación castellana*. México, Aguilar, 1974 (Biblioteca de iniciación americana).
- JAKOBSON, Roman. *Ensayos de poética*, tr. de Juan Almela. México, Fondo de Cultura Económica, 1977.

- JIJENA SÁNCHEZ, Lidia Rosalía de. *Poesía popular y tradicional americana*. Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1952 (Austral, 1114).
- JIMÉNEZ DE BÁEZ, Yvette. a) "...y otra vez lo popular. Poesía popular, identidad regional y comunidad cultural" en *Sabiduría popular*. Morelia, El Colegio de Michoacán, 1983.
- — — — b) *Lírica cortesana y lírica popular actual*. México, El Colegio de México, 1969 (Jornadas, 64).
- JUNCO, Alfonso. *La jota de México y otras danzas*. México, Jus, 1967 (Panorama).
- KURI ALDANA, Mario y Vicente MENDOZA MARTÍNEZ. *Cancionero popular mexicano*. México, Secretaría de Educación Pública, 1987.
- LAUSBERG, Heinrich. *Manual de retórica literaria, versión española de José Pérez Riesco*, v. II. Madrid, Gredos, 1976 (Manuales, 15)
- LE GUERN, Michel. *La metáfora y la metonimia*, 3a. ed., tr. de Augusto de Gálvez-Cañero. Madrid, Cátedra, 1980.
- LEÓN, Nicolás. *El Negrito Poeta mexicano y sus populares versos*. México, Museo Nacional, 1912.
- MADUÑO, Raúl R. *Lo báquico en el refranero mexicano*. Buenos Aires, Talleres Gráficos Óptimus, 1956.
- MAGIS, Carlos H. *La lírica popular contemporánea. España, Argentina, México*. México, El Colegio de México, 1969 (Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios. Nueva Serie, 1).
- MARCO, Joaquín. *Literatura popular en España en los siglos XVIII y XIX. (Una aproximación a los pliegos de cordel)*, tt. 1 y 2. Madrid, Taurus, 1977

- MARTÍNEZ LÓPEZ, Enrique. "La variación en el corrido mexicano: interlocuciones del narrador y los personajes" en *El romancero hoy: poética*. Madrid, Gredos - Seminario Menéndez Pidal, 1979 (Romancero y poesía oral, III).
- MÉNDEZ, María Águeda. "Los Mandamientos de amor en la Inquisición novohispana" en *Caravelle*, 49, 1987.
- MÉNDEZ PLANCARTE, Alfonso. a) *Díaz Mirón: Poeta y artífice*. México, Antigua Librería Robredo, 1954 (Clásicos y modernos, 10).
- — — — b) Selección, prólogo y notas de SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ. *Obras completas*, t. I. *Lírica personal*. México, Fondo de Cultura Económica, 1976 (Biblioteca americana, 18).
- MENDOZA, Vicente T. a) *El romance español y el corrido mexicano*. Estudio comparativo. México, UNAM (Instituto de Investigaciones Estéticas), 1939
- — — — b) *Glosas y décimas de México*. México, Fondo de Cultura Económica, 1957.
- — — — c) "La copla musical en México" en *Anuario de la Sociedad Folklórica de México*, V, 1944.
- — — — d) *Lírica infantil de México*. México, Fondo de Cultura Económica, 1980.
- — — — e) *Lírica narrativa de México. El corrido*. México, UNAM (Instituto de Investigaciones Estéticas), 1964.
- — — — f) "Mensajes y mensajeros en la poesía tradicional de México" en *Folklore americano*, III-3, 1955, pp. 71-84.

- g) "México aún canta seguidillas" en *Anuario de la Sociedad Folklórica de México*, V, 1944, pp. 203-218.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón. a) *Estudios literarios*, 10a. ed. Madrid, Espasa-Calpe, 1973 (Austral, 28).
- b) *Los romances de América y otros estudios*, 7a. ed. Madrid, Espasa-Calpe, 1972 (Austral, 55).
- c) *Poesía popular y poesía tradicional en la literatura española*. Madrid, Espasa Calpe, 1932.
- MIRANDA, José y GONZÁLEZ CASANOVA, Pablo. *Sátira anónima del siglo XVIII*. México, Fondo de Cultura Económica, 1953 (Letras mexicanas).
- MONCADA GARCÍA, Francisco. *Estudio analítico de la canción "Los magueyes"*. México, Framong, 1971.
- MORIN, Violette. "El chiste" en *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1970 (Comunicaciones), pp. 121-122.
- MUÑIZ, Angelina. "El paralelismo en la lírica popular mexicana" en *Anuario de Letras*, I. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, 1986, pp. 149-168.
- NERVO, Amado. *Obras completas*, t. II, recopilación, prólogo y notas de Alfonso Méndez Plancarte. México, Aguilar, 1991.
- NÚÑEZ Y DOMÍNGUEZ, José de J. "Las loterías de figuras en México" en *Mexican Folkways*, VII-2, 1932, pp. 87-106.
- ONG, Walter J. *Orality and literacy. The technologizing of the Word*. New York, Methuen, 1985.

- ONTAÑÓN DE LOPE, Paciencia. "La despedida en los corridos y las canciones de México" en *Filosofía y Letras*, XXXII-66/69, 1958.
- ORTEGA Y GASSET, José. *La rebelión de las masas*. México, Origen-Planeta, 1985.
- PAUL, Alan. *El sitio de Macondo y el eje Toronto- Buenos Aires*. México, Fondo de Cultura Económica, 1982 (Colección popular, 224).
- PAREDES Américo. *Con su pistola en la mano. Un corrido fronterizo y su héroe*, tr. de Claudia Álvarez Larrauri y Antonio Félix. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1985.
- PASCUAL BUXÓ, José. *Las figuraciones del sentido*. México, F.C.E., 1984.
- PÉREZ VIDAL, José. "Poesía tradicional canaria en México" en *Anuario de Estudios Atlánticos*, 30. Madrid - Las Palmas, Patronato de la Casa de Colón, 1984, pp. 111-154.
- PORTUONDO, José Antonio. *Concepto de la poesía y otros ensayos*. México, Grijalbo, 1974 (Teoría y praxis).
- PRIETO POSADA, Margarita. *Del rabel a la guitarra: del romance español al corrido mexicano*. México, UNAM (Facultad de Filosofía y Letras), 1944.
- PUGLISI, Gianni. *Qué es verdaderamente el estructuralismo*, traducción de María Dolores Fonseca. Madrid, Doncel, 1972.
- QUEVEDO, Francisco. *Lírica popular tabasqueña*. Villahermosa, Gobierno Constitucionalista de Tabasco, 1916.
- QUILIS, Antonio. *Métrica española*, 7a. ed. corregida y aumentada. Barcelona, Aiel, 1993 (Letras e ideas).

- REYES, Alfonso. *Norte y sur en Obras completas*, t. IX. México, Fondo de Cultura Económica, 1981 (Letras mexicanas).
- RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco. a) *La copla. Bosquejo de un estudio folklórico*. Madrid, Tipografía de la *Revista de Archivos*, 1910.
- — — — b) *Piropos. Coplas populares españolas*, selección de... Buenos Aires, Andrómeda, 1989 (Libros de Cabecera, 1006).
- RODRÍGUEZ RIVERA DE MENDOZA, Virginia. "La copla mexicana. Estudio preliminar" en *Anuario de la Sociedad Folklórica de México*, I, 1938-1940, pp. 103-122.
- RUBERT DE VENTÓS, Xavier. *Teoría de la sensibilidad*. Barcelona, Península, 1979.
- RUBIO, Darío. *Estudios paremiológicos. Refranes, proverbios y dichos y dicharachos mexicanos*. México, s. Ed. 1937.
- SALDÍVAR, Gabriel. *Refranero musical mexicano*. México, Universidad Autónoma Metropolitana - Fondo Nacional para Actividades Sociales, 1983 (Molinos de viento, 16)
- SCHÜCKING, Levin L. *El gusto literario*, trad. de Margit Frenk. México, Fondo de Cultura Económica, 1954 (Breviarios, 24).
- SERRANO MARTÍNEZ, Celedonio. *Coplas populares de Guerrero*. México, Libros de México, 1972 (Testimonios de Atlacomulco, 52).
- SOLER DE LA CUEVA, María Ángeles y Silvia PONCE DE LEÓN. "Reconocimiento automático de rimas para el *Cancionero folklórico de México*" en *Nueva Revista de Filología Hispánica*. México, El Colegio de México, XXVI-2, 1977, pp. 449-509.

- TIERNO GALVÁN, Enrique. *Desde el espectáculo a la trivialización*. Madrid, Tecnos, 1987.
- Última y moderna edición de versos jarochos. México, Imprenta A. Guerrero, s. f.
- VALENCIA M., Henoc. *La versificación española*. Tesis de maestría. México, UNAM (Facultad de Filosofía y Letras), 1998.
- VARGAS LLOSA, Mario. *García Márquez: Historia de un deicidio*. Barcelona-Caracas, Monte Ávila, 1971.
- VÁZQUEZ SANTANA, Higinio. *Historia de la canción mexicana. Canciones, cantares y corridos*. México, Talleres Gráficos de la Nación, 1931.
- VEGA, Lope de. *Poesía selecta*, edición de Antonio Carreño. México, REI, 1988 (Letras Hispánicas, 187).
- ZAID, Gabriel. "Sobre el Cancionero folklórico de México" en *Diálogos*, XIV-81. México, El Colegio de México, 1978.
- ZUMTHOR, Paul. a) *Introducción a la poesía oral*. Madrid, Taurus, 1991 (Teoría y crítica literaria, 326).
- — — — b) *La letra y la voz de la "literatura" medieval*. Madrid, Cátedra, 1989 (Crítica y estudios literarios).