



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO**

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**EL HUMOR EN LAS CANCIONES
DE CHAVA FLORES**

TESIS

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
LICENCIADA EN
LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS

PRESENTA

TANIA ESPINALES CORREA

ASESOR:

DR. RODRIGO BAZÁN BONFIL

MÉXICO, D.F. 2013





Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

A Espergencia por sus XV años.

*Agradezco a mis padres porque
me han dado todo.*

*Agradezco la presencia de todos los que se
han cruzado en mi camino, los que están y
los que se fueron.*

*Agradezco las enseñanzas de Rodrigo, mi asesor,
que además de dedicarme tiempo y esfuerzo, me
guió con cariño.*

Agradezco que exista la risa.

Índice

Introducción.....	1
Capítulo I: Lírica popular.....	3
1.1 Lírica culta, popular y tradicional.....	3
1.2 El corpus.....	7
1.2.1 Descripción general de las canciones de <i>Chava</i> Flores.....	9
1.2.2 Lista cronológica de las canciones que pertenecen al corpus.....	16
Capítulo II: Los géneros poético musicales de <i>Chava</i> Flores.....	19
2.1 El corrido: ¿todo cabe en un jarrito sabiéndolo acomodar?.....	22
2.2 La canción ranchera.....	31
2.3 El bolero.....	39
Capítulo III: La forma.....	43
3.1 Estabilización del corpus.....	43
3.2 El metro.....	53
3.3 La estrofa.....	66
3.4 La rima.....	83
Capítulo IV: El humor en las canciones de <i>Chava</i> Flores.....	87
4. El humor.....	87
4.1 La parodia.....	101
4.1.1 Parodia de obras.....	102
4.1.2 Parodia de géneros.....	107
4.1.2.1 El corrido.....	107
4.1.2.2 La canción ranchera.....	111
4.1.2.3 El bolero y la transposición de tonos.....	115
4.1.2.4 El cuento y la canción vaquera.....	116
4.1.3 Parodia de personajes.....	118
4.2 La ironía.....	121
4.3 Los juegos de palabras.....	134
4.4 El albur.....	146
4.5 Habla popular.....	158
Resumen.....	171
Conclusiones.....	183
Bibliografía.....	187

Introducción

Salvador Flores Rivera, *Chava* Flores, nació en la Ciudad de México el 14 de enero de 1920. Vivió en los barrios más famosos y populares de la capital, desde la colonia Roma y la Cuauhtémoc hasta Peralvillo, la Merced y Tepito. Conoció desde pequeño los modos de vida de la metrópoli, sus habitantes, el lenguaje del barrio y las vecindades. Años más tarde, después de haber sido contador, planchador y carnicero, editó una revista quincenal titulada *El álbum de oro de la canción* que, finalmente, lo condujo a descubrir su vocación: escribir canciones. Compuso aproximadamente doscientas canciones durante el periodo que va de 1951 a los primeros años de la década de los ochenta. También escribió la novela autobiográfica *Relatos de mi barrio*, el poemario *Motivaciones para la locura*, artículos periodísticos, argumentos cinematográficos e incluso un diccionario de términos carcelarios aún inédito.

Salvador Flores era un hombre risueño con un gran sentido del humor; su obra, no obstante, demuestra que el ingenio que poseía evolucionó a lo largo de su vida como la cara vista de un ser también taciturno y melancólico. Sin duda alguna, la parte más afamada y prolífica de su literatura es la letrística, por ella ha sido nombrado “Cronista Musical de la Ciudad de México”. Y es que a pesar de la diversidad temática de sus canciones, es innegable que los asuntos más frecuentes en ellas son la Ciudad de México, las vecindades y los personajes que las habitan.

Salvador Flores Rivera destaca al lado de los más célebres compositores populares mexicanos de mediados del siglo XX, como Rubén Fuentes o José Alfredo Jiménez, por el humor con el que expresó su posición frente al mundo que lo rodeaba y con el que creó productos cómicos. Sus canciones son ejemplo de agudeza, ingenio y picardía mexicana, en ellas encontramos recursos humorísticos como la parodia, la ironía, los juegos de palabras, el albur y el uso del habla popular característico de los habitantes de la capital mexicana.

Escogí las canciones cómicas de *Chava* Flores como tema de la presente tesis por la riqueza de los procedimientos que el autor utiliza para crear productos cómicos que, en relación con el contexto lírico popular de la época, representan un punto de vista completamente diferente alejado del melodrama y de la tragedia.

La tesis *El humor en las canciones de Chava Flores* tiene como objetivo describir la poética del humor de las letras cómicas de Salvador Flores Rivera. Se hará un acercamiento teórico para definir qué es la lírica popular, además de un análisis formal del *corpus* que me permita mostrar las características poéticas de las composiciones. Por otra parte se tomará en cuenta el contexto sociocultural en el que se circunscriben las canciones, pues tal contexto sirve para comprender los recursos humorísticos empleados por *Chava Flores*.

En el primer capítulo, definiré los términos popular, culto y tradicional que me sirven para definir, clasificar y caracterizar la poesía de *Chava Flores*. En este mismo capítulo, haré una descripción general de la obra letrística del autor y presentaré el *corpus* de canciones que se analizan en la tesis. En el segundo capítulo, describiré los principales géneros poético musicales que cultivó *Chava Flores*: el corrido, la canción ranchera y el bolero. El tercer capítulo está dedicado a la forma de las canciones: metro, estrofa y rima. Finalmente en el cuarto capítulo, definiré el concepto de humor y presentaré el análisis de los elementos que conforman la poética humorística de *Chava Flores*.

Capítulo I: Lírica popular

1.1 Lírica culta, popular y tradicional

Definir la lírica popular ha sido uno de los mayores dilemas que he encontrado al realizar esta investigación. A pesar de los estudios hechos en la materia, no existe un acuerdo general en el uso del término popular, lo cual causa muchas confusiones, pues el adjetivo es utilizado tanto para describir lo vulgarizado, lo tradicional, lo oral, como lo marginado y lo ampliamente difundido por los medios masivos de comunicación.

Culto y popular son dos términos que se definen por contraste. Dichos conceptos surgieron por la necesidad de las élites intelectuales de distinguirse y separarse de formas culturales que no compartían o rechazaban. Lo popular, en oposición a lo culto, es entonces lo que la cultura oficial excluye; es decir, tanto los productos como los modos de transmisión y producción que salen de los criterios y los cauces santificados por la cultura hegemónica. Este antagonismo conceptual se alimenta además de una serie de prejuicios originados en las sociedades occidentales que asocian a la cultura con las instituciones de educación, las escuelas y los libros, desconociendo toda la gama de conocimientos que sirven a los individuos para funcionar dentro del grupo social al que pertenecen. En consecuencia, la gente que por diversas razones no ha tenido acceso a los centros oficiales del saber es llamada ignorante o inculta, cuando en realidad poseen una gran cultura distinta a lo que los cultos llaman cultura.

Este criterio de clasificación desencadena una evidente serie equívocos terminológicos, pues aglutina y confunde en el término “popular”, lo tradicional, lo folclórico e incluso lo masivo; olvida que dentro esa realidad casi infinita de producciones llamadas populares hay matices diferenciables y que también muchas veces no existe ninguna diferencia con lo culto, excepto el reconocimiento de algunas instancias o instituciones. Luego entonces, con el fin de evitar en el presente trabajo esas constantes confusiones terminológicas es necesario explicar los conceptos culto, popular y tradicional.

La lírica culta se caracteriza por la generación de obras individuales fijas e inalterables con estilos personales basadas en una “*estética* personal o de grupo que se

pretende diferenciada”¹; dichas obras son destinadas generalmente para el uso particular de los estratos sociales culturalmente privilegiados.

Para definir los términos popular y tradicional, sigo los planteamientos de Ramón Menéndez Pidal quien tomando en cuenta por un lado el modo de creación, basado en la existencia de un autor único que crea composiciones individuales; y por otro lado el modo de transmisión, el nivel de difusión, retención y aceptación o adaptación del poema en cuestión, distingue lo tradicional de lo popular diciendo que:

- Un texto es popular cuando se trata de una composición que se difunde con poca densidad y es obra de autor contemporáneo conocido o anónimo, percibida como moda reciente y pasajera. Las variantes de la lírica popular son escasas puesto que el público o el que las recrea tiene conciencia de que las composiciones son obra ajena y reciente, por lo que hay que respetarlas al repetir las.
- Un texto es tradicional cuando es considerado patrimonio común y anónimo, ya que aunque se haya introducido en algún momento como moda nueva, ha sufrido una difusión extensa y en consecuencia, el canto es estimado como antiguo además de que se supone transmitido de generación en generación. Al ser asimilado como patrimonio antiguo y común un canto, cada integrante de la comunidad que lo repita tiene la autoridad de coautor que amolda y ajusta el texto, permitiendo así “la acción continuada e ininterrumpida de las variantes”². La lírica tradicional, vive en variantes.

A diferencia de la lírica culta, la tradicional produce obras determinadas por la colectividad de quienes transmiten, producen y usan un texto, como Horacio Magis explica, pues la tradición es “arte colectivo no sólo porque es patrimonio de una comunidad, sino también y principalmente, porque el sistema de los modos de expresión, sancionados ya por la comunidad, condicionan la creación individual”³. Sólo una “variante de gusto colectivo está en posibilidad de propagarse; las variantes del canto individual que no hallan acogida en la colectividad, se extinguen sin efecto

¹ Rodrigo Bazán Bonfil, “La cultura como continuum y su posible teorización estética” en *Hacia una estética del horror en romances violentos: de la fábula bíblica en romances tradicionales al “suceso” en pliegos de cordel*, Tesis doctoral, El Colegio de México, 2003. p. 29.

² Ramón Menéndez Pidal, *El Romancero hispánico: hispano-portugués, americano y sefaradí. Teoría e historia*, Espasa-Calpe, España, 1953, p. 45.

³ Horacio Magis, *Lírica popular contemporánea: España, México, Argentina*, El Colegio de México, México, 1969, p. 10.

ninguno”⁴, de lo que se deduce que la innovación poética individual se subordina al empleo los recursos de creación colectivos.

Sin embargo, Margit Frenk, explica que “la identificación con la [una] tradición se puede dar lo mismo en un cantor popular [tradicional], cuyo nombre no deja huella, que en un compositor de nombre conocido que firma las canciones que escribe [compositor popular]”⁵. Da como ejemplo una estrofa de la canción *Carta abierta* de Cuco Sánchez, y dice que es “una feliz elaboración de motivos tradicionales en una forma a su vez tradicional”⁶, pero hecha por un autor popular.

Voy a mandarte un papel
escrito con letras de oro
para decirte lo mucho
que te quiero y que te adoro;
si lo ves medio borrado
es por el llanto que lloro.

(*Carta abierta*, Cuco Sánchez)

Y es que la lírica popular, como afirma Rodrigo Bazán, “se determina en la hibridación generada entre su apropiación de formas culturalmente prestigiadas y la inserción de éstas en obras creadas y transmitidas fuera de los circuitos tradicional y culto”⁷. De lo que se deduce que ni la lírica popular ni la tradicional se yuxtaponen a la lírica culta, sino que resultan categorías que comparten elementos, y por lo tanto, no contrastan excluyéndose totalmente, sino que forman parte de un *continuum* cultural. La lírica popular se caracteriza por una estética definida a partir de los gustos mayoritarios, también colectiva, que adopta constantemente parámetros legitimados, cultos o tradicionales, y con base en la cual se crean obras con estilos que devienen poéticas personales determinadas en función de la expectativa de consumo. Dichas obras se transmiten tanto en soportes orales y variables, como en fijos, impresiones o grabaciones; sin embargo, no poseen una clausura o fijeza total, pues al menos en la lírica popular actual, una obra se recrea en los actos performativos o en los *covers*, aunque tampoco se puede decir que sean obras que viven en variantes.

⁴ Menéndez Pidal, *op. cit.*, p. 47.

⁵ Margit Frenk, “Prólogo” a *Cancionero Folklórico de México*, 5 vols. Vol. I, El Colegio de México, México, 1975, p. XXII.

⁶ *Idem*.

⁷ Bazán Bonfil, “La cultura como continuum...”, pp. 34-35.

Las canciones de *Chava* Flores pertenecen al *corpus* de canciones populares de México. El autor se beneficia y aprovecha en muchas de sus composiciones de los recursos, parámetros o códigos de tradiciones poéticas existentes como es el caso de los corridos y los huapangos; de los géneros populares como lo son el bolero, el tango y la canción ranchera; además emplea recursos propios de la tradición lírica hispánica. Todos estos recursos aparecen en su obra recreados con un estilo personal definido primordialmente por el humor, pero también por la temática, las referencias y el uso de un lenguaje esencialmente ciudadano, que lo hacen poseedor del título de “El Cronista musical de la Ciudad de México”.⁸

Las canciones de asunto ciudadano retratan o caricaturizan circunstancias y hechos de su tiempo en voz de un autor que participó inmediatamente de los acontecimientos. En muchos sentidos parecen actuales, porque de cierta forma al oírlas los escuchas contemporáneos adaptan en su imaginación los detalles descritos, pero las referencias reales resultan datos históricos y el lenguaje tiene un estilo en desuso.

A pesar de la difusión masiva que recibieron sus canciones y de la aceptación rotunda por parte del público, evidentemente no forman parte del *corpus* de canciones tradicionales. La repetición de éstas composiciones es bastante fiel, puesto que corre y corrió a cargo principalmente de los medios de comunicación, la radio y la televisión, y de las grabaciones, que dotan de cierta fijeza a las músicas populares, aunque dejan abierta la posibilidad de la innovación y la reinterpretación. Además, sólo han transcurrido sesenta años desde la aparición de la primera canción de *Chava* Flores, *Dos horas de balazos*, y aún no se puede augurar si pasará alguna de ellas a formar parte de las tradiciones líricas de la ciudad; sin embargo, es cierto que hay frases que ya se han vuelto célebres al grado de convertirse casi en aforismos o sentencias sobre el mexicano,

⁸ Desconozco quién nombró a *Chava* Flores “Cronista Musical de la Ciudad de México”; sin embargo numerosos artículos periodísticos se refieren al autor con este título. Baste mencionar el reportaje de Nacho Méndez, “Chava Flores. Cronista Musical de México” que se encuentra en la página oficial de *Chava* Flores. Disponible en: <http://www.chavaflores.com.mx/nachomendez.pdf> [consultado el 18 de marzo de 2013].

Este nombramiento aparece en la portada de *El Cancionero de Chava Flores*; bajo el busto de *Chava* Flores que se encuentra en la Plaza de los Compositores en la Colonia Condesa; y está escrito sobre sepulcro del autor. Fue a petición de Joaquín Rivera Melo, gran amigo del compositor, que en 1990, Manuel Camacho Solís develó una placa en el lugar del natalicio de *Chava* Flores (Calle de la Soledad, número 66, La Merced) en la que por primera vez se le llama oficialmente “Cronista Musical de la Ciudad de México”.

y que han logrado cierta independencia de su contexto original, como es el caso de: “¿A qué le tiras cuando sueñas?”, “ Áhi (sic) te dejo esos dos pesos” o “Sábado, Distrito Federal”.

Yolanda Moreno Rivas afirma desde un punto de vista etnomusicológico que:

El canto popular se refiere a las canciones que el pueblo maneja en su presente; es decir que son aquellas canciones que la sociedad acepta y canta, pero que en poco tiempo pueden olvidarse y sustituirse por otras similares o enteramente diferentes. Cuando una de estas canciones perdura por años en el repertorio popular, cantándose con menores o mayores variantes, dicho canto puede llamarse ~~folclórico~~ [tradicional]. En otras palabras, la canción ~~folclórica~~ [tradicional] es un canto que se sustenta en la tradición, en tanto que la canción popular expresa casi por lo general una sensibilidad o una moda pasajera. La música regional o ~~folclórica~~ [tradicional] surge como expresión popular y, del mismo modo que las costumbres artesanales, se transmite de generación en generación.⁹

Las canciones de *Chava Flores* apenas se manejan en el presente, aunque la sociedad las conoce, las acepta, las recrea y no haya habido otras similares que las sustituyan. Han perdurado por años, sin embargo, no se puede afirmar lo que pasará con ellas, porque es claro que no poseen una función social arraigada, ni un contexto tradicional humorístico que permita su reelaboración en variantes.

1.2 El corpus

El *corpus* que se analiza en la tesis proviene exclusivamente del *Cancionero de Chava Flores* editado por Ediciones Ageleste en asociación con la Dirección de Culturas Populares de CONACULTA. Fue realizado bajo la dirección general de María Eugenia Flores, hija de *Chava Flores*; el contenido, la investigación y las notas corrieron a cargo de Enrique Rivas Paniagua; la captura y revisión de textos la realizó Marilupe Pacheco.

El *Cancionero de Chava Flores* contiene 189 canciones y 8 versiones, un total de 197 composiciones que representa la producción letrística completa de Salvador Flores. Para completar el libro se tomaron en cuenta los archivos personales del autor, quien “pecó siempre de meticuloso y guardó hasta el papel más insignificante, tan

⁹ Yolanda Moreno Rivas, *Historia de la música popular mexicana*, CONACULTA y Alianza Editorial Mexicana, México, 1989, p. 41. (Los Noventas, núm. 2.). Taché la palabra “folclórico” y añadí tradicional, pues la autora las usa como sinónimos, y para mi estudio es importante no considerarlas homólogas.

insignificante como la servilleta o el menú sobre el cual vertió la súbita inspiración de un bolero hasta hoy ignorado”¹⁰. Se incluyeron además de las composiciones guardadas en los registros, las piezas únicamente grabadas en versiones cinematográficas, las distintas versiones y las parodias de temas ajenos que sólo cantaba en peñas o cabarets.¹¹

Ya que el presente trabajo es una tesis expositiva en la que pretendo describir la poética humorística de *Chava Flores*, los criterios que tomé en cuenta para la selección del material fueron los siguientes. Forman parte del *corpus*:

- Todas las canciones que contienen elementos humorísticos evidentes como: chistes, parodia, sátira, ironía, descripciones caricaturescas, juegos de palabras y albures.
- Las piezas cuyo tratamiento del tema sea cómico.

No pertenecen al *corpus*:

- Las canciones cuya temática y tratamiento sea serio, sobrio o formal. Por lo tanto quedaron fuera todas las letras de temática amorosa de tratamiento serio.
- Las canciones lúdicas o festivas que no son cómicas.
- Las composiciones que fueron escritas para películas, anuncios comerciales o por motivos diversos, cuyo humor queda suscrito al contexto original.
- Las canciones de *Chava Flores* que por diversas razones no figuran en el *Cancionero*.

El *corpus* que propongo es principalmente textual, ya que es una tesis de letras, aunque también es oral pues en algunos casos fue necesario recurrir a las grabaciones para descifrar el ritmo y la métrica de un texto. Además existen canciones como *La puerca* cuyos recursos humorísticos se entienden principalmente en la *performance*¹². En caso de tener que recurrir a una grabación sólo tomé en cuenta las grabaciones hechas en voz del propio autor.

¹⁰ Enrique Rivas Paniagua, “Presentación” en *Cancionero de Chava Flores*, Ed. Ageleste y Dirección de Culturas Populares CONACULTA, México, 1999, p. 13.

¹¹ Durante la investigación descubrí dos canciones escritas por *Chava Flores* que no figuran en el cancionero. Se trata de *Cuas cuas poin poin* escrita en 1956 para la película *Pancho López* de René Cardona, Cinematográfica Grovas, México, 1956; y *La Ignacia* que aparece en el álbum *Censurado* de Jorge Macías, Corp Latinoamericana de Música CLK-032, México, 1993, pista 7.

¹² Definir el término *performance* resulta problemático, ya que la palabra posee muchas acepciones incluso contradictorias. Diana Taylor dice en su artículo “Hacia una definición de Performance”, que algunos artistas se refieren con este término al arte en acción. Agrega que en tanto objeto de análisis de los Estudios de Performance, *performance* son las “prácticas y acontecimientos como danza, teatro, rituales, protestas políticas, funerales, etc., que implican comportamientos teatrales, predeterminados, o relativos a la categoría de ‘evento’”. Para fines de la presente tesis utilicé el término refiriéndome a la representación o al suceder de la acción artística.

1.2.1 Descripción general de las canciones *Chava Flores*

He organizado las 197 canciones cronológicamente para saber cuál ha sido el desarrollo y la evolución del autor a lo largo de los veinticinco años que se dedicó a escribir. Desafortunadamente sólo 136 canciones están fechadas, desconocemos la fecha de 61 composiciones, aunque de algunas podemos suponerla. La primera canción data de finales de 1951 y es *Dos horas de balazos*. En ella, *Chava Flores* describe las películas que se proyectaban en los cines durante su infancia, los westerns. Cuenta además, en *Relatos de mi barrio*, que esas películas eran de argumento parecido: “la muchacha y su papá siempre eran robados por unos bandidos, pero cuando aparecían ‘los muchachos’ había un titipuchal de moquetes y las pistolas salían a relucir muriéndose todos, menos ellos que eran los héroes”. Todos los nombres mencionados son de personajes reales y aparecían en westerns, “Buck Jones en *La bala de plata*; Tom Mix con su caballo Malacara; Tim McCoy en una de indios; Bill Boyd con su traje y su caballo negro que lo hacían ver de una pieza; y Richard Dix con Jack Holt en otra de hartos balazos”¹³. La intención humorística de *Dos horas de balazos* parece meramente descriptiva aunque resulta hiperbólica por cómo presenta las películas y también al público con sus reacciones en el cine:

35	Sin embargo, en la pantalla,	8 l co ¹⁴
	la película da cuenta	8 m co
	de dos horas de metralla	8 l
	y está el cine que revienta.	8 m
	Ya con esta me despido	8 ø
	dando un dato muy curioso:	8 n as
40	que duraron los balazos	8 ø
	de las seis hasta las ocho.	8 n

(*Dos horas de balazos*)

Cuenta *Chava Flores* que “la gritería que se armaba en estas funciones era inmensa. Aunque las películas eran mudas, uno salía completamente sordo. Como todas

¹³ Salvador Flores Rivera, *Relatos de mi barrio*, Ed. Ageleste, México, 1994, p. 104.

¹⁴ Todos los ejemplos de las canciones analizadas en el *corpus* aparecerán marcados: los números que figuran del lado izquierdo de cada ejemplo señalan la posición que los versos citados ocupan dentro de la canción; los del lado derecho corresponden al número de sílabas que posee cada verso; las letras indican la rima, son minúsculas cuando los versos son de arte menor y mayúsculas cuando son de arte mayor; finalmente, las siglas co y as se refieren al tipo de rima consonante y asonante respectivamente.

eran ‘de pura emoción’ y ninguna ‘de arte’, decía mi abuelita, hasta los viejitos se levantaban de sus asientos animando al muchacho para que llegara a tiempo, y éste ¡nunca falló!, siempre llegó a la mera hora, al minuto, al segundo. ¡Qué espectáculo! Hasta los ojos nos lloraban de la tensión nerviosa y de la pachanga peliculera que nos poníamos”¹⁵. Esta canción tuvo éxito rotundo y formó parte de varias películas.

Durante los años 1952 y 1953, según las canciones fechadas, la producción comenzó a ser prolífica. Todas las composiciones de estos años son humorísticas. Aparecen canciones de temáticas variadas y en ellas encontramos un divertidísimo costumbrismo del barrio, la vecindad y sus fiestas, mezclado con la comicidad de la pobreza: *Boda de vecindad*, *La tertulia*, *Los pulques de Apan*, *Las otras mañanitas*, *Llegaron los gorriones*, *Peso sobre peso*. Muchos de los personajes mencionados en las canciones de estos primeros años, forman parte también del elenco de *Relatos de mi Barrio*.

Mi chorro de voz es una canción que comienza la producción paródica a la que pertenecerán canciones como “*El corrido*” o *Llorando solo*, en las que Chava Flores hace una parodia los géneros lírico musicales que más utilizó (corrido, bolero y canción ranchera), y lo hace no sólo temáticamente, sino también jugando con la poética de cada género:

5	Hoy que traigo en el sombrero	8 ø
	más colgajos que un danzante sin sabor,	12 B as
	no soy charro ni mariachi,	8 c as
	soy purito contlapache	8 c
	de los que hay en Nueva York.	8 b
10	Hollywood les dio el pitazo,	8 d co
	me vistieron de payaso	8 d
	y no se fijen, porque es peor.	8 b

(*Me quitaron lo mariachi*)

La canción *¡Tú lo serás!*, de 1953, inaugura la producción de canciones de doble sentido, en ella Chava Flores hace elipsis de la palabra “puto” y juega con el significado y el género de la palabra para sugerirle al público otro modo de interpretar la letra. Creo que esta canción pertenece a una etapa inicial de lo que será el albur en las canciones de Salvador Flores Rivera. *Yo soy la criada* es otra composición de 1954 en la que encontramos referencias sexuales que resultan cómicas.

¹⁵ Salvador Flores, *Relatos...*, p. 104.

La interesada y *Peso sobre peso* sirvieron como música para películas; *Eso es magia*, fue escrita para el mago Fú-Manchú, “nombre artístico de David T. Bamberg, quien la cantó durante sus presentaciones en el Teatro Iris de la ciudad de México, temporada septiembre-octubre de 1953”.¹⁶

Entre 1953 y 1955, Chava Flores vivió uno de los episodios más tristes de su vida: estuvo preso en la cárcel de Lecumberri acusado de un fraude que no cometió. Durante esos años escribió las primeras canciones que quedan fuera del *corpus*, una fechada, *¡Alerta!*, y una sin fechar que sugiere haber sido hecha durante esta época, *Me voy*.

Ya no hay
fango más profundo que el que pisé,
pero hay
en el cielo arcano
quien me dé la mano
pa' librarme de él;
vendré
a gritarle a todos
que si anduve en lodos
nunca me manché.

(*Me voy*)

Los años siguientes, 1954-1955, son temáticamente parecidos a los anteriores, pero tenemos menor cantidad de canciones fechadas. El costumbrismo se nota en canciones como *Cerró sus ojitos Cleto* y *Pomposita*. Durante estos años, sólo tenemos una canción hecha para el cine, *El gendarme que no ataque, ¡que se muera!*. De la producción de estas fechas destacan *Vieja carta* y *Calendario de amor*, por ser canciones de temática sentimental, y también *Posadas mexicanas*, que es una canción lúdica.

De 1956-1958 la mayor parte de las composiciones fechadas fueron hechas expresamente para el cine. En 1956, nueve canciones: *El agua*, *El soldado que no ataque, ¡que se muera!*, *El tololoche*, *Me quitaron lo Mariachi*, *Mi recato y mis papás*, *Parodia de “Pancho López”*, *Adiós cuña’o (2)*, *La mujer de mis anhelos* y *¿Quién dijo miedo?*. En 1957, cuatro: *Arriba las manos*, *La esquina de mi barrio*, *Los preciosos y Tienes cara de ratero*. En 1958, dos: *Mi rancho, mi gallina y mi burro* y *Torero*. Además de las canciones que escribió para cine, tenemos el lado costumbrista con *La*

¹⁶ Rivas Paniagua, “Notas” en *Cancionero...*, p. 375.

desdichada Elvira, Los quince años de Espergencia, Mi amigo Nacho, El bautizo de Cheto, Hogar dulce hogar, La Chilindrina y Pichicuás.

De estos años sólo cinco canciones quedan fuera del *corpus*: *En tu estuche de recuerdos, La mujer de mis anhelos y Freddie* por su temática y tratamiento; *Adiós cuña'o* y *¿Quién dijo miedo?* porque la comicidad depende de su contexto cinematográfico original.

Entre las canciones fechadas en 1959, hay tres que fueron arregladas a propósito del rompimiento de relaciones diplomáticas entre México y Guatemala que sucedió de enero a septiembre de 1958: *Adiós cuña'o* (1), *El soldado que no ataque, ¡que se muera!* (2) y *Una novia en Guatemala. Así siempre seré* es una composición de tratamiento serio, aunque hay cierto dejo de burla machista en la letra.

En 1960 el número de canciones sentimentales aumenta. Posiblemente durante este año Chava Flores se separa de su primera esposa, María Luisa Durand, y quizá por ese motivo haya escrito composiciones como *Esta vida que me estorba, Muñeco tonto y Yo no fui el culpable*. La *Canción de la chamaca*, fechada en este año, queda fuera del *corpus* por ser de amor feliz y “*El tres de Espadas*” porque no es humorística fuera de su contexto cinematográfico.

Yo soy el culpable
de todas las cosas
que te han ofendido;
también yo me culpo
de las mil tristezas
que siempre te di.

Pero en esta vida,
antes de que muera,
debo hallar castigo;
y el castigo es poco,
pues con él no pago
lo que te ofendí.

[...]

(Yo no fui el culpable)

Entre 1961-1963 sólo tenemos cinco canciones fechadas, de ellas quedaron fuera *Bola bolera*, canción lúdica, y *La cita es hoy*, de corte sentimental. Durante los siguientes años 1964-1968 tenemos nuevamente una producción vasta en la que abundan las canciones sentimentales serias como *Amante, Ni dinero, ni amor, Sigue al sol, Cuando me busquen tus ojos, Aquel sollozo, El día que me muera, Ha muerto el día, La casa vacía, Mi canción, Pobrecita, pobrecita, Rosalinda, Torpe* y *Yo soy mentira*.

Torpe
como una ola bravía;
torpe
llegó a una playa vacía.

Mi amor,
en sus arenas, luminoso
se entregó;
sufrió
porque en la playa sólo halló
melancolía

(Torpe)

Las canciones escritas durante el año 1969 marcan una nueva etapa en la producción de Chava Flores, pues el uso del lenguaje popular llega a su esplendor y el albur se convierte en el elemento principal de las composiciones: *Amor de lejos*, *El chico temido de la vecindad*, *En el baile del Tejeringo*, *Herculano*, *La cama de resortes*, *La puerca*, *La tienda de mi pueblo* y *Los frijoles de Anastasia*. Durante este año escribió uno de sus mayores éxitos irónicos, *¿A qué le tiras cuando sueñas mexicano?*, además de una canción humorística relacionada con el movimiento del 68, *El hijo del granadero*. En la producción de este año, es notable la influencia que tuvo en sus composiciones el encuentro de Chava Flores con Armando Jiménez, autor de *Picardía Mexicana*.

Nos citamos en la cantina “El nivel”, situada en Seminario y Moneda. Allí me platicó de un proyecto que tenía de componer varias canciones albureras y me pidió que le ayudara [...]. Recuerdo que no había pasado ni una semana de la matanza de estudiantes en Tlatelolco. Dado que los dos estábamos de güevones ese día, anduvimos de plática recorriendo la ciudad, ratos en mi carcacha y ratos a golpe de calcetín.¹⁷

Tenemos cuatro canciones fechadas en 1971, todas con elementos humorísticos: *El crimen al alcance de la clase media*, *La presentación*, *Ramona Cabrera* y *Un pacto*.

En 1972, Chava Flores compone *Mi linda vecindad* y *Mi México de ayer*, dos composiciones que reflejan un sentimiento de nostalgia ante los cambios que estaba sufriendo la Ciudad de México, pues durante la década de los setenta las vecindades desaparecieron; las costumbres fueron modificándose por distintas influencias; la música popular que tanto disfrutó Chava Flores había pasado de moda; la brecha generacional era muy marcada y los movimientos sociales la hacían más evidente; y finalmente, lo mexicano cedía ante lo universal impuesto por el radio, el cine y la televisión:

¹⁷ Plática de Armando Jiménez el jueves 15 de octubre de 1998 en el Museo de la Caricatura. Encontrado en el archivo personal de Chava Flores *apud* Tesis de Gibrán Cohen, *Yo no conocí a Chava Flores, Reportaje sobre su vida y obra*, UNAM FES-Acatlán, enero de 2011, p. 158.

Una indita muy chula tenía su anafre en una banqueta,
su comal, negro y limpio, freía tamales en la manteca;
y gorditas de masa, piloncillo y canela,
al salir de mi casa compraba un quinto para la escuela.

Por la tarde a las calles sacaban mesas limpias viejitas,
nos vendían sus natillas y arroz con leche en sus cazuelitas,
rica capirotada, tejocotes en miel
y en la noche un atole tan champurrado que ya no hay de él.

Estas cosas hermosas, porque yo así las vi,
ya no están en mi tierra, ya no están más aquí.
Hoy mi México es bello como nunca lo fue,
pero cuando era niño tenía mi México un no sé qué;
pero cuando era niño... tenía mi México... un... no... sé... qué.

(*Mi México de ayer*)

La melancolía por la desaparición de ese México que vivió en su infancia es una razón por la cual escribe el libro de memorias *Relatos de mi barrio* de 1972 y canciones como *En México* de 1976. A pesar de todo, Chava Flores siguió componiendo a la par canciones con su marcado estilo burlón y paródico canciones como *Corrido de Lucio Cabañas* o *El guardavía de la vía*.

La última letra fechada se titula *Un adiós en la mañana* y es de 1977, es una composición de corte sentimental y tratamiento serio.

Un adiós en la mañana me aleja de ti,
el sol baña tu ventana celoso de mí.
Con un beso y un “Te quiero”
venero tu plácido dormir,
y me alejo de tu sueño, tu dueño
que sueña siempre, siempre en ti.
¡Adiós, amor; amor, adiós!

(*Un adiós en la mañana*)

Muchas de las canciones que no están fechadas, podrían ubicarse cronológicamente por la temática, las referencias o por la parodia que hacen de otras canciones o géneros, por ejemplo: *Adiós Trenidá* debe ser posterior a la canción de Vicente Garrido llamada *Adiós Soledad*, del mismo modo que la *Parodia de ‘Mi Viejo’* debe ser ulterior a la aparición de *Mi viejo*, interpretada por el argentino Piero; *Café Rock* hace referencia a los cafés cantantes que llegaron a México a principios del 66 “El Harlem, Aplein Doleil, El Chapeau Melon, etc., fueron pequeños locales donde se podía

consumir desde una naranjada hasta la canción más de moda”¹⁸; *Eustolia* comparte recursos con *La puerca* escrita en 1969; *La magia de los maridos* fue compuesta por la misma razón que *Eso es magia* de 1953; además, muchas otras fueron escritas para películas como *Teresa ya pon la mesa* que fue hecha para el filme *Pulgarcito* de 1957, o *Los lanceros* que aparece en *Mi influyente mujer*, cinta de 1955.

En resumen, durante los años que se dedicó a componer, *Chava* Flores abordó diferentes tendencias temáticas: creo poder afirmar que en una primera etapa abundaron los retratos de costumbres de las clases sociales bajas, de los barrios y sus eventos sociales. Esta temática permaneció presente a lo largo de su producción; sin embargo, durante los años 56-58 destaca la producción de música para películas. Posteriormente, en la primera mitad de la década de los sesenta, se acentúa la presencia de asuntos sentimentales serios que desaparecen en 1969, el año del albur. Finalmente, durante los setenta surgen las composiciones que muestran la nostalgia del autor por las vivencias de su infancia y sus primeras canciones.



¹⁸ Moreno Rivas, *Historia de la música...*, p. 259.

1.2.2 Lista cronológica de canciones que pertenecen al *corpus*

De las 197 canciones que conforman la producción total cancioneril de Chava Flores según el cancionero, siguiendo los criterios anteriormente expuestos, quedaron 131 canciones dentro del *corpus* y 66 fuera:

1951	28) <i>La desdichada Elvira</i>	54) <i>Una novia en Guatemala</i>
1) <i>Dos horas de balazos</i>	29) <i>Los quince años de Espergencia</i>	
1952	30) <i>Me quitaron lo mariachi</i>	1960
2) <i>Boda de vecindad</i>	31) <i>Mi amigo Nacho</i>	55) <i>El cumpleaños de Escolapia</i>
3) <i>El crimen del expreso</i>	32) <i>Mi recato y mis papás</i>	56) <i>Oiga asté, señor doitor</i>
4) <i>El gato viudo</i>	33) <i>Parodia de "Pancho López"</i>	57) <i>Petra</i>
5) <i>La interesada</i>	34) <i>Vámonos al parque Céfira</i>	1961
6) <i>La tertulia</i>		58) <i>Tomando té</i>
7) <i>Los pulques de Apan</i>	1957	1962
8) <i>Peso sobre Peso</i>	35) <i>Arriba las manos</i>	59) <i>¡Ay, Dolores, no te entumas!</i>
1953	36) <i>El bautizo de Cheto</i>	1963
9) <i>Cuento de hadas</i>	37) <i>Hogar, dulce hogar</i>	60) <i>Hoy sí se me hizo/Hoy sí me caso</i>
10) <i>Cuento de hadas (2)</i>	38) <i>La chilindrina</i>	1964
11) <i>Eso es magia</i>	39) <i>La esquina de mi barrio</i>	61) <i>Ahí viene el tren</i>
12) <i>Ingrata péjida</i>	40) <i>Los preciosos</i>	62) <i>Cuando quieras tu retrato</i>
13) <i>Las otras mañanitas</i>	41) <i>Mi linda Hortensia</i>	63) <i>El aguacate de hueso café</i>
14) <i>Llegaron los gorriones</i>	42) <i>Pichicuás</i>	64) <i>Los aguaceros de mayo</i>
15) <i>Mi chorro de voz</i>	43) <i>Tienes cara de ratero</i>	65) <i>Oiga asté (2)</i>
16) <i>Pobre don</i>	1958	66) <i>Llorando solo</i>
17) <i>¡Qué modotes, Bartolo!</i>	44) <i>Aguanta Herlinda</i>	1965
18) <i>¡Tú lo serás!</i>	45) <i>Mi rancho, mi gallina y mi burro</i>	67) <i>La casa de la Lupe</i>
19) <i>Yo soy la criada</i>	46) <i>No es justu</i>	1966
1955	47) <i>Pobre Tom</i>	68) <i>La Taquiza</i>
20) <i>Cerró sus ojitos Cleto</i>	48) <i>Torero</i>	69) <i>Marthita la Piadosa</i>
21) <i>El retrato de Manuela</i>	1959	70) <i>Quiero más, más vino</i>
22) <i>Ése soy yo</i>	49) <i>Adiós cuña' o (1)</i>	71) <i>Serafín, el carcelero</i>
23) <i>Pomposita</i>	50) <i>El soldado que no ataque, ¡que se muera! (2)</i>	
24) <i>El gendarme que no ataque, ¡que se muera!</i>	51) <i>La jardinera de la paletería</i>	
1956	52) <i>Pobre jilguero</i>	
25) <i>El agua</i>	53) <i>Sábado, Distrito Federal</i>	
26) <i>El soldado que no ataque, ¡que se muera! (1)</i>		
27) <i>El tololoche</i>		

1967	1974	111) <i>Las tamaleras</i>
72) <i>Yo quisiera que tú</i>	90) <i>El guardavía de la vía</i>	112) <i>Los cuentos de ayer y hoy (Sempo-Tempo-Carempo)</i>
1968	91) <i>Manito</i>	113) <i>Los telemirones</i>
73) <i>El cenizontle moñudo</i>	1975	114) <i>Mi novia la flaca</i>
1969	92) <i>Corrido de Lucio Cabañas</i>	115) <i>No se pue' sopear sin gorda</i>
74) <i>¿A qué le tiras cuando sueñas mexicano?</i>	Canciones sin fecha	116) <i>No te vendas</i>
75) <i>Amor de lejos</i>	93) <i>Adiós Trenidá</i>	117) <i>Parodia de "Mi viejo"</i>
76) <i>El chico temido de la vecindad</i>	94) <i>Amor entre volcanes</i>	118) <i>Peralvillo</i>
77) <i>El hijo del granadero</i>	95) <i>Apolonia la bonita</i>	119) <i>Plagiando versos</i>
78) <i>En el baile del Tejeringo</i>	96) <i>Café Rock</i>	120) <i>Platillos mexicanos</i>
79) <i>Herculano</i>	97) <i>Chocolates, canto y flores</i>	121) <i>Ponciano y Febronia</i>
80) <i>La cama de resortes</i>	98) <i>De aquella gran División del Norte</i>	122) <i>Raquel</i>
81) <i>La puerca</i>	99) <i>Dominuá</i>	123) <i>Receta de bodas</i>
82) <i>La tienda de mi pueblo</i>	100) <i>El apartamiento</i>	124) <i>Rosa la pecosa</i>
83) <i>Los frijoles de Anastasia</i>	101) <i>"El Corrido"</i>	125) <i>Se te quiere pero abusas</i>
1971	102) <i>El corrido del chuti de mano</i>	126) <i>Si fuera la mujer un automóvil</i>
84) <i>El crimen al alcance de la clase media</i>	103) <i>El medio bikini</i>	127) <i>Soy muy india</i>
85) <i>La presentación</i>	104) <i>El Piripitipi</i>	128) <i>Vino la Reforma</i>
86) <i>Ramona Cabrera</i>	105) <i>El que canta el miedo espanta</i>	129) <i>¡Viva Monterrey!</i>
87) <i>Un pacto</i>	106) <i>El torero maleta</i>	130) <i>Ya dio la una y ¡Seren!</i>
1972	107) <i>Eustolia</i>	131) <i>Ya te he mandado mucho</i>
88) <i>Los retratos del caudillo</i>	108) <i>Fusilando versos</i>	
89) <i>Voy en el Metro</i>	109) <i>La creminosa</i>	
	110) <i>Lágrimas de Josefina</i>	

Capítulo II: Los géneros poético-musicales de las canciones de Chava Flores

Chava Flores ocupa un lugar destacado dentro de los compositores mexicanos de lírica popular del siglo XX, pues figura al lado de Cuco Sánchez, José Alfredo Jiménez, Consuelo Velázquez y Alvaro Carrillo, entre muchos otros; no obstante, se diferencia de ellos por su particular sentido del humor, ingenio y picardía. Su obra, compuesta de 1951 a los primeros años de la década de los ochenta, se nutre y enmarca dentro de un contexto musical en el que proliferan gran variedad de autores y géneros poético-musicales con estilos muy diversos. De este entorno, *Chava* Flores retoma elementos que le son útiles para la composición de sus obras.

Enrique Rivas Paniagua comenta, en la presentación del *Cancionero*, los diversos problemas que se enfrentaron durante la realización de éste y respecto al género atribuido a las canciones dice:

La situación más polémica estuvo en asignarle género a cada canción, ya sea desde el punto de vista literario o del melódico. En varios casos ambos enfoques se complementaban, como en boleros y tangos; pero había otro en que el género del texto se contraponía al de la música, y se decidió entonces considerar pieza por pieza. No te extrañe [lector], pues, descubrir canciones que dicen ‘vals’ o ‘chotís’, y en seguida una con la leyenda ‘canción ranchera’ o ‘vaquera’ aunque su ritmo sea de polka.¹⁹

Un análisis cuantitativo de los géneros atribuidos a las canciones que aparecen en el *Cancionero de Chava Flores*, arroja los siguientes datos:

El *corpus* total es de 197 canciones incluidas todas las variantes, de las cuales:

Género	Dentro del <i>corpus</i>	Fuera del <i>corpus</i>	Suma	Totales	
Corrido	30	4	34	90	=139
Canción ranchera	29	3	32		
Bolero	3	21	24		
19 géneros	31	18	49	+ 49	
Sin género	38	20	58	58	
Total	131	66		197	

¹⁹ Enrique Rivas Paniagua, “Presentación”, p. 15.

- 139 tienen género especificado y 58 quedan sin género.

De las canciones a las cuales se les atribuye un género, podemos deducir que hay una clara preferencia por los géneros poético-musicales más producidos por la lírica popular mexicana durante el siglo XX, pues 90 canciones se reparten en 3 principales: corrido, canción ranchera y bolero.

- 34 corridos
- 32 canciones rancheras
- 24 boleros

Restan 49 canciones repartidas entre 19 géneros: balada, canción clave, canción vaquera, chotis, danza, danza mexicana, danzonete, guaracha, huapango, jarana, pasodoble, polka, redova, rumba, tango, vals, vals criollo, vals swing. De esta lista de clasificaciones genéricas, que caben dentro del término ‘canción’, podemos decir que más que categorías poético-musicales, son puramente musicales, a excepción del tango, la balada, el huapango, las coplas de retache, e incluso la guaracha, cuya definición poética es más clara y ha sido estudiada como tal. El Diccionario de la Real Academia define todos los géneros mencionados como baile o danza y la música que lo acompaña, sólo menciona la importancia de la letra en estos últimos géneros. Sin embargo, son también géneros consumidos durante los años en que *Chava* Flores creó sus composiciones.

De las 131 canciones que forman parte del *corpus*, noventa y tres tienen un género musical o poético musical atribuido, mientras que treinta y ocho no. De las noventa y tres, treinta son corridos y veintinueve canciones rancheras, las treinta y cuatro canciones restantes se reparten en catorce géneros distintos: chotis (5), polka (5), vals (4), tango (4), bolero (3), guaracha (2), danza (2), jarana (2), redova (2), danzonete (1), rumba (1), pasodoble (1), canción vaquera (1) y vals criollo (1). Sólo tres boleros quedaron incluidos en el *corpus*.

Por otro lado tenemos sesenta y seis canciones fuera del *corpus*, de ellas veinte no tienen género especificado. Si bien no nos importan por su temática o tratamiento, cabe destacar que quedaron fuera veintiún boleros, pero sólo cuatro canciones rancheras y tres corridos. El resto, dieciocho, se reparte entre doce géneros diferentes: canción clave (2),

danza (2), tango (2), vals criollo (2), vals (2), balada (2), coplas de retache (1), danza mexicana (1), huapango (1), polka (1), redova (1), vals-swing (1).

Considero que resulta discutible por su posible arbitrariedad el acto adjudicar un género lírico musical a la letra de una canción. Antes de realizar una clasificación habría que definir lo musical y poético de cada uno de los géneros, pues no basta que un mariachi acompañe una letra para que ésta sea una canción ranchera, ni es suficiente que una canción trate un asunto amoroso serio para que sea llamada bolero.

Los géneros musicales atribuidos a las canciones fueron en su mayoría decisiones del grupo de investigadores que realizó el *Cancionero*, pues no todos los manuscritos cuentan con datos suficientes, incluso algunos ni siquiera poseen una partitura o una fecha, por lo que se tuvo que recurrir al análisis de las versiones para clasificar las canciones y hacer las transcripciones musicales. En este punto me surgieron muchas interrogantes como ¿qué versión se toma en cuenta para definir el género de una canción? Y ya que hay muchas que poseen diferentes interpretaciones y que son acompañadas de conjuntos instrumentales diversos, ¿A qué se le da más peso: a la música y al acompañamiento o a la letra? Además ¿por qué canciones que comparten música como *Pichicuás* y *Me quitaron lo mariachi*, no comparten la clasificación genérica? y ¿qué pasa con *El corrido del chuti de mano* que cumple con elementos poéticos del corrido como la entrada “Éste es el corrido del chuti de mano” y la salida “Palomita blanca, ya te están casando...”, pero que queda dentro del grupo de composiciones sin clasificar? Por otra parte, en la clasificación hay géneros populares poéticamente mejor definidos como el corrido, el bolero, la canción ranchera, el tango, el huapango y la balada, pero ¿cómo se definen literariamente una polka, un chotis, una redova o un pasodoble? ¿Qué es una danza mexicana, cuáles son sus similitudes con la danza y cómo son las letras de estos géneros musicales?

Responder a la mayoría de esas preguntas, implicaría un trabajo etnomusicológico y literario que queda fuera de los objetivos de la tesis. Sin embargo, es interesante observar que las composiciones de *Chava* Flores se clasifican, ya sea por decisión de los investigadores o por los datos originales, en los géneros más populares de su época, principalmente tres: el corrido, la canción ranchera y el bolero. Estos tipos de canciones representan verdaderas poéticas literarias y son producto de la evolución de la música

popular mexicana, principalmente citadina. Los describiré en el presente capítulo, no sólo para analizar y definir sus rasgos y recursos dentro de la obra de *Chava Flores*, sino también porque en conjunto permiten conocer, al menos de manera panorámica, el contexto musical en el que surge esta obra, que además juega e invierte los principios y valores de los mismos géneros en sus composiciones.

2.1 El Corrido: ¿todo cabe en un corrido sabiéndolo acomodar?

A mí modo de ver, el corrido es un género cuya definición resulta problemática. Lo que sí me atrevo a afirmar es que es un género poético musical mexicano ampliamente difundido, que ha sido muy estudiado: “en México el ‘corrido’ constituye un verdadero género literario-musical con características tan peculiares y un acervo de piezas tan extenso que, en la práctica, se puede hablar de él como de una manifestación específicamente mexicana”.²⁰

Existen varios estudiosos del corrido entre los que destaca Vicente T. Mendoza, quien sustenta que el corrido es un descendiente directo del romance:

El corrido mexicano actualmente es un género épico-lírico-narrativo en cuartetas de rima variable, ya asonante o consonante en los versos pares; forma literaria sobre la que se apoya una frase musical compuesta generalmente de cuatro miembros, que relata aquellos sucesos que hieren poderosamente la sensibilidad de las multitudes; por lo que tiene de épico deriva del romance castellano y mantiene normalmente la forma general de éste, conservando su carácter narrativo de hazañas guerreras y combates, creando entonces una historia por y para el pueblo. Por lo que encierra de lírico, deriva de la copla y del cantar, tratando muy especialmente asuntos amorosos o bien relatos sentimentales a las veces de un corte exquisito. La jácara a su vez le ha heredado el énfasis exagerado del machismo, la baladronadas, jactancias, engreimiento y soflama, propios de la germanía y en labios de jaques y valentones.²¹

La tesis de Vicente T. Mendoza que en apariencia es muy precisa, resulta limitada, pues al pretender afirmar que la forma general, aunque no total, del corrido es la cuarteta octosilábica con rima asonante o consonante en los versos pares, desconoce que el corrido es un género tradicional, quizá geográficamente el más difundido de todos y que, como afirma Rubén M. Campos, “asume todas las formas y comprende todos los

²⁰ Jas Reuter, *La música popular de México. Origen e historia de la música que canta y toca el pueblo mexicano*, Panorama Editorial S.A., México, 1985, p. 122.

²¹ Vicente T. Mendoza, *Lírica Narrativa de México: El corrido*, IIE UNAM, México, 1964, p. 9.

géneros, desde el amatorio hasta el humorístico, y usa desde el verso octosílabo hasta el alejandrino”.²²

Catalina H. De Giménez asegura que “para conferir mayor verosimilitud a su tesis hispanófila, Mendoza tratará de mejorar subrepticamente la redacción de los corridos impresos en hojas volantes por él recopilados, y seleccionará para su publicación los corridos octosilábicos divididos en cuartetos”. Y que por esa razón los corridos agrupados en las obras de Mendoza no incluyen corridos como los morelenses que poseen otra métrica. Afirma pues que “Mendoza estudia sobre todo los corridos norteños, los del Bajío y los de las imprentas populares del Distrito Federal, es decir los que surgen en ámbitos sociales profundamente hispanizados”.²³

El análisis del *corpus* de los corridos de Chava Flores nos permite ver que el autor utilizó metros variados para sus composiciones, y que ninguno de sus corridos se circunscribe absolutamente a los rasgos definidos por Vicente T. Mendoza, pues incluso las canciones cuyo metro es completamente octosílabo varían en cuanto a la cantidad de versos por estrofa y la rima es alterna en la mayoría de las éstas.

El verso más corto es el tetrasílabo y aparece con una frecuencia mínima, pues sólo se encuentra en dos corridos *Los quince años de Espergencia* y *Sábado Distrito Federal*; las demás canciones son métricamente irregulares, pues reúnen diversas medidas en sus estrofas. Un ejemplo de la diversidad de metros utilizados, son los dodecástrofos irregulares de la canción *Ahí viene el tren*:

	Ahí viene el tren, ahí viene el tren,	5 a+5 a co
	el que es soldado siempre jala su costilla;	13 B co
15	y ahí donde ven, y ahí donde ven	5 a+5 a
	los oficiales también traen su movidilla.	13 B
	Ahí viene el tren, ahí viene el tren,	5 a+5 a
	entre el humito <i>devisé</i> ya a Pancho Villa,	13 B
	trae paliacate, su sombrero	9 c as d co
20	y un semblante rete fiero,	8 c d
	¡qué bigotes de aguacero se le ven!	12 d A
	Tiemblen, pelones,	5 e co
	que ‘ora sí tendrán panteones	8 e
	porque ahí viene, ahí viene, ahí viene, ahí viene el tren.	12 A
		(<i>Ahí viene el tren</i>)

²² Rubén M. Campos, *El folklore literario y musical de México*, Complejo Editorial Mexicano, México, 1974, p. 41. (Colección Metropolitana 25.)

²³ Catalina H. De Giménez, *Así cantaban la revolución*, Editorial Grijalbo, México, 1990, p. 18.

Entre los corridos de *Chava Flores*, encontramos todo tipo de metros, a excepción del pentadecasílabo, los menos frecuentes son el tetrasílabo y el eneasílabo; hay corridos escritos en dobles octosílabos y *La casa de la Lupe* está escrita completamente en versos alejandrinos trocaicos dispuestos en cuartetos de doble pareado.

1	Ayer que fui a la casa de Lupe y de Manuel, cuando me abrió la Lupe me dijo: -No está aquél-; entré hasta la salita y había un televisor y ahí, sobre carpetas, las fotos del señor.	14 A co 14 A 14 B co 14 B
5	Colgado está el retrato de Lupe sin Manuel, vestida va de novia cuando casó con él; allá está la abuelita y acá tiene a un señor que abraza a Pancho Villa haciéndole el favor.	14 C co 14 C 14 D co 14 D

(La casa de la Lupe)

La estrofa más común entre los corridos de *Chava Flores* es el tetrástrofo. En los corridos encontramos tetrástrofos de rima abrazada o formados por dos pareados como muestra el ejemplo anterior de *La casa de la Lupe*; sin embargo, la mayoría de los tetrástrofos son de rima alterna o riman sólo en los versos pares.

1	En un árbol que está allá en el monte vi un cenizote amarillo dorado; yo le dije: -Querido cenizote, vé a mi novia y le das un recado.	10 A as 10 B co 10 A 10 B
---	---	------------------------------------

(El cenizote moñudo)

La segunda estrofa más utilizada es la de seis versos de rimas correlativas, alternas o que sólo riman en los versos pares, y compuestos de dos semiestrofas de rima aba, aab o abb.

70	Salió Cabañas mosqueado pensando: “Me quiere a solas”, cuando de pronto... ¡cuidado!, se oye una descarga y... ¡bolas! To’via dijo el desgraciado: -Serán buenos con pistolas.	8 x co 8 y co 8 x 8 y 8 x 8 y
75	Fue cayendo de ladito y harta sangre por la boca, levantó el polvo un poquito, su cabeza le dio en la roca y ahí murió el <i>probecito</i> diciendo nomás: -¡Qué poca...!	8 z co 8 a co 8 z 8 a 8 z 8 a

(El corrido de Lucio Cabañas)

Estas dos estrofas, de cuatro y seis versos, alternan en canciones como *El guardavía que la vía*, *Una novia en Guatemala*, *El cumpleaños de Escolapia*:

1	Hoy que cumple sus cuatro años Escolapia	12 A co
	a su fiesta fueron niños a granel,	12 B co
	a tomarse el chocolate que Serapia	12 A
	les ofrece con un trozo de pastel.	12 B
5	Pues por suerte pa' Escolapia su padrino	12 C co
	cinco pesos como cuelga le obsequió,	12 D co
	y con siete que sacaron del cochino	12 C
	pa' pastel y <i>jaletinas</i> y velitas alcanzó.	16 D
	Unos tipos se colaron por el vino	12 C
10	y Serapia, que no es tonta, luego luego los corrió.	16 D

(El cumpleaños de Escolapia)

Los tetrástrofos también alternan con estrofas de ocho versos en *Dos horas de balazos y Pichicuás*; y con estrofas de diez en *¿A qué le tiras cuando sueñas?*:

	Pichicuás y Cupertino	8 ø
	las canicas se empezaron a ganar.	12 F co
	Como se jugó de a devis	8 ø
20	buenos tiros se cambiaron de lugar.	12 F
	Cupertino que hace trampas	8 ø
	y hartos dengues pa' ciscar al Pichicuás.	12 G as
	Pichicuás que se lo poncha,	8 h co
	Cupertino que hace concha	8 h
25	y no le quiere pagar.	8 g co
	-Mis canicas me las pagas-;	8 i as
	y que empiezan las trompadas,	8 i
	¡ay, mamá, qué feo es jugar!	8 g

(Pichicuás)

Sólo un corrido presenta estrofas de tres versos *Quiero más, más vino* y otro aparece escrito en pentástrofos asilvados pues combinan versos de once y siete sílabas, *Marthita la Piadosa*.

1	Quiero más, más vino;	6 a co
	quiero más, más vino;	6 a
	quiero más, más vino, y qué me importa.	10 a B co
	Que esta vida sólo	6 c as
5	cuando se está loco	6 c
	o se está borracho se soporta.	10 B

(Quiero más, más vino)

Marthita quedó sola en su casita, 11 G co
pero vino el gobierno y se la quita: 11 G
-Perdone el empujón, 7 h co
pero a este callejón 7 h
20 le va a pasar el Metro y el camión. 11 H

Marthita puso un puesto de tamales 11 I as
allá por la colonia de Portales; 11 I
un inspector llegó 7 j co
y el puesto le tiró: 7 j
25 -Perdone, pero afeaba aquí la calle. 11 I

(*Mathita la Piadosa*)

El retrato de Manuela alterna décimas con heptástrofos:

El retrato de Manuela 8 g as
nadie lo reconoció, 8 h co
20 retocadas las viruelas 8 g
su semblante se perdió; 8 h
parecía una princesita, 8 ø
muñequita de biscuit, 8 i as
con su moño colorado 8 ø
25 y la manita puesta aquí, 8 i
la mirada de quien dice: 8 ø
“¿Ya me ven...? Pues soy así” 8 i

Click, click, click. El retrato ya salió. 4 +8 j co
Click, click, click. El artista se vació. 4 +8 j
30 Click, click, click. Suprimamos el perfil 4 + 8 k as
porque sale la verruga 8 ø
que le crece en la nariz 8 k
y se ve re copetona, 8 ø
parece una codorniz. 8 k

(*El retrato de Manuela*)

Como ya mencioné, *Ahí viene el tren* está escrita en dodecástrofos. Finalmente, *Vino la Reforma* y *Cerró sus ojitos Cleto*, son corridos en los que se alternan diversas estrofas: de tres, ocho y seis versos en la primera, y de dos, ocho, cuatro y cinco versos en la segunda:

25 Ángel no es, 5 g as
Ángela sí es 5 g
la que se quiere aquí en la Aduana establecer; 13 G

	Y si la Diana viene,	6 h co	
	aquí ropa tiene	6 h	
	pa' que no se apene	6 h	
30	de vivir a raíz;	6 i co	
	si Bolívar forma,	6 a co	
	venga más Reforma,	6 a	
	porque aquí hay Reforma	6 a	
	para todo el país.	6 i	
35	Vino la Reforma,	6 a co	
	vino la Reforma,	6 a	
	vino la Reforma a Peralvillo;	10 B co	
	'ora sí el curado	6 j co	
	ya se toma helado,	6 j	
40	el jaibol se vende en estanquillo.	10 B	
			(Vino la Reforma)
25	Y la botella tuvo el final de Cleto:	12 Ø	
	murió... murió... murió.	7 ø	
	Yo creo que adrede	5 j as	
	este Cleto se enfrió	6 k co	
	pues lo que debe	5 j	
30	jamás lo pagó;	6 k	
	tipo malaje,	5 l co	
	no fue tan guaje:	5 l	
	con lo caro que está todo,	8 ø	
	regalado le salió.	8 k	
35	El velorio fue un relajo, ¡pura vida!	12 M co	
	la peluca y el café fue con bebida;	12 M	
	y empezaron con los cuentos de color para ir pasando	16 N co	
	y acabaron con que Cleto ya se andaba chamuscando.	16 N	
40	Se pusieron a jugar a la baraja	12 Ñ co	
	y la viuda en un albur... ¡perdió la caja!	12 Ñ	
	y después, por reponer,	8 o co	
	hasta el muerto fue a perder	8 o	
	y el velorio se acabó, ¡hombre no hay que ser!	12 O	
			(Cerró sus ojitos Cleto)

Por otra parte, según varios autores, entre ellos Yolanda Moreno Rivas, Jas Reuter y Mendoza, señalan que “existe un patrón general al cual, con más o menos variantes, se adapta la mayoría de los corridos”²⁴, son elementos básicos o fórmulas primarias, que rara vez aparecen todos en una sola canción. Dicho patrón está formado por: la llamada

²⁴ Moreno Rivas, *Historia de la música...*, p. 3.

inicial o invitación por parte del corridista a ser escuchado; el lugar, nombre y fecha de los sucesos que se van a narrar; descripción de los personajes; mensajes y despedida. Se comprende que no existe un solo corrido que incluya todas las fórmulas básicas y secundarias, para efectos de la tesis actual, los corridos pueden no incluir ninguna, pues de las canciones clasificadas como corridos, sólo el *Corrido de Lucio Cabañas*, contiene estos elementos básicos. Hay dos canciones más que incluyen alguno de estos elementos, se trata de *El corrido del chuti de mano* y “*El corrido*”, que no tienen género atribuido, pero entre sus estrofas encontramos:

1	Ésta es la historia de un tipo para el amor engreído; de su casa lo corrieron y hoy le dicen “El Corrido”;	8a as 8a 8ø 8a	
5	nunca le hubiera pasado si se ha juntado conmigo.	8ø 8a	
			(“ <i>El Corrido</i> ”)
1	Este es el corrido del chuti de mano que un día domingo cayó de volteo [...]	12 A co 12 B as	
41	Palomita blanca, ya te están cazando, [...]	12Ø	
			(<i>El corrido del chuti de mano</i>)

Hasta este punto las definiciones de corrido en cuanto a la forma del género literario resultan ambiguas y extensas, pues son contradictorias entre sí o se anulan mutuamente. Existe afortunadamente, al menos un punto de comunión entre las posturas de los estudiosos: la función social. El corrido constituyó durante mucho tiempo una suerte de periódico oral o impreso en hojas multicolores; es decir, un medio de comunicación a través del cual la gente se enteraba de los sucesos más importantes de la vida nacional o de sucesos conmovedores. Sin embargo, los corridos incluidos en el *corpus* no están destinados a cumplir con esta función, aunque un caso podría resultar una parodia de tal función social: *El crimen del expreso*.

Por lo que respecta al tema y tratamiento, Vicente T. Mendoza clasificó al corrido como un género épico-lírico y narrativo, pues temáticamente el género abarca asuntos históricos, revolucionarios, políticos; habla además de fusilamientos, de valientes, de bandoleros, raptos, persecuciones, asesinatos; hay corridos que tratan el tema del parricidio, maldición y fatalidad; otros dedicados a toreros, a desastres y accidentes; los

hay de temas religiosos, bíblicos y de índole moral, y existen corridos que hablan de ciudades y de la vida diaria. Además de que el tono en ellos puede ser puramente lírico. Jas Reuter agrega una clasificación que deja ver otras posibles ramificaciones del género y lo problemático de su definición en cuanto al tema, pues afirma que, según la región y el tipo de narración, el corrido puede llamarse “romance, historia, mañanitas, versos, bola, tragedia”²⁵. Mendoza agrega los nombres narración, relato, ejemplo, recuerdos, versos y coplas. De estas clasificaciones que se hacen a partir de los asuntos que trata el corrido, se puede deducir que todo cabe en un corrido sabiéndolo acomodar.

Siguiendo el criterio de encontrar géneros homólogos con corridos, Catalina H. De Giménez clasifica los corridos como: corridos épicos–narrativos homologables a los cantares de gesta y a los romances españoles, a las baladas europeas y a las *complaintes* francesas; corridos de género lírico, equiparables a la copla popular española o a los cantares de amor feliz y amor desdichado; de género narrativo, humorísticos (los corridos vaciladores), didáctico moralistas y de protesta o de queja popular ante la carestía.

Yolanda Moreno Rivas agrega que existe “otra especie de corrido, el corrido chusco o de crítica, cuya historia se remonta al *Corrido de la pulga*, *Corrido de las pesetas* y el *Corrido de los trenes eléctricos*”. Este tipo de corrido es el que producen Salvador “Chava” Flores y Eulalio González “Piporro”. Moreno Rivas clasifica las obras de Chava como corridos y retratos, dice además que “Flores, retratista urbano por excelencia, logró recuperar la extraviada esencia narrativa del corrido plasmado graciosamente en su inmenso legado de corridos el carácter y la conducta del pueblo mexicano”.²⁶

Dentro de los 30 corridos que incluye el *corpus* algunos narran eventos sociales (*El Bautizo de Cheto*, *Los quince años de Espergencia*, *Cerró sus ojitos Cleto*, *Boda de Vecindad*, *La Tertulia* y *El cumpleaños de Escolapia*); otros son de temática revolucionaria (*Los retratos del Caudillo* y *Ahí viene el tren*); sensacionalistas, de ferrocarriles (*El crimen del Expreso* y *El guardavía que la vía*) y otros abordan temas variados como *Pobre Don*, *Mi amigo Nacho*, *Cuento de hadas (I)* y *Pichicuás*. Otra

²⁵ Reuter, *La música popular...*, p. 124.

²⁶ Moreno Rivas, *Historia de la música...*, p. 37.

canción que pertenece al *corpus* y que tiene relación con este género es *De aquella gran División del Norte* que es la parodia del *Corrido Villista* de 1946, escrito por Juan S. Garrido y Ernesto Cortázar.

Generalmente el corrido era anónimo, pero algunos poetas produjeron corridos y firmaron sus creaciones, por lo que hay obras que conservan el nombre del autor como los de: Samuel Margarito Lozano, Víctor Cordero, Alfonso del Río, Miguel N. Lira, Graciela Olmos y, evidentemente, Salvador Flores Rivera. En la actualidad es evidente que el corrido ha sufrido el “impacto comercializador de los medios de comunicación”²⁷ y es prácticamente imposible escuchar un corrido tradicional, por el contrario ahora existe el sucesor del género llamado narcocorrido.

Catalina H. De Giménez concluye que “el corrido no constituye un género definible por ciertos rasgos específicos en cuanto a su forma y contenido, o en cuanto a su música y letra. Se trata más bien de una *categoría colectiva* vaga e imprecisa, que en el uso común designa un vasto sector de lo que globalmente llamamos canto popular”²⁸. En su definición incluye, entonces, todos los textos llamados corridos por el uso popular que en general serán canciones que cumplen con el código tradicional de lo que la comunidad denomina corrido. Esta definición me resulta más cómoda, puesto que el *corpus* estudiado presenta corridos realmente polimétricos, para nada parecidos a los descritos por Vicente T. Mendoza; sin embargo, también es extensa. La autora llega a esta conclusión como consecuencia directa del carácter multiforme, polimétrico y polirrítmico del corrido, y es que a final de cuentas el corrido no debe considerarse indiferenciado e idéntico a sí mismo: a lo largo del tiempo el género ha ido evolucionando y modificándose. A partir de los 40, por ejemplo, abundan los corridos difundidos por los medios masivos de comunicación, lo cual ha dado nuevas características al género.

²⁷ *Ibid.*, p. 36.

²⁸ Giménez, *Así se cantaba...*, p. 26.

2.2 La canción ranchera

La canción ranchera es un género poético musical de origen complejo y larga evolución. Son muchos los factores que han influido en la constitución del género: la radio, el cine, los ídolos, los autores y los intérpretes, entre otros.

Según Yolanda Moreno Rivas surge en el teatro de revista en el que la canción conformaba el elemento esencial de las obras que se presentaban. Eran tres géneros de canciones los que se interpretaban principalmente: “el naciente género campirano, el género romántico y el género regional”²⁹. Dos revistas que utilizaron canciones de corte campirano o ranchero fueron: *México lindo* y *Del rancho a la Ciudad*; en ellas se encuentra el germen de lo que será la comedia ranchera del cine mexicano.

En esta primera etapa de la canción ranchera, la temática es la añoranza e idealización de campo al estilo de la *Canción mixteca* (1916), pues a finales del XIX y principios del XX, la vida de la ciudad, a pesar de representar la síntesis de las nociones civilizadoras y modernizadoras, difícilmente salía del contexto rural. Además, “la aristocracia de origen provinciano [que] aceptaba con entusiasmo todo lo que simbolizara adelanto técnico [...] conservaba con esmero las virtudes y el estilo provinciano de vida que preservaban el ‘alma de México’”³⁰. La canción campirana, aún siendo de origen urbano, cumple con una función primordial en este momento histórico y durante toda la primera mitad del s.XX; pues como dice Moreno Rivas, otorgaba psicológicamente a los millones de personas recién vecindadas en el Distrito Federal una posibilidad de identificación con estilos regionales. Otras creaciones ciudadanas de este tenor escritas a finales del siglo XIX y principios del XX fueron: *Mariquita Linda*, *La negra Noche*, *El limoncito* y *Allá en el rancho grande*.

En los veinte la canción ranchera estaba lejos de ser acompañada por mariachi.

A finales de esta década, gracias a la radio, la canción es ya un objeto de consumo independiente del espectáculo. Con el surgimiento del cine sonoro inicia una nueva etapa en la historia de la difusión de la canción mexicana.

²⁹ Moreno Rivas. *Historia de la música...*, p. 71.

³⁰ *Ibid.*, p. 17.

La radio apareció en México durante la segunda década del siglo XX. Este medio masivo representó y representa la gran fuerza rectora y unificadora del gusto musical popular. En 1930 surge la XEW la “Voz de América Latina” que contaba con mayor capacidad de transmisión radiofónica, gracias a ella la canción mexicana, romántica o ranchera, llegó a otras latitudes. “Como resultado de esa difusión y atraídos por el vellocino de oro de la transmisión multiplicadora, a más de una popularidad y sueldos que se creían espectaculares, comenzaron a llegar al Distrito Federal músicos y cancioneros de todas las regiones de México”³¹. Para el caso de la música ranchera, la influencia y el advenimiento de músicos de los estados de Jalisco, Michoacán y Querétaro, en los que se encuentran conjuntos tradicionales de arpa grande, fue esencial. Y es que la música ranchera actualmente es inherente al mariachi, aunque en su origen no haya sido así, pues el género pronto se convirtió en un producto comercial en el que el cantante ranchero vestido de charro no puede separarse de este conjunto acompañante.

Las agrupaciones de arpa grande consistían en una dotación instrumental formada por “dos violines, un arpa, una vihuela de cinco cuerdas, un guitarrón de golpe conocido como tololoche y una tambora”³². Estos conjuntos eran “conocidos en Jalisco desde el siglo [XIX] con el nombre de *mariachi*”³³. El origen del término es polémico, sin embargo, la hipótesis más difundida afirma que la palabra *mariachi* deriva del vocablo francés *mariage*, que significa boda. Según este supuesto, se denominaba mariachi a los grupos musicales que amenizaban los casamientos.

El nombre mariachi se generalizó con la llegada de músicos de todas las regiones del país a la capital. José Marmolejo fundó el primer mariachi capitalino llamado “Mariachi Tapatío Marmolejo”, gracias a las radiodifusoras estas agrupaciones adquirieron gran éxito inmediatamente. En 1934 el Mariachi Vargas pasó a formar parte del elenco de la XEW con una nueva dotación instrumental que incluía más cuerdas frotadas y guitarra sexta. La trompeta fue un añadido posterior, a pesar de que ahora se le considera esencial; gracias a ella se “aceleró la modificación del estilo original”³⁴. Durante la década de los 40 el mariachi queda definitivamente unido a la canción

³¹ *Ibid.*, p. 86.

³² *Ibid.*, p. 181.

³³ *Ibid.*, p. 180.

³⁴ *Ibid.*, p. 183.

ranchera. Estos conjuntos, además, interpretaban toda clase de arreglos de música tradicional: sones jarochos, huapangos, etc. Ante la transformación de la tradición y en defensa de lo que consideraba nacional, *Chava* Flores tenía una postura muy clara y era consciente de la deformación cultural con fines comerciales que representaba la modificación del mariachi y de la música mexicana en general:

1	Antes que era yo mariachi	8 ø
	de los Altos de Jalisco, ¡sí, señor!,	12 A co
	fue mi orgullo andar de charro	8 ø
	mexicano, cancionero y trovador,	12 A
5	Hoy que traigo en el sombrero	8 ø
	más colgajos que un danzante sin sabor,	12 B as
	no soy charro ni mariachi,	8 c as
	soy purito contlapache	8 c
	de los que hay en Nueva York.	8 b
10	Hollywood les dio el pitazo,	8 d co
	me vistieron de payaso	8 d
	y no se fijen, porque es peor.	8 b
	Por tu vestir, mariachi te ha fruncido;	11 E co
	tú le haces mal al traje y su sabor.	11 F co
15	Aquí ahora está de lámpara vestido	11 E
	aquel que fue tu charro trovador.	11 F
	Pa' quitarme lo mariachi	8 ø
	me vistieron de payaso, ¡Sí, señor!	12 G as
	¿Quién les dijo que este traje	8 ø
20	representa lo que México me dio?	12 G
	Hoy que traigo la chaqueta	8 ø
	de un fulano que se dice toreador,	12 H as
	me quitaron lo mariachi	8 i as
	y al tequila con tepache	8 i
25	ahora le llaman jaibol.	8 h
	Hollywood les dio pitazo,	8 j co
	me vistieron de payaso	8 j
	y no se fijen, porque es peor.	8 h

(*Me quitaron lo mariachi*, 1956)

El cine dio un giro al género ranchero. Si bien en un principio, utilizó los géneros de canción que se escuchaban en el teatro de revista, pronto ese “nacionalismo incipiente de mariachis y chinas poblanas del teatro Politeama se convirtió en el localismo prepotente de los charros jaliscoqueros. El disfraz se afinó, el pantalón se volvió más

ajustado, los botones más relucientes y el sombrero creció al grado de parecer una tortilla gigantesca”.³⁵

La primera película ranchera que tuvo éxito en toda América Latina y que dio a conocer mundialmente al “charro mexicano” fue *Allá en el rancho grande*, filmada en 1936 y dirigida por Fernando de Fuentes. En ella actuó Tito Guizar y se escuchaban las canciones *Amanecer ranchero*, *Por ti aprendí a querer* y *Allá en el rancho grande*, las cuales aún no eran acompañadas con mariachi.

Gracias al cine se fijó el principal personaje tipo de la cinematografía nacional, el charro cantor que además de bravucón, borracho, peleonero, simpático y mujeriego, era un gran cantante. Con la película *¡Ay Jalisco note rajes!*, Jorge Negrete se consagró como el primer ídolo charro cantor.

La tequilera, de Alfredo D’Orsay, fue la canción pionera en el tema del alcohol. A partir de este momento se inauguraron nuevos asuntos a tratar en la canción ranchera: “el alcohol, el corrido de nota roja, el abandonado, el desdén, y el elogio de la provincia al lado del machismo y la afirmación nacionalista o localista”.³⁶

El estilo de los cantantes de este tipo de canción ranchera fue violento, sentimental, enfático, sobreactuado y adolorido. El uso del falsete y de los calderones interminables en las frases climáticas y finales son características interpretativas y formales esenciales que evidencian el “chorro de voz” del intérprete. Sobre este aspecto, Chava Flores escribió *Mi chorro de voz*.

	Yo tenía un chorro de voz,	8 g co
20	yo me daba mi paquete,	8 h co
	me admiró Jorge Negrete,	8 h
	Pedro Vargas y otros dos;	8 g
	pero del chorro de voz	8 g
	sólo me quedó el chisguete.	8 h

(*Mi chorro de voz*, 1953)

Durante los años cuarenta, además, surgen intérpretes como Lucha Reyes, Lola Beltrán y Lucha Villa, cuyo estilo ranchero femenino está muy alejado del rol de la mujer de canciones como *Allá en el rancho grande*.

³⁵ *Ibid.*, p. 80.

³⁶ *Ibid.*, p. 187.

José Alfredo Jiménez representa la cúspide de la canción ranchera y la consolidación del género que ya posee una sensibilidad completamente urbana, alejada en definitiva de los charros cantores como Jorge Negrete y Pedro Infante y de las temáticas campiranas. Sus canciones encierran expresiones dolorosas y lo colocan lejos del feliz macho que todo lo puede y lo tiene, pues en ellas se atrevió a ser desmesurado al hablar de emociones, pasiones, despechos y sufrimientos.

A principios de los sesenta la canción ranchera comenzaba a declinar, por esa razón surgieron géneros híbridos más redituables como el bolero ranchero cuyo principal intérprete fue Javier Solís.

Las canciones rancheras de Salvador Flores Rivera son composiciones alejadas de ese tono amargo y llorón de la ranchera clásica, por el contrario son “alegres, vitales e inclusive cómicas al estilo de ‘rancho grande’”³⁷. Otro compositor de canción ranchera apartado de las lágrimas de esta época fue Severiano Briseño, autor de *Los Tarzanes*, *Los Camperos* y *El sinaloense*.

Podemos entonces diferenciar la canción ranchera clásica, la de José Alfredo; la canción ranchera de los grandes ídolos cinematográficos (*Cucurrucucú Paloma*, *Cuando quiere un mexicano*, *Fiesta Ranchera*, *El mil amores*) y la canción ranchera inicial de temáticas campirana. Las diferencias que existen entre las tres tienen que ver con la temática, la difusión, los intérpretes y el acompañamiento; sin embargo, todas las canciones comprendidas dentro de los parámetros antes expuestos son canciones rancheras.

No hay que olvidar que el género es una invención comercial.

En cuanto a la cuestión métrica, de las 29 canciones rancheras del *corpus* ocho son octosílabas totalmente y de esas sólo 5 están escritas en cuartetos que son mayoritariamente rimadas en versos pares. Las demás canciones octosilábicas están escritas en sextetos y décimas de diferentes variaciones rítmicas. Hay tres canciones más de metro único y estable, dos escritas en tetrástrofos decasílabos y una en dodecasílabos. Las rimas son principalmente alternas o agudas en los versos pares. Las dieciocho canciones restantes alternan metros muy variados, 7/6/8; 5/7; 10/13; 14/16; 9/9/12; 8/6/6.

³⁷ *Ibid.*, p. 196.

Las estrofas principales son de cuatro y seis versos, aunque es común también encontrar composiciones completas en estrofas de tres, ocho y diez versos. La mayoría de las rimas son consonantes, pero en general se alterna la consonancia con la asonancia. Es común, aunque no invariable, la rima aguda en los versos pares o en los versos finales de cada semiestrofa en estrofas compuestas. Hay rimas alternas, abrazadas y correlativas.

La temática de las canciones es variada aunque principalmente amorosa, incluso las canciones que hablan de la situación económica como *Peso sobre peso*, *¡Qué modotes*, *Bartolo!* y *El apartamento*, se mezclan con el tema amoroso. Algunas parodian el tema del abandonado que lamenta con dolor la ingratitud de la amada, nada menos que la famosísima *Ingrata Pérjida*; otras hablan de la conveniencia de la amada como *La interesada*; o de la queja por la desgracia amorosa provocada por la pérdida del ser querido *Los aguaceros de mayo* y *Oiga asté, señor doitor*; las hay también de amor en tono lúdico como *Mi linda Hortensia* y *Hoy sí se me hizo/hoy sí me caso*.

Cuando quieras tu retrato es una canción que se enuncia en un tono machista, que delata a un hombre ‘mujeriego’. *Las otras mañanitas* describe una serenata mexicana, que en el imaginario, gracias al cine de la época de oro, se lleva con mariachi.

El tema de la pobreza, recurrente en la temática de Chava Flores, también está asociado con el del campo en *Mi rancho, mi gallina y mi burro*, un rancho diferente al de *Allá en el rancho grande*, pues “nomás tiene un corralito pa’ un burro y una gallina”; en este caso se trata de una parodia sobre la idealización del campo frente a la vida de la ciudad que, como explicaba al principio del capítulo, era propia de las primeras canciones rancheras. El yo lírico plantea a su amada la idea del ir a vivir al campo, sin embargo, lo retrata en una situación de pobreza ridícula e indeseable.

El agua es una canción en la que se trata el tema del alcohol, tópico de la canción ranchera clásica; sin embargo, no es para nada el mismo tratamiento hiperbólico que ensalce las cualidades curativas del alcohol como *En el último trago*, 1971, de José Alfredo Jiménez, más bien es un juego de palabras que sigue la premisa de que “el agua debe emplearse pa’ regar la plantas, pa’ bañarse y pa’ nadar”. El borracho de cantina se retrata en otras canciones como en el corrido *Mi amigo Nacho*.

Dentro de estas canciones rancheras hay cinco que se caracterizan por utilizar el albur: *El hijo del granadero*, *Eustolia*, *Herculano*, *La tienda de mi pueblo* y *Tú lo serás*. Otras de contenido diverso como *Llegaron los gorriones*, *Los preciosos* y *Los pulques de Apan*.

Hay dos canciones que me interesan porque el asunto que tratan corresponde directamente a la canción ranchera. La primera es *Mi chorro de voz* en la que se retrata la decadencia un charro cantor como consecuencia realista de las típicas aficiones alcohólicas y parranderas que se le atribuyen a estos personajes. Es decir, un charro que sufre las consecuencias de “la parranda y el cuete” y deja de ser aquel gran cantante de voz potente y admirable falsete, perseguido por las mujeres y admirado por Jorge Negrete y Pedro Vargas. En *Mi chorro de voz*, Chava Flores hace una descripción que representa lo opuesto al ideal del cantante ranchero, pues un hombre sin voz no es nadie, no tiene nada y no es admirado.

1	Yo tenía un chorro de voz,	8 a co
	yo era el amo del falsete, ¡ay, laralai...!;	8 b co
	por el canto me di al cuete	8 b
	y por fumar me dio la tos,	8 a
5	y de aquel chorro de voz	8 a
	sólo me quedó el chisguete.	8 b

(*Mi chorro de voz*)

La otra es *Llorando solo*, en ésta los primeros versos hacen referencia al estado depresivo del yo lírico abandonado por la amada. El desamparado ya borracho “¡trata de cantar para no sufrir!”, pero descubre que todas las canciones hablan de alguien que también se fue. Esta canción es la parodia y cuestionamiento por excelencia de la poética del sufrimiento y el abandono de la canción ranchera, pues dice:

	Para una ingrata que se encuentra otro más hombre	13 E as
	nunca falta una canción... (¿verdad, Tomás?);	8 f as +5
10	si no se hubieran inventado las traiciones	13 E
	no habría ni un compositor... (¿verdad, Cuco?);	8 f +4
	más de un mariachi se me hubiera ya frustrado	13ø
	si fuera bueno el amor... (¿verdad, Rubén?).	8 ø +5
	Por eso, hoy que estoy solo,	7 ø
15	yo también me voy a echar un canto...	9 ø

(*Llorando solo*)

Tomás, Cuco y Rubén no son nombres elegidos al azar, son nombres de autores mexicanos emblemáticos que escribieron canciones que se pueden enmarcar dentro del

tono sufriente de la canción ranchera: Tomás Méndez Sosa, Cuco Sánchez y Rubén Fuentes Gassón.

Tomás Méndez fue el compositor de Lola Beltrán, gracias a esta cantante bravía dio a conocer sus canciones como: *Cucurrucucú Paloma*, *Paloma negra*, *Bala perdida*, *Puñalada trapera*, *Huapango torero*, entre muchas más. Otros intérpretes de Tomás Méndez, fueron Pedro Infante, Amalia Mendoza “la Tariácuri” y Miguel Aceves Mejía. Cuco Sánchez cultivó no sólo la canción ranchera, sino también el bolero y otros géneros musicales. Algunas de sus canciones más famosas son *El mil amores*, *La cama de piedra*, *Anillo de compromiso*, *Anoche estuve llorando* y *No soy monedita de oro*. Rubén Fuentes Gassón compuso “boleros, huapangos, boleros rancheros, foxes y valsés”³⁸; se le considera el creador de bolero ranchero. Fue violinista del Mariachi Vargas de Tecatitlán y se le atribuye la invención del mariachi sinfónico. Fuentes fue el principal arreglista de José Alfredo Jiménez. Sus canciones las interpretó Lola Beltrán (*Mal de amores*), Miguel Aceves Mejía (*Adorado tormento*) y Pedro Infante (*Cartas a Ufemia*), entre otros.

Si bien no son autores exclusivamente rancheros, la referencia resulta cómica puesto que esos compositores en muchas de sus canciones cantan a sus desamores diciendo “ya me canso de llorar y no amanece”³⁹ o “anoche estuve llorando horas enteras”⁴⁰. En otras tantas sugieren que emborracharse es la forma idónea y única para el olvido, como Rubén Fuentes en *Tres botellas*:

Me persiguen tres botellas
tres botellas de licor
dos traen amores y olvido
y otra que trae el veneno
para un cariño traidor.

(*Tres botellas*⁴¹)

Chava tiene una máxima que enuncia en el preludio de *Mi amigo Nacho* y que dice: “las penas con alcohol son menas, ya es hora de decir salú y hacer glú, glú”⁴². Con

³⁸ Moreno Rivas, *Historia de la música...*, p. 212.

³⁹ Tomás Méndez “Paloma Negra” en *Las canciones más famosas*, Carlos Milán comp., Diana, México, 1998, p. 573.

⁴⁰ José del Refugio (Cuco) Sánchez Saldaña, *Anoche estuve llorando*, en *Gran cancionero mexicano*, 2 vols. Vol. 1, Sanborn Hermanos, México, 2005, p. 93.

⁴¹ Rubén Fuentes, *Las tres botellas*, 1950, versión de Pedro Infante disponible en: <http://www.pedroinfanteonline.com/cancion/las-tres-botellas/> [Consultado el 23 de marzo de 2013]

la sentencia “por eso, hoy que estoy solo,/ yo también me voy a echar un canto” se cierra el chiste en el que se mofa de los códigos de la educación sentimental mexicana que se decretan en la poética de la canción ranchera, y que dictan que una vez borracho, el abandonado debe ponerse a cantar.

2.3 El bolero

El tercer género a tratar es el Bolero. Sólo 24 canciones del *corpus* total están clasificadas como boleros; una vez analizadas bajo las premisas de selección del *corpus*, 21 quedaron fuera y 3 incluidas: *Amor de lejos*, *Petra* y *Tomando té*.

El bolero es un género poético-musical caribeño con rasgos específicos en sus distintos momentos, pero con una temática que se circunscribe sólo al tema el amor: “Amor feliz, Amor Desdichado y Desamor son gradientes de lo mismo: la pasión amorosa en distintos momentos de su desarrollo”.⁴³

Surgió como resultado de la fusión de diversos géneros musicales y literarios que van desde la España del s. XVIII cuando se populariza “en la corte un baile de pareja suelta llamado ‘bolero’”.⁴⁴ Pasa por la canción hispánica influida por la *chanson française* y la *canzone* italiana, y llega hasta la Cuba del XIX que a su vez influyó musicalmente en la península de Yucatán. Toma rasgos y florece gracias a las raíces bien marcadas de la canción sentimental o romántica mexicana del siglo XIX; así, finalmente y a pesar de todas las influencias que recibe, el bolero llega a considerarse una forma de composición típicamente mexicana.

La migración de músicos durante la década de los veinte “fue determinante [también] para el desarrollo de la canción romántica”.⁴⁵

Rodrigo Bazán Bonfil afirma que el primer bolero que “presenta todas las marcas iniciales (líricas y musicales) del género” es *Tristezas* de Pepe Sánchez. Este primer bolero fue estrenado en la Habana en 1883 y las características métricas son “dos

⁴² Salvador Flores Rivera, “Mi amigo Nacho” en *Chava Flores su antología*, EMI Music Mexico 724353572228, México, 2003. CD 1, Pista 13.

⁴³ Rodrigo Bazán Bonfil, *Y si vivo cien años... Antología del Bolero en México*, FCE, México 2001, p. 14.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 17.

⁴⁵ Moreno Rivas, *Historia de la música...*, p. 126.

cuartetos de metro y rima variados que enuncian el dolor amoroso y se cantan en 32 compases de tono menor separados en dos secciones de 16 por un pasacalle”⁴⁶, las dos estrofas se repetían. Señala además el año 1921 como año del surgimiento del bolero mexicano que se caracterizará por “un ‘pie quebrado’ inexacto en que los versos largos, en vez de medir el doble de los cortos son, más o menos, ‘una y media’ de estos”.⁴⁷

Agustín Lara “señaló el surgimiento del estilo romántico propiamente urbano”.⁴⁸ En sus canciones de gran influencia modernista se aceptan temas eróticos, se habla de la ‘mala mujer’, se usan metros diversos con tendencia al arte mayor y se instaura el piano como instrumento idóneo para el acompañamiento del bolero. Con Lara, además, se “fija lo que será la armonización clásica del *bolero*: los primeros 16 compases en tono menor, y los restantes en tono mayor”.⁴⁹

Pero la obra de un autor no determina la evolución del género y hay que reconocer que el bolero tuvo otros cultivadores y otras modificaciones musicales que alcanzan un punto culminante cuando surge el trío “Los Panchos” y con ellos una ola de agrupaciones musicales de este tipo. Estos conjuntos impusieron un nuevo modelo de ejecución del género que incluía la utilización de un instrumento llamado *requinto*, el cual era ejecutado generalmente por un virtuoso guitarrista capaz hacer todas las florituras necesarias de una buena interpretación. Los tríos explotaron el género y saturaron el mercado, se buscaron otras innovaciones tecnológicas para obtener originalidad y con ella la predilección del público: Los Bribones se acompañaron de órgano eléctrico y Los Tecolines, de requinto eléctrico⁵⁰. Como resultado de esta necesidad de originalidad, los tríos orillaron al bolero a “un exceso de barroquismo en el uso del requinto y a un amelifluamiento afeminado de las voces, que colocaron al estilo del trío en el margen entre la chabacanería y el sentimentalismo cursi”.⁵¹

Como nuevo objeto de consumo que sustituye al bolero de trío surge el híbrido “bolero ranchero” con *Cien Años* de Rubén Fuentes y Alberto Cervantes. Es un género de bolero en el que confluyen otras influencias musicales de larga evolución como la

⁴⁶ Bazán Bonfil, *Y si vivo cien años...*, p. 17.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 24.

⁴⁸ Moreno Rivas, *Historia de la música...*, p. 129.

⁴⁹ Bazán Bonfil, *Y si vivo cien años...*, p. 31.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 50.

⁵¹ Moreno Rivas, *Historia de la música...*, pp. 162-163.

música ranchera y adquiere características propias. Uno de los principales intérpretes y compositores de este nuevo género fue José Alfredo Jiménez, el opuesto de Lara. Las composiciones de Jiménez están escritas en tonos mayores “para subrayar la fuerza de sus versos”, además José Alfredo prácticamente “elide todo recurso retórico más allá de la rima y apuesta por imágenes fuertes que subraya apeándose a un uso casi tradicional de arte menor, como se ve en sus cuartetos romances”⁵². El bolero ranchero es el último subgénero del canon de bolero mexicano que se compone además por el bolero yucateco caribeño, el lariano y el bolero de trío.

La métrica de las canciones que quedaron incluidas es variada. *Amor de lejos* consta de 39 versos, agrupados en estrofas de seis y siete versos, casi totalmente pentasílabos; en los heptástrofos los cuartos versos son de un metro mayor. Las estrofas de *Tomando té* están escritas en versos octosílabos y hexasílabos, pero los versos que sirven como estribillo están compuestos de dos versos octosílabos y dos eneasílabos; se alterna una estrofa con el estribillo y en total son ocho estrofas. Finalmente *Petra* tiene estrofas de ocho y cinco versos; las estrofas de ocho repiten la estructura métrica de tres versos octosílabos, dos hexasílabos, un octosílabo y dos hexasílabos más.

Los temas de estas canciones clasificadas como boleros no son ni amor feliz, ni amor desdichado, ni mucho menos desamor. En *Amor de lejos*, cuyo título encierra el nombre del gran tópico bolerístico, el yo lírico canta desde una posición que aborrece a la ‘amada’ y la ofende de manera tácita haciendo juegos de palabras omitidos en la rima, los cuales explicaré en el capítulo IV. *Petra* recurre nuevamente al tema de la pobreza, del fiador, la criada, etc.. *Tomando té* es una canción basada en juegos de palabras de connotación sexual que se pueden hacer con “tomándote”, “tomando té” y sus variantes sumadas a la convalecencia, por ejemplo: “tomarte en la cama” y “tomar té en la cama”.

Como esta tesis pretende analizar las formas del humor en las canciones de Chava Flores, quedaron fuera del *corpus* todas las canciones que no fueran humorísticas, en consecuencia la mayoría de los boleros fueron excluidos. El asunto de la mayoría de ellos correspondía al amor en todas sus variantes, desde el enamorado sufriente y el abandonado de *Esta vida que me estorba*, *Cuando me busquen tus ojos* o *La casa vacía*:

⁵² Bazán Bonfil, *Y si vivo cien años...*, p. 54.

Entre tu orgullo y mi orgullo
sólo hemos dejado la casa vacía;
no queda paso ni puerta
que vuelva a reunirnos como antes lo hacía.

(La casa vacía)

hasta el tema del amor feliz cuestionado o no por los demás como en *Canción de la chamaca*, *Cuando te digan*, *Rosalinda*, *Pos de 'onde*, *En tu estuche de recuerdos* y *Muñeco tonto*.

Al lado de canciones lúdicas sobre el amor como *Calendario de amor*, hay canciones absolutamente tristes que nos muestran otra faceta de la personalidad de Chava Flores que no era un chiste andando, sino un ser con pasiones y sufrimientos que se reflejan en su obra. Muestra de ello son la mayoría de las canciones que no estudio y que escribe en la época que se separa de María Luisa Durand, su primera esposa. De esta época de sufrimiento surgen otras obras que distan mucho de ser el Chava Flores conocido, como su libro de poemas *Motivaciones para la locura*.

Capítulo III: La forma

3.1 Estabilización del *corpus*

Antes de comenzar a describir los rasgos formales de las canciones del *corpus*, quiero señalar que 36 de ellas no se analizaron con la estructura que presentan en el *Cancionero de Chava Flores*, sino que las modifiqué para poder establecer regularidad métrica y rítmica, o para simplificar y dar unidad semántica a las estrofas, siempre tomando en cuenta el contexto métrico, rítmico y rímico de la canción completa. Toda modificación la hice con el fin de tener textos definitivos y congruentes en todos los sentidos estructurales, y así poder hacer una descripción total de la métrica de las canciones del *corpus*.

Privilegié el patrón métrico cuando la composición poseía una estructura estrófica clara, pero irregular en algunos puntos. Si no se afectaba la cuestión rítmica y el metro podía uniformarse, lo modifiqué para tener estabilidad métrica. Esto sucede por ejemplo en la canción *El chico temido de la vecindad* que en el *Cancionero* posee cinco estrofas, tres de seis versos que repiten el esquema métrico 14/14/8/8/8/12 y dos de siete versos con esquema 14/14/8/8/8/6/6. Uniformé el metro ya que el esquema rímico no se alteraba, sino que también se uniformaba, quedando: dos versos pareados más un tetrástrofo de rima aguda en los versos pares o alterna con versos pares agudos: AA**ba**BA o AA**ø**b**ø**B. Las dos estrofas modificadas poseen además una rima interna.

	-Te hacía un muchacho decente –le dije al caifán-,	14	H	co
20	pero eres meco y me sacas de quicio, rufián.	14	H	
	¡Ah, muchachito, ah, travieso,	8	ø	
	eres el mismo Satán!	8	h	
	Eres como la tía Justa,	8	i	co
	que empuña la fusta, mi pelafustán.	12	i	H

(*El chico temido de la vecindad*)

Otro ejemplo de uniformación métrica sucedió en la canción *Llegaron los gorriones* en la cual se alternan estrofas de cuatro, dos y cinco versos. La estrofa número ocho en el *cancionero*, que coincide melódicamente con la cuarta (pentástrofo), está escrita en cuatro versos 13/7/17/7. Si el verso tres se divide en dos, tendremos dos versos

eneasílabos, y por lo tanto, en vez de un tetrástrofo será una estrofa de cinco versos que coincidirá métrica y rímicamente con la estrofa cuatro:

Estrofa 4

	Y si se pone <i>asté</i> en su casa a averiguar	13	Ø
	por qué hay tanto invitado,	7	e co
	verá que tres los trajo aquél,	9	F co
	que aquellos seis son de Miguel	9	F
15	y cien de un diputado.	7	e

Estrofa 8

	Cuando en su casa nadie lo conoce a usted	13	Ø
	la cosa es ya funesta;	7	k co
	si quiere una copa beber	9	L as
	a sus gorriones diga <i>asté</i> :	9	L
30	-Invítenme a otra fiesta, ¿no?	7+1	k

(*Llegaron los gorriones*)

Por otro lado, privilegié la rima cuando encontré estrofas de metros compuestos que poseían abundantes rimas internas. Esta modificación consistió en simplificar los metros, ya que así se simplificaban las rimas y resultaban estructuras métricas menores y estables con patrones rímicos simples. Por ejemplo, en *Los retratos del caudillo*:

	Aún recuerdo aquél, enorme, de tamaño natural:	8 a	+8 b co
	Mi abuelito de uniforme que creí de general,	8 a	+8 a
	Por aquí tenía su gorra y este brazo en su sillón,	8 c	+8 d co
	Su mirada muy cotorra, muy de la revolución.	8 c	+8 d

	Aún recuerdo aquél, enorme,	8 a co
10	de tamaño natural:	8 b co
	Mi abuelito de uniforme	8 a
	que creí de general,	8 b
	Por aquí tenía su gorra	8 c co
	y este brazo en su sillón,	8 d co
15	Su mirada muy cotorra,	8 c
	muy de la revolución.	8 d

(*Los retratos del caudillo*)

Esta simplificación de metros compuestos a favor de la rima, la llevé a cabo en los dobles octosílabos de: *Los retratos del caudillo*, *Dos horas de balazos*, *La Taquiza*, *La interesada*; en las estrofas dobles de *El retrato de Manuela* y los estribillos de *Vámonos al parque Céfira*:

	Pudo más una taquiza que mi más ferviente amor,	8 Ø	+8 a co
	cuando yo me declaraba te dio un hambre de pavor;	8 Ø	+8 a
	yo te hablaba de bonanza, te empezaba a apantallar,	8 b co	+8 c co
	y las tripas de tu panza comenzaron a chillar.	8 b	+8 c
	-Si pa' un taco no te alcanza, no salgáis a platicar.	8 b	+8 c

1	Pudo más una taquiza	8 ø
	que mi más ferviente amor,	8 a co
	cuando yo me declaraba	8 ø
	te dio un hambre de pavor;	8 a
5	yo te hablaba de bonanza,	8 b co
	te empezaba a apantallar,	8 c co
	y las tripas de tu panza	8 b
	comenzaron a chillar.	8 c
	-Si pa' un taco no te alcanza,	8 b
10	no salgáis a platicar.	8 c

(La taquiza)

	¡Vámonos al parque, Céfira, para ver si encuentras cónyuge!	8 c co +8 d as
	¡Vámonos al parque, Céfira, yo te llevo y tú respóndeme!	8 c +8 d
	Las muchachas por allá, los muchachos por acá,	8 e as +8 e
	y sentados en las bancas los papás y las mamás.	8 f as +8 e
	Las muchachas por allá, los muchachos por acá,	8 e +8 e
	una vuelta, una mirada: ya se está cociendo el pan.	8 f +8 e

5	¡Vámonos al parque, Céfira,	8 c co
	para ver si encuentras cónyuge!	8 d as
	¡Vámonos al parque, Céfira,	8 c
	yo te llevo y tú respóndeme!	8 d
	Las muchachas por allá,	8 e as
10	los muchachos por acá,	8 e
	y sentados en las bancas	8 f as
	los papás y las mamás.	8 e
	Las muchachas por allá,	8 e
	los muchachos por acá,	8 e
15	una vuelta, una mirada:	8 f
	ya se está cociendo el pan.	8 e

(Vámonos al parque, Céfira)

Sucedió también en algunos versos hexadecasilabos de *La tienda de mi pueblo*; en los alejandrinos de hemistiquios rimados de *Amor entre volcanes*, *¡Ay, Dolores, no te entumas!*, *Boda de vecindad* y *Marthita la Piadosa*; en los dobles pentasilabos de *El guardavía de la vía*; así como en los dobles pentasilabos *Quiero más, más vino* y hexasilabos *Vino la Reforma*:

	El Popo dormitaba frente a la Mujer Dormida;	15 D co
	¡qué sueño da a las cuatro, ya después de la comida!	15 D
	Me puse a bostezar, un sueño me iba a echar...	7e +7 e
	¡quién duerme con los gritos de tu 'amá!	11 E

	El Popo dormitaba frente a la Mujer Dormida;	15 D co
	¡qué sueño da a las cuatro, ya después de la comida!	15 D
	Me puse a bostezar,	7 e as
	un sueño me iba a echar...	7 e
15	¡quién duerme con los gritos de tu ‘amá!	11 E
		(<i>Amor entre volcanes</i>)
	Ojalá a las milpas llegue la Reforma	6ø +6 a co
	para que <i>haiga</i> forma de sembrar el <i>máiz</i> .	6a +6 c co
	Aquí el que no marcha es porque no se forma,	6ø +6 a
	porque ahí hay Reforma para todo el <i>páís</i> .	6a +6 c
	Dijo Colón: -¡Yo ya, Colón,	5d co +5 d
	he descubierto que en Tepito hay buen pulmón!	13 D
10	Ojalá a las milpas	6 ø
	llegue la Reforma	6 a co
	para que <i>haiga</i> forma	6 a
	de sembrar el <i>máiz</i> .	6 c co
	Aquí el que no marcha	6 ø
15	es porque no se forma,	6 a
	porque ahí hay Reforma	6 a
	para todo el <i>páís</i> .	6 c
	Dijo Colón:	5 d co
	-¡Yo ya, Colón,	5 d
20	he descubierto que en Tepito hay buen pulmón!	13 D
		(<i>Vino la Reforma</i>)

Del mismo modo, por la cantidad de rimas internas simplifiqué los versos compuestos de hemistiquios desiguales de *Mi linda Hortensia* cuyas estrofas aparecen en el cancionero en tetrástrofos de versos dodecasílabos divisibles en un pentasílabo y un heptasílabo, y cuyos estribillos poseen pentadecasílabos compuestos de un heptasílabo más un octosílabo:

	Mi linda Hortensia, te canto sin jactancia;	5 a co +7 b co
	desde la infancia te amé con inocencia;	5 b +7 a
	si es imprudencia quererte en abundancia,	5 a +7 b
	es penitencia decir nomás que no,	5 a +7 c as
	pues hay demencia en mi <i>probe</i> corazón.	5 a +7 c
	Ay, ay, Hortensia,	5 a
	si sólo por herencia yo he vivido en la vagancia,	7 a +8 b
	por ser de tu incumbencia yo trabajo ‘ora con ansia	7 b +8 a
	por pura deferencia a los favores de tu amor.	7 a +8 c

1	Mi linda Hortensia, te canto sin jactancia; desde la infancia te amé con inocencia;	5 a co 7 b co 5 b 7 a
5	si es imprudencia quererte en abundancia, es penitencia decir nomás que no, pues hay demencia	5 a 7 b 5 a 7 c as 5 a
10	en mi <i>probe</i> corazón. Ay, ay, Hortensia, si sólo por herencia yo he vivido en la vagancia, por ser de tu incumbencia	7 c 5 a 7 a 8 b 7 a
15	yo trabajo ‘ora con ansia por pura deferencia a los favores de tu amor.	8 b 7 a 8 c

(*Mi linda Hortensia*)

Otras canciones en las que también simplifiqué los versos compuestos de hemistiquios desiguales o no, en favor de la rima son: *El crimen del expreso*, *El bautizo de Cheto*, *La Chilindrina*, *La desdichada Elvira*, *Hoy si se me hizo/ Hoy sí me caso*, *¡Qué modotes, Bartolo!*; así como, las estrofas centrales de *¿A qué le tiras cuando sueñas, mexicano?* y *Sábado, Distrito Federal*:

Se notició que ha sucedido un crimen en el expreso que <i>direito</i> va a Torreón, se victimó a un artista de cine que era el villano en películas de <i>aición</i> .	5 a co +7 b as 13 C co 5 a +7 b 13 C
---	---

1	Se notició que ha sucedido un crimen en el expreso que <i>direito</i> va a Torreón, se victimó	5 a co 7 b as 13 C co 5 a
5	a un artista de cine que era el villano en películas de <i>aición</i> .	7 b 13 C

(*El crimen del expreso*)

Te di tu “anillo”, tu casa de “ladrillo”, y ahora, puro “bolillo”, me sales con que no; quieres de un brinco tu pan de a dos por cinco, ganancia en veinticinco y sus timbres de pilón.	5 l co +7 l 7 l +7 n as 5 m co+7 m 7 m +5 n
--	--

	Te di tu “anillo”,	5 l co
	tu casa de “ladrillo”,	7 l
35	y ahora, puro “bolillo”,	7 l
	me sales con que no;	7 n as
	quieres de un brinco	5 m co
	tu pan de a dos por cinco,	7 m
	ganancia en veinticinco	7 m
40	y sus timbres de pilón.	7 n

(*La chilindrina*)

	Mira, querube, Bartolo de mis cuitas,	5 c co +7 d co
	si el peso sube, el peso que me quitas.	5 c +7 d

	Mira, querube,	5 c co
10	Bartolo de mis cuitas,	7 d co
	si el peso sube,	5 c
	el peso que me quitas.	7 d

(*¡Qué modotes, Bartolo!*)

	El que nada hizo en la semana está sin lana,	9 G co+4 g
	va a empeñar la palangana allá en el Monte de Piedad;	8 g +8 h as
	hay unas colas de tres cuabras las ingratas	9 I as +4 i
	y no falta papanatas que le ganen el lugar.	8 i +8 h

	El que nada hizo en la semana	9 G co
	está sin lana	4 g
	va a empeñar la palangana	8 g
15	allá en el Monte de Piedad;	8 h as
	hay unas colas de tres cuabras	9 I as
	las ingratas	4 i
	y no falta papanatas	8 i
	que le ganen el lugar.	8 h

(*Sábado, Distrito Federal*)

Este último ejemplo sirve para mostrar además que la simplificación métrica de versos compuestos en favor de la claridad de la rima, coincide también con cuestiones rítmicas de los versos enunciados en las grabaciones de *Chava Flores*; no sólo en *Sábado, Distrito Federal*, sino también en *El crimen del expreso*, *El guardavía de la vía*, *Los quince años de Espergencia* y *Cerró sus ojitos Cleto*, cuya estructura he modificado en función del ritmo y la rima de los versos enunciados:

Pues señor, resulta que Espergencia quince años cumplió	16 = 4 a as	+7 b as + 6 a
y hasta hoy que va a cumplir los treinta se le festejó.	16 = 4 a	+7 b + 6 a
Pero al fin, hicieron el gran baile allá en casa Noemí,	16 = 4 c as	+7 d as + 6 c
porque ahí, como es la sala grande, <i>pos</i> dijo que sí.	16 = 4 c	+7 d + 6 c

1	Pues señor,	4 a as
	resulta que Espergencia	7 b as
	quince años cumplió	6 a
	y hasta hoy	4 a
5	que va a cumplir los treinta	7 b
	se le festejó.	6 a
	Pero al fin,	4 c as
	hicieron el gran baile	7 d as
	allá en casa Noemí,	6 c
10	porque ahí,	4 c
	como es la sala grande,	7 d
	<i>pos</i> dijo que sí.	6 c

(*Los quince años de Espergencia*)

	Cuando vivía el infeliz, ¡ya que se muera!	8 f co +5 g co
	y hoy que ya está en el veliz, ¡qué bueno era!	8 f +5 g
	sin embargo se veló y el rosario se rezó	8 h co +8 h
	y una voz en el silencio interrumpió:	8 ø +8 h
	-Ya pasa la botella, no te quedes con ella.	7 i co +7 i

	Cuando vivía el infeliz,	8 f co
15	¡ya que se muera!	5 g co
	y hoy que ya está en el veliz,	8 f
	¡qué bueno era!	5 g
	sin embargo se veló	8 h co
	y el rosario se rezó	8 h
20	y una voz en el silencio	8 ø
	interrumpió:	5 h
	-Ya pasa la botella,	7 i co
	no te quedes con ella.	7 i

(*Cerró sus ojitos Cleto*)

Otro tipo de modificación consistió en la unión de versos simples en favor de la simplificación del patron rítmico, por ejemplo, *Voy en el metro* está compuesta en octosílabos que sólo riman en los versos pares y la rima es \emptyset -a- \emptyset -b- \emptyset -a- \emptyset -b, por lo que me pareció más fácil hacer versos de doble octosílabo para tener finalmente estrofas tetrásticas de hexadecasílabos compuestos con rima alterna abab. Este tipo de modificación se justifica además porque los versos resultantes, son frases que se enuncian en una sola idea melódica, por lo que verso y música se complementan:

Adiós, mi linda Tacuba,	8 ø
bella tierra tan risueña,	8 a co
ya me voy de tu Legaria,	8 ø
tu Marina y tu Pensil.	8 b as
Ya me voy, me lleva el Metro	8 c as
por un peso hasta Tasqueña;	8 a
si en dos horas no regreso	8 c
guárdame una tumba aquí.	8 b

1	Adiós, mi linda Tacuba, bella tierra tan risueña,	16 =	8 ø	+8 A co
	ya me voy de tu Legaria, tu Marina y tu Pensil.	16 =	8ø	+8 B as
	Ya me voy, me lleva el Metro por un peso hasta Tasqueña;	16 =	8 c as	+8 A
	si en dos horas no regreso guárdame una tumba aquí.	16 =	8 c	+8 B

(*Voy en el metro*)

Por esta misma razón, simplifiqué la primera estrofa de *Peso sobre peso* que en el cancionero aparece en ocho versos pentasílabos y octosílabos alternos con rima únicamente en los finales de cada semiestrofa, y en su lugar, he colocado cuatro versos tridecasílabos que tienen rima aguda en los versos pares.

Mira, Bartola,	5 ø
áhi te dejo esos dos pesos,	8 ø
pagas la renta,	5 ø
el <i>teléjono</i> y la luz;	8 a co
de lo que sobre	5 ø
coge de <i>áhi</i> para tu gasto,	8 ø
guárdame el resto	5 ø
para echarme mi alipuz.	8 a

1	Mira, Bartola, <i>áhi</i> te dejo esos dos pesos,	13 Ø
	pagas la renta, el <i>teléjono</i> y la luz;	13 A co
	de lo que sobre coge de <i>áhi</i> para tu gasto,	13 Ø
	guárdame el resto para echarme mi alipuz.	13 A

(*Peso sobre peso*)

En *Ya te he mandado mucho* también simplifiqué los tetrástrofos que alternan heptasílabos con pentasílabos y que sólo riman en los versos pares, los transcribí en versos dodecasílabos. Además, uní las estrofas que guardan relación rímica y semántica:

Ya te he mandado mucho...	7 ø
para tu casa	5 a co
y sigues molestando,	7 ø
¿pues qué te pasa?	5 a

Ya te he mandado mucho...	7 ø
para tu casa	5 a
y no has ido, mi vida,	7 ø
si no es de guasa.	5 a

1	Ya te he mandado mucho... para tu casa	12 A co
	y sigues molestando, ¿pues qué te pasa?	12 A
	Ya te he mandado mucho... para tu casa	12 A
	y no has ido, mi vida, si no es de guasa.	12 A

(*Ya te he mandado mucho*)

Lo mismo ocurrió con los versos de los tetrástrofos de *Se te quiere pero abusas*.

En esta canción, al unir los versos y formar estructuras métricas mayores, se simplificó la rima y resultaron dísticos de versos que expresan una idea completa:

Te vi llorando	5 ø
por otro amor	5 e co
y aún me pediste	5 ø
mi pañuelo, por favor.	8 e

Te vi besabas	5 ø
a aquel señor	5 f co
y ahora sales	5 ø
que es tu primo Salvador.	8 f

	Te vi llorando por otro amor	10 E co
10	y aún me pediste mi pañuelo, por favor.	13 E
	Te vi besabas a aquel señor	10 F co
	y ahora sales que es tu primo Salvador.	13 F

(*Se te quiere pero abusas*)

En la canción *El apartamento* he cambiado los tetrástrofos que resultaban irregulares, 9/9/6/7 o 9/9/6/6, y que dejaban el verso tres suelto, por estrofas de tres versos todos coincidentes en el esquema métrico 9/9/12. También en esta canción, uní las estrofas que tienen unidad semántica y guardan relación rímica, por lo que resultaron hexástrofos con el esquema aaBccB bastante común dentro del *corpus*:

Promesa es promesa y no miento,	9 D co
te tengo ya un apartamento	9 D
con agua caliente,	6 ø
dos rentas, fiador.	6 e co

Contrato forzoso de un año,	9 F co
cocina, recámara y baño,	9 F
un poco de sala	6 ø
y su <i>güen</i> comedor.	6 e

	Promesa es promesa y no miento,	9 D co
	te tengo ya un apartamento	9 D
	con agua caliente, dos rentas, fiador.	12 E co
10	Contrato forzoso de un año,	9 F co
	cocina, recámara y baño,	9 F
	un poco de sala y su <i>güen</i> comedor.	12 E

(*El apartamento*)

Otras canciones que modifiqué privilegiando la unidad semántica, fueron *Adiós cuña'o* (1) y *Serafín, el carcelero*. Ambas composiciones aparecen en el cancionero escritas en tetrástrofos, pero en ellas encontramos una idea completa cada dos estrofas; por lo tanto, he decidido transcribirlas y trabajarlas como estrofas de ocho versos. Además, transcritas así, las semiestrofas guardan relación rímica entre sí:

	Dice la prensa que viene guerra	10 H
	y que mi cuña'o se va a pelear,	10 G co
15	dice mi hermana que si lo matan	10 Ø
	<u>todas sus cosas voy a heredar.</u>	<u>10 G</u>
	¡Que lo maten, Dios no lo quiera,	9 H co
	pues la guerrera van a <i>ahujerar</i> ,	10 5h+5 G co
	y luego qué hago con tanto <i>ahujero</i> :	10 Ø
	ni las medallas podré colgar!	10 G

(*Adiós cuña'o* (1))

1	Llegó Moisés y mató a Toribio,	10 ø
	llegó un azul y aprehendió a Moisés,	10 A as
	llegó el momento de los <i>esquiismis</i> ,	10 ø
	<u>de los <i>aimsorris</i>, ¡perdone usted!</u>	<u>10 A</u>
5	Pero Toribio ya estaba tibio,	10 B co
	con seis balazos, uno en la sien.	10 A
	-Ya esto no sirve- dijo Toribio-,	10 B
	mejor lo entierran cual debe <i>yes</i> .	10 A

(*Serafín, el carcelero*)

En la canción *El aguacate de hueso café* sucedió lo contrario, encontré estrofas cuyas semiestrofas no guardan relación rímica, métrica, ni semántica; por lo tanto, las separé en tetrástrofos:

	Que de limpios y tragones,	8 ø
	los panteones llenarán,	8 d as
	hoy los llenarán de limpios	8 ø
20	<u>pues tragones ya no habrá.</u>	<u>8 d</u>
	A la garbanza le llaman café	11 A co
	y el agua, leche; ¡quién sabe por qué!	11 A
	El aguacate de hueso café	11 A
	a cinco pesos allá en La Mercè'.	11 A

(*El aguacate de hueso café*)

Finalmente, modifiqué los versos compuestos irregulares de la canción *Rosa la pecosa* en función de las rimas principales y del ritmo de la estrofa:

Rosa... ¡pecosa!...	5 a co
Te <i>juiste</i> hermosa y hoy me <i>güelves</i> horrorosa,	13 a
Legañosa, chamagosa y ojerosa;	12 a
Pero ¡eso sí!, la esposa de una cosa	11 a
Muy chistosa que se cree la vida en rosa	12 a
Y ya'stá <i>güeno</i> pa' la fosa.	8 a
Rosa... ¡pecosa!...	5 a co
Te <i>juiste</i> hermosa	5 a
y hoy me <i>güelves</i> horrorosa,	8 a
25 Legañosa, chamagosa y ojerosa;	12 A
Pero ¡eso sí!, la esposa	8 a
de una cosa muy chistosa	8 a
que se cree la vida en rosa	8 a
y ya'stá <i>güeno</i> pa' la fosa.	8 a

(*Rosa la pecosa*)

3.2 El metro

El *corpus* está compuesto por 131 canciones que suman un total de 959 estrofas.

El 55.6%, (533 casos) son puras; es decir, sus versos son métricamente homogéneos, mientras que en el 44.4% restante, (426 casos), se combinan metros.

	Puras	Impuras
Trisílabo	0	12
Tetrasílabo	0	24
Pentasílabo	5	80
Hexasílabo	20	101
Heptasílabo	17	174
Octosílabo	235	218
Eneasílabo	1	62
Decasílabo	83	62
Endecasílabo	20	50
Dodecasílabo	74	102
Tridecasílabo	23	72
Alejandrino	37	22
Pentadecasílabo	0	11
Doble octosílabo	18	14

Ranking

1. Octosílabo 453
2. Heptasílabo 191
3. Dodecasílabo 176
4. Decasílabo 145
5. Hexasílabo 121
6. Tridecasílabo 95
7. Pentasílabo 85
8. Endecasílabo 70
9. Eneasílabo 63
10. Alejandrino 59
11. Doble octosílabo 32
12. Tetrasílabo 24
13. Trisílabo 12
14. Pentadecasílabo 11

Podemos observar que hay una ligera preferencia por los metros de arte menor, pues los ejemplos de estrofas escritas en versos de entre tres y ocho sílabas, suman 444 casos, es decir el 46.3% del *corpus*; mientras que las estrofas escritas en versos de arte mayor son 329, el 34.3%. El 19.4% restante equivale a 186 estrofas que combinan versos de arte mayor y menor en muy diversos patrones métricos.

En la tabla, podemos observar con mayor claridad la frecuencia en el uso de los metros. La primera columna indica el número de estrofas puras; la segunda indica el número de estrofas en que se combina el metro indicado; y en el ranking se observa el número total de estrofas en las que aparece el metro, por ejemplo: el pentasílabo aparece en cinco estrofas puras y en las combinaciones métricas de 80 estrofas, en total aparece en 85 estrofas.

El octosílabo es el metro dominante en las estrofas puras, ya que aparece en 235 ejemplos; el segundo metro más empleado en estas estrofas es el decasílabo, 83 casos; el tercero, el dodecasílabo con 74 casos. El octosílabo aparece en 218 estrofas de metros combinados. En las estrofas que combinan metros, la presencia del heptasílabo es importante, pues se presenta en 174 estrofas ocupando el segundo lugar en frecuencia, seguido por el dodecasílabo y el hexasílabo que se presentan en 102 y 101. Sumando ambos criterios, podemos observar que el metro de mayor frecuencia es el octosílabo que se presenta en 453 estrofas, es decir en un 47.23% del *corpus*; lo siguen el heptasílabo que aparece en 191 estrofas, 19.91%, y el dodecasílabo con 176, 18.35% del *corpus*.

Evidentemente, una descripción métrica de este tipo, no tiene ningún sentido, si no se vincula con el contexto en que aparecen los versos, es decir, las combinaciones métricas de las estrofas; y tampoco, si no se subraya que los versos que fluctúan entre seis y nueve sílabas guardan una estrecha relación con el octosílabo, y que éstos, así como los dodecasílabos compuestos de dobles hexasílabos, son metros que abundan en la lírica tradicional y popular.

El primer tipo de combinación métrica que salta a la vista es el que consiste en la aparición de un verso que por una sílaba es mayor o menor al resto de los que forman la estrofa. En este tipo de estrofas, podemos observar una tendencia a la homogeneización métrica: ya sea por el aumento del tiempo faltante gracias a una pausa, generalmente

marcada por la puntuación, que completa el tiempo del periodo rítmico interior del verso;

5	Ya llegó, ya está aquí	7+1	8 c co
	la patrulla con su gente;		8 d as
	puras mordidas de a veinte		8 d
	y el chofer huyó de ahí.		8 c

(De aquella gran División del Norte)

o por la disminución de la sílaba sobrante gracias a la existencia de una sinalefa entre versos o a la omisión o trueque de un monosílabo cuya modificación no afecta el sentido del texto.

31	Adiós huevo y mantequilla,		8 h co
	adiós pollo, adiós bisté',		8 a co
	'ora un taco sin tortilla		8 h
	con una jarra de café.	9 A	Cancionero...
	con un jarro de café		8 a

(El aguacate de hueso café)

Estas estrofas no fueron consideradas puras salvo en casos en los que se diera una sinalefa entre dos versos y esto provocara el ajuste métrico:

25	Un platito de frijoles		8 ø
	a cualquiera se le saca;		8 j co
	si no quieres estar flaca		8 j
	p's como sea te los doy,		8 k as
	te los revuelvo en tu plato		8 l as
30	y hasta te echo requesón,		8 k
	tú les pones el culantró	sinalefa	8 l
	y me das luego tu opinión.		8 k

(Los frijoles de Anastasia)

También encontré estrofas que poseen un verso irregular, pero que no aceptan el ajuste métrico, lo que posiblemente sea una decisión autoral que se resuelve en función de la música:

	El aguarrás entona		7 ø
	si se sabe controlar.		8 b co
	El aguafiestas apesta		8 ø
10	porque no deja tomar.		8 b
1	-Agustín Rigante, pa' servirle, compañero.	14	ø
	-Teodoro Silva, su seguro servidor.	13	A as
	-No muy seguro, muy seguro que digamos...	13	ø
	-¿Éste es su traje de primera comunión?	13	A

(El agua)

(Los preciosos)

Los trisílabos son los versos menos frecuentes en el *corpus*. Aparecen comunmente al principio de una estrofa y por lo general funcionan como interjecciones:

	¡Torero!	3	a as
	¡Qué garbo, qué figura, qué salero!	11	A
30	Que si esto fuera toro y esto ruedo:	11	A
	¡qué pases, qué gaoneras, qué faenón!	11	ø

(*Torero*)

El verso dominante dentro de las estrofas que combinan metros y en las puras es el octosílabo, por lo tanto será el punto de partida para hablar de las combinaciones métricas. En *Arte del verso*, Tomás Navarro Tomás describe cuatro tipos de octosílabos: el trocaico que se acentúa en las sílabas impares; el dactílico, en la primera, cuarta y séptima sílabas; el mixto a, en la segunda, cuarta y séptima; y el mixto b, en la segunda, quinta y séptima sílabas.

La primera combinación sobresaliente que aparece es la del octosílabo con pie quebrado tetrasílabo. En este tipo de estrofas los metros coinciden en el acento de la tercera sílaba, pues el tetrasílabo funciona como hemistiquio del verso largo. El pie quebrado, es un recurso constante dentro toda la poesía hispánica, baste como ejemplo recordar las *Coplas* de Jorge Manrique⁵³ en las cuales se alternan octosílabos con quebrados tetrasílabos o pentasílabos:

Recuerde el alma dormida,
avive el seso e despierte,
contemplando
cómo se passa la vida;
cómo se viene la muerte
tan callando;
cuán presto se va el plazer;
cómo, después de acordado,
da dolor;
cómo a anuestro parescer,
cualquiere tiempo passado
fue mejor.

	Vimos jícamas jugosas,	8 e co	óo óo óo óo
	enchiladas y picosas	8 e	óo óo óo óo
	con naranjas y pepinos	8 ø	óo óo óo óo
15	que hay también.	4 b	óo ó

(*¡Viva Monterrey!*)

⁵³ Jorge Manrique “[Coplas] De Don Jorge Manrique por la muerte de su padre” en *Poesía*, Rei, México, 1992, p. 148.

El pentasílabo también funciona como pie quebrado de estrofas octosilábicas. El quebrado de cinco sílabas tiene un carácter más lento según afirma Tomás Navarro Tomás⁵⁴:

	Y ahí te va la muy bartola	8h co
	por las calles de Ciprés	8i co
	corriendo ciega;	5j co
	la Alameda se halla sola	8h
25	porque el bruto del Andrés	8i
	nomás no llega.	5j

(*Apolonia la bonita*)

Las diferentes posibilidades acentuales del octosílabo le permiten la coincidencia rítmica con otros metros. Es por eso que el octosílabo dactílico y el mixto a, gracias a su acento en cuarta, pueden coordinarse perfectamente con cualquier pentasílabo, no sólo como pie quebrado.

21	¡Apunten! ¡Fuego!	5 f co oóoó
	Ya está lloviendo con sol.	8 g as oóoóoó
	¡Apunten! ¡Fuego!	5 f oóoó
	Ya algún droguero pagó.	8 g oóoóoó

(*Pomposita*)

Una de las combinaciones métricas más frecuentes en las estrofas que mezclan metros de arte menor es la que se da por la coincidencia acentual de los octosílabos trocaicos y los mixtos b con los hexasílabos, pues ambos metros poseen un acento principal en la quinta sílaba que les permite armonizar perfectamente:

1	Petra, vete por el pan;	8 a co óoóoóó
	Petra, vete por la leche;	8 b co óoóoóoó
	Petra, dile a doña Meche	8 b óoóoóoó
	que te preste todo,	6 ø óoóoó
5	que te apunte un flan.	6 a óoóoó
	Petra, dile a don Gustavo	8 c as óoóoóoó
	que después le pago,	6 c óoóoó
	cuando venga Juan.	6 a óoóoó

(*Petra*)

El dodecasílabo dactílico que consta de dos hemistiquios hexasílabos dactílicos, también armoniza con los octosílabos mencionados anteriormente por la coincidencia del acento en quinta como podemos observar en los versos cinco y seis de la siguiente estrofa:

⁵⁴ “El verso de cinco sílabas alterna a veces con el de cuatro como pie quebrado más lento” en Tomás Navarro Tomás, *Arte del verso*, Visor Libros, España, 2004, p. 76.

1	Mi novia ya no es Virginia, Quintina, ni Paz; 14 e as	óooooooooo-oooooooo
	ahora saco a Excrementina, la saco a pasear. 14 e	ooooooooo-oooooooo
	Es muy robusta del pecho;	8 f co oooooooooo mixto a
	a Prieto se la quité,	8 g co oooooooooo mixto a
5	es primo de Juan Derecho,	8 f oooooooooo mixto b
	caifán de los huevos, huevos La Mercé. 12 g	ooooooooo oooooo
	es Primo de Juan Derecho,	8 oooooooooo mixto b
	caifán de los huevos,	6 oooooo
	huevos La Mercé.	6 oooooo

(El chico temido de la vecindad)

además, los versos iniciales de esta estrofa son tetradecasílabos dactílicos pues tienen “acentos en primera, cuarta, séptima, décima y decimatercera”⁵⁵; la coincidencia acentual en la séptima sílaba nos permite ver que los octosílabos también armonizan con los hemistiquios desiguales de los tetradecasílabos dactílicos, además de que se observa el juego armónico que se establece en una sola estrofa de diferentes metros.

Volviendo a los octosílabos alternados con los hexasílabos, cabe señalar que también es frecuente encontrar estrofas de octosílabos coordinados con hexasílabos que sólo coinciden en el acento de la segunda sílaba:

	Con un licenciado	6 s as oooooo
40	llegó la Secreta	6 t co oooooo
	pa’ hacer averiguaciones,	8 u co oooooooooo
	nomás los soldados	6 s oooooo
	que traen bayoneta	6 t oooooo
	le hicieron declaraciones.	8 u oooooooooo

(El guardavía de la vía)

o incluso, que no coinciden acentualmente, como sucede en el tango *Un pacto*:

5	No es que te quiera correr:	8 c co oooooooooo
	dentro de veinte años,	6 ø oooooo
	a eso de las ocho,	6 ø oooooo
	tú puedes volver.	6 c oooooo

(Un pacto)

La diferencia mínima entre los metros es una sílaba. Generalmente, las medidas contiguas no se asocian fácilmente, pues rompen la regularidad acentual y no ofrecen combinaciones métricas reales. La inserción de un metro distinto del que domina una estrofa será percibida como una inconsistencia y, como expliqué anteriormente, se tenderá al ajuste métrico:

⁵⁵ *Ibid.*, pp. 60-61.

	Que nunca sienta un hombre	7 b as	
	que una mujer lo absorbe.	7 b co	
15	¿Quieres bailar conmigo?:	7 ø	
	cuida que nadie me estorbe.	8 b	7 si se omite el monosílabo “me”.

(Ya te he mandado mucho)

Así pues, el octosílabo no concuerda fácilmente con el heptasílabo, sin embargo, en el *corpus* encontramos muchas estrofas que combinan ambos metros con tal naturalidad que no se perciben como inconsistencias:

31	Si alcanzas esta gloria	7 h co	
	tal vez hagas historia	7 h	
	y pue' que a tu memoria	7 h	
	se construya una glorieta.	8 f	

(Manito)

25	No deje que la mande,	7 ø	
	baile bien pegadita	7 e co	
	y dígame a su mamá	8 ø	
	que 'ora sí ya es mi suegrita.	8 e	

(Ya te he mandado)

	El agua pura es pura	7 f as	
	si se sabe aprovechar.	8 b co	
	El agua nunca, nunca	7 f	
20	debe usarse pa' tomar.	8 b	

(El agua)

	Ay, ay, Hortensia,	5 a co	
	si sólo por herencia	7 a	
	yo he vivido en la vagancia,	8 b co	
	por ser de tu incumbencia	7 a	
15	yo trabajo 'ora con ansia	8 b	
	por pura deferencia	7 a	
	a los favores de tu amor.	8 c	

(Mi linda Hortensia)

El eneasílabo y el octosílabo son también metros contiguos que presentan ciertas dificultades para armonizar; sin embargo, a pesar de ser pocos ejemplos, sí los encontramos coordinados en estrofas del *corpus*:

15	Aquí no admiten guajolotes,	9 A co	
	ni tamarindos, zopilotes,	9 A	
	ni huacales con elotes,	8 a	
	ni costales con carbón.	8 b	

(Voy en el metro)

5	Una vez que té tomé	8 c co
	yo tan suave té encontré	8 c
	que todo el tiempo quiero estar	9 ø
	tomando té, tomando té.	9 C

(Tomando te)

El decasílabo y el octosílabo armonizan, pues “el metro dactílico de diez sílabas se inserta sin dificultad en el compás de los polirrítmicos de ocho”⁵⁶:

25	Mi padre era granadero,	8 ø
	y era re cuate del estudiante;	10 I co
	les daba pa’ sus granadas,	8 ø
	les apostaba por el Atlante.	10 I
	Hoy les da para sus tunas	8 ø
30	por atracito y por adelante;	10 I
	hoy dice que vive triste,	8 ø
	pero prefiere ser ignorante.	10 I

(El hijo del granadero)

Ya mencioné una forma de posible alternancia entre los metros dodecasílabo dactílico y octosílabo; sin embargo, existe otra forma muy común en el *corpus* que es la presencia de un verso dodecasílabo compuesto de dos hemistiquios desiguales de 8 y 4 sílabas que guardan una perfecta relación acentual y equivalen a un verso octosílabo con un pie quebrado:

32	Cuando muera esta <i>marida</i>	8 k co	óóóóóó
	yo les juro por mi vida	8 k	óóóóóó
	que yo tengo ya veinte años de panteón.	12 8+4 B	óóóóóóóó

(El crimen al alcance de la clase media)

No modifiqué estas estructuras a pesar de que equivalen a pies quebrados porque los versos son dodecasílabos dactílicos y no hay rimas internas. Además, en algunas estrofas es imposible dividir los hemistiquios, aunque la concordancia acentual sea total, ya que la incisión se haría a la mitad de una palabra:

12	Y <i>áhi</i> admiro entre otras cosas	8 e co	óóóóóó
	esas luchas tan dudosas	8 e	óóóóóó
	que terminan con que el réferi ganó	12 B	óóóóóóóó

(Los telemirones)

1	Pichicuás y Cupertino	8 ø	óóóóóó
	se pusieron con canicas a jugar.	12 A as	óóóóóóóó
	Pichicuás que pide mano;	8 ø	óóóóóó
	Cupertino, “Rintincola, cola y tras”.	12 A	óóóóóóóó

(Pichicuás)

⁵⁶ *Ibid.*, pp. 77-78.

El tridecasílabo ternario tiene “tres núcleos tetrasílabos más la sílaba débil final. [O sea] Acentos en cuarta, octava y duodécima”⁵⁷: ooo óo oo óo oo óo por lo tanto su estructura coincide con dos hemistiquios desiguales, el primero de cinco sílabas y el segundo de ocho. Así pues, el tridecasílabo ternario puede alternar por la coincidencia acentual con pentasílabos y octosílabos, el octosílabo a su vez, como ya expliqué, alterna fácilmente con el pentasílabo:

5	Ahí viene el tren, ahí viene el tren, los federales de este lado los esperan, dentro de un rato empezará la balacera, mira ya a la soldadera que se agita allá en el tren. [...]	10 5a+5 A 13 5+8 C as 13 5+8 C 8 c 8 a	óooóo oooóo oooóo óooóoóo óooóoóo	óooó ooóoooóo ooóoooóo óooóoóo óooóoóo
				(<i>Ahí viene el tren</i>)
7	Te vas dos años sin regresar y hoy traes un niño, pa' que me diga papá.	10 D as 13 D	oóoóo oóoó oóoóo ooóoóo	
				(<i>Se te quiere pero abusas</i>)

Dentro del *corpus* el metro dominante de arte mayor es el dodecasílabo. Tomás Navarro Tomás describe seis tipos de dodecasílabo:

- El dodecasílabo trocaico que consta de dos hemistiquios hexasílabos trocaicos y cuyos acentos caen en 3-5-9-11.
- El dactílico formado por dos hemistiquios dactílicos con acentos en segunda y quinta sílabas cada uno. Los acentos del verso caen en 2-5-8-11.
- El ternario que consta de tres núcleos tetrasílabos y sus acentos caen en la tercera, séptima y undécima sílabas: 3-7-11
- El dodecasílabo de 8+4, hemistiquios desiguales, el primero polirrítmico y el segundo trocaico.
- El dodecasílabo de 7+5, hemistiquios desiguales polirrítmicos.
- El dodecasílabo de 5+7, primer hemistiquio dactílico y segundo trocaico.

Las diferentes posibilidades acentuales del dodecasílabo nos dejan ver que puede alternar con muchas medidas de arte menor como tetrasílabos, pentasílabos, hexasílabos, heptasílabos, octosílabos, pero también con eneasílabos; así como con metros compuestos por todas estas medidas. En el *corpus* se encuentran gran variedad de combinaciones de estos metros:

⁵⁷ *Ibid.*, pp. 57-58.

	El patio mugre ya no era basurero	12 D as	oóoóo oóooooóo
	quitaron tendedores	7 d	oóooooóo
	y ropa de asolear;	7 e co	oóooooó
10	la pulquería Las Glorias de Modesta	12 F co	oóoóo oóooooóo
	cedió flamante orquesta	7 f	oóooooóo
	pa' que fuera a tocar.	7 e	oóooooó
			(Boda de vecindad)
	Hay radio pegado a la puerta,	9 J as	oóooooóoóo
20	si tú hablas por él, te contestan;	9 J	oóooooóoóo
	si dices -¿Qué <i>queren?</i> -, te dicen -Yo soy.	12 K as	oóooooóoóoóo
	Así ni te asomas pa' <i>juera</i> ,	9 L co	oóooooóoóo
	que un día se te va la mollera	9 L	oóooooóoóo
	y te <i>cais</i> pa' la calle y... ¡adiós Nicanor!	12 K	oóooooóoóoóo
			(El apartamento)

Un ejemplo más de combinación métrica favorecida por la coincidencia acental total es la que se da en la siguiente estrofa de dodecasílabos ternarios con hexadecasílabos trocaicos compuestos; sucede gracias a que ambos metros pueden subdividirse en núcleos tetrasílabos:

15	Mala suerte de Alejandra y de Gabriela,	12 G as	oóooooóoóoóo
	las niñitas que en la escuela sacan diez:	12 H as	oóooooóoóoó
	se sentaron a cenar sin llevar cuelga	12 G	oóooooóoóoóo
	y no les dieron <i>jaletina</i> , chocolate ni pastel;	16 H co	oóooooóoóoóoóoóo
	-Si hoy es santo de Escolapia traigan algo,	12 Ø	oóooooóoóoóo
20	no que vienen a la mesa como moscas por la miel.	16 H	oóooooóoóoóoóoóo
			(El cumpleaños de Escolapia)

En el *corpus* encontré estrofas además que combinan metros específicos y que tienen relación con ciertas estrofas existentes dentro de la lírica hispánica como la combinación de endecasílabos con heptasílabos en pentástrofos:

1	¿Te acuerdas de las blancas margaritas?	11 Ø
	¿Te acuerdas de los rojos tulipanes?	11 A co
	Acuérdate, mi amor,	7 b co
	que estábamos los dos	7 b
5	mirando a tu mamá y a los volcanes.	11 A
		(Amor entre volcanes)

En *Arte del verso*, Tomás Navarro dice que “la *lira*, [es un] quinteto de endecasílabos y heptasílabos, aBabB”⁵⁸, y cita, además, está otra forma A-B-a-b-B. Tal definición coincide en cuanto a la métrica con los pentástrofos que combinan heptasílabos y endecasílabos encontrados en el *corpus*; sin embargo, en lo que respecta a

⁵⁸ *Ibid.*, p. 107.

la rima, no corresponde en ninguno de los casos, así que resultan pentástrofos alirados por el metro. Todas las estrofas de este tipo pertenecen a canciones que comparten la misma melodía, por lo tanto comparten la métrica musical y textual:

	Marthita ya está enferma y desahuciada,	11 N co
	Matilde está gordota y colorada.	11 N
	Yo le suplico a usted	7 o as
	que si algo pregunté,	7 o
40	si sabe la respuesta me la dé.	11 O
		<i>(Marthita la Piadosa)</i>
	Si fuera la mujer un automóvil	11 Ø
	un día yo la sacaba a dar la vuelta;	11 Ø
	solo regresaré	7 j co
	y en casa explicaré:	7 j
35	-Pues sabe, que en un poste la choqué.	11 J
		<i>(Si fuera la mujer un automóvil)</i>

Algunas estrofas de las canciones anteriormente citadas, tienen pentadecasilabos en sus dos primeros versos, estas estrofas coinciden musicalmente con un ritmo más rápido y valseado, y además todos los versos coinciden en el acento de la sílaba seis:

	Marthita vendió tacos con su resto de fortuna	15 L co
	y un día le clausuraron porque no cerró a la una;	15 L
	en cambio Matildís	7 m co
	puso una casa gris	7 m
35	y cierra cuando quiere la infeliz.	11 M
		<i>(Marthita la piadosa)</i>
	Lo malo es la pintura que se ponen las indinas,	15 E co
	se pintan más que un cuadro, sobre todo las charchinas.	15 E
	Nomás ponte a pensar,	7 f co
	al verlas caminar,	7 f
15	que la carrocería van aflojar.	11 F
		<i>(Si fuera la mujer un automóvil)</i>
	El Popo dormitaba frente a la Mujer Dormida;	15 D co
	¡qué sueño da a las cuatro, ya después de la comida!	15 D
	Me puse a bostezar,	7 e as
	un sueño me iba a echar...	7 e
15	¡quién duerme con los gritos de tu ‘amá!	11 E
		<i>(Amor entre volcanes)</i>

Por otra parte la alternancia de heptasílabos con pentasílabos me hizo pensar en la existencia de cierto rasgo métrico seguidillezco en algunas estrofas, pues una seguidilla “consiste en una cuarteta en que los versos impares son heptasílabos sueltos, y los pares,

pentasílabos rimados con asonancia o consonancia⁵⁹; sin embargo, las estrofas de *Chava Flores* no son seguidillas auténticas pues en ellas se invierte el orden de los metros (5/7/5/7 en vez de 7/5/7/5), además los patrones rítmicos son diversos, pues las rimas no sólo aparecen en los versos pares:

1	Ingrata <i>pérjida</i> ,	5 ø	
	romántica insoluta,	7 ø	
	tú me <i>estrujates</i>	5 ø	
	todito el corazón.	7 b co	
			(<i>Ingrata Pérjida</i>)
	Mira, querube,	5 c co	
10	Bartolo de mis cuitas,	7 d co	
	si el peso sube,	5 c	
	el peso que me quitas.	7 d	
			(<i>¡Qué modotes, Bartolo!</i>)
25	Mi linda Hortensia,	5 a co	
	te traigo mi querencia;	7 a	
	si no la <i>quieres</i>	5 ø	
	me largo a la distancia;	7 b co	
	cuando me busques	5 ø	
30	yo ya andaré por Francia	7 b	
	o allá en Florencia	5 a	
	veintiocho, interior dos;	7 c	
	en la gerencia	5 a	
	pregunta por tu amor.	7 c	
			(<i>Mi linda Hortensia</i>)

Los pentasílabos y heptasílabos coinciden acentualmente en el apoyo principal o secundario de la cuarta sílaba y por eso resulta una combinación frecuente:

1	“Concha” ⁶⁰ divina,	5 a as	
	preciosa “chilindrina”	7 a	
	de “trenza” pueblerina,	7 a	
	me gustas “al-amar”;	7 b as	
5	ven dame un “bísquet”	5 ø	
	de “siento en boca” y “lima”,	7 a	
	“chamuco” sin harina,	7 a	
	“pambazo” de agua y sal.	7 b	
			(<i>La chilindrina</i>)

Además, la suma de un heptasílabo con un pentasílabo forma un verso compuesto dodecasílabo de dos hemistiquios desiguales, ya sea 5+7 o 7+5; por lo tanto, como

⁵⁹ *Ibid.* p. 154.

⁶⁰ Las palabras entrecomilladas aparecen así en el cancionero como forma de evidenciar que todas corresponden a nombres populares de panes.

mencioné anteriormente, los tres metros tienen coincidencias acentuales y aparecen combinados:

	Con esa cara de boba que tú tienes	12 K as
	los hombres no se atreven	7 k
25	amores a insinuar;	7 l as
	y si te mueves, pronto tendremos boda	12 M as
	y entonces sí, mi Lola,	7 m
	qué lindo dormirás.	7 l

(¡Ay, Dolores, no te entumas!)

También encontré estrofas de versos desiguales que en su irregularidad métrica completarían los tiempos de una estrofa octosílaba, como:

1	Vino a este mundo Cheto	7 a co
	de Camila la gandul,	8 b co
	la cigüeña lo envió completo	9 A
	con su torta y su baúl;	8 b

(El bautizo de Cheto)

O heptasílaba:

1	¡Qué rica sabe el agua	7 h co
	cuando se desagua	6 h
	pa' venimos a mojar!	8 b co

(El agua)

El análisis métrico de las canciones que mezclan diversas medidas en los versos de una sola estrofa, me obligó a reflexionar sobre la relación entre la melodía y el texto de una canción. Si bien hay irregularidades en los versos que tienden a ajustarse y finalmente se resuelven, es importante recalcar además la capacidad que la música tiene para adaptar una letra a casi cualquier melodía en cualquier compás, gracias a la maleabilidad del texto. Es posible que la letra de una canción se haya escrito para una melodía preexistente; que la música haya nacido después de la invención de una letra, como sería el caso de un poema musicalizado; o que la música y la melodía surjan al mismo tiempo; en todos los casos, lo verdaderamente importante es que coincidan los acentos musicales con los textuales, para ello se adaptará el texto modificando o no su métrica y en algunos casos incluso forzándolo. Creo que gracias a esa amalgama músico textual, las relaciones métricas que la teoría supone casi imposibles, funcionan.

Por otra parte, habría que pensar si la estructura métrica de una canción denota significados ya expresados en el texto. Me parece, por ejemplo, que la estructura de la

canción *Ahí viene el tren*, cuyos versos alternan metros a través del juego rítmico musical, reproduce el movimiento del tren:

24	Ahí viene el tren, ahí viene el tren,	5 a+5 a co
	de los pelones ya está cerca de una milla;	13 B co
	ya no se ven, ya no se ven,	5 a+5 a
	creo que se <i>jueron</i> a rezar hasta La Villa. [...]	13 B

(Ahí viene el tren)

Sin embargo, esto sería parte de un análisis mucho más profundo y que correspondería a la semiótica musical, sólo lo menciono pues me parece que todas esas irregularidades métricas, que no se justifican completamente a través del análisis métrico de las letras, pueden comprenderse con un análisis que tome en cuenta los aspectos musicales de la canción.

3.3 La estrofa

En el *corpus* encontré gran variedad de tipos de estrofa, desde dísticos hasta dodecástrofos. La estrofa más empleada es el tetrástrofo, pues aparece en 525 casos, lo que representa el 54.74% del *corpus*. El hexástrofo es cuantitativamente la segunda estrofa más manejada, se presenta sólo 160 veces y representa el 16.7% del *corpus*, lo que equivale sólo a la tercera parte de los tetrástrofos; le siguen el octóstrofo y el terceto,

Estrofa	Puras	Impuras	Total
Dísticos	6	19	25
Terceto	6	68	74
Tetrástrofo	378	147	525
Pentástrofo	5	46	51
Hexástrofo	86	74	160
Heptástrofo	0	13	13
Octóstrofo	35	42	77
Nonóstrofo	4	5	9
Decástrofo	10	6	16
Endecástrofo	0	1	1
Dodecástrofo	3	5	8
	533	426	959

con 77 y 74 casos respectivamente, los cuales son aproximadamente siete veces menos frecuentes que el tetrástrofo.

Ranking

1. Tetrástrofo 54.74 %
2. Hexástrofo 16.7 %
3. Octóstrofo 8.02 %
4. Terceto 7.72 %
5. Pentástrofo 5.31 %
6. Dístico 2.6 %
7. Decástrofo 1.7 %
8. Heptástrofo 1.35 %
9. Nonóstrofo 0.93%
10. Dodecástrofo 0.83%
11. Endecástrofo 0.1%

En la tabla, podemos observar los porcentajes de estrofas por número de versos que componen el *corpus*. Como mencioné anteriormente, 533 estrofas son métricamente homogéneas; mientras que en las 426 estrofas restantes se combinan metros.⁶¹

Si cruzamos los criterios de la preferencia métrica y estrófica en las estrofas puras, encontramos que la dominante es el tetrástrofo octosílabo, que se presenta en 127 casos, siendo así el grupo estrófico más grande del *corpus*, que sin embargo sólo representa el 13.24%. A continuación expongo en un cuadro los resultados cuantitativos del cruce de criterios metro/estrofa pura:

Metro	Pentasilabos	Hexasilabos	Heptasilabos	Octosilabos	Eneasilabos	Decasilabos	Endecasilabos	Dodecasilabos	Tridecasilabos	Tetradecasilabos y alejandrinos	Pentadecasilabos	Dobles octosilabos	
Estrofa ⁶²													
Dísticos		2		1			3					6	
Terceto	1			3		2						6	
Tetrástrofos		14	2	127	1	71	14	72	22	37		18	378
Pentástrofos		2		2		1							5
Hexástrofos	3		4	67		6	3	2	1				86
Heptástrofos													0
Octóstrofos	1	2	7	22		3							35
Nonóstrofos			4										4
Decástrofos				10									10
Dodecástrofos				3									3
	5	20	17	235	1	83	20	74	23	37	0	18	533

La estrofa de cuatro versos es, por mucho, la preferida del *corpus*.

El esquema rímico dominante en los tetrástrofos es el de rima alterna o cruzada, a-b-a-b. Aparece en 216 casos, de las cuales 50 son estrofas decasílabas, 46 *redondillas* octosílabas, 45 dodecasílabas y 7 *serventesios* o redondillas endecasílabas.

El segundo esquema consiste en impares sueltos y pares rimados, \emptyset -a- \emptyset -a. Aparece en 95 casos, de los cuales, irónicamente, sólo 31 son octosílabos o *cuartetas*⁶³ de copla popular.

⁶¹ V. *supra*, p. 54.

⁶² En el *corpus* hay sólo un endecástrofo y es de metros combinados, por lo tanto no aparece en esta tabla.

Hay, además, 48 tetrástrofos compuestos de doble pareado, escritos principalmente en versos de arte mayor:

	Tenían unas guitarras como para barrer,	14 F co
10	tocaban las tarolas como para correr,	14 F
	los pelos de “El Melenas” caían sobre el tambor,	14 G as
	que <i>aluego</i> sacudía para seguir el rock.	14 G

(*Café Rock*)

También encontré tetrástrofos de rima abrazada, algunos con los versos ventrales o externos sueltos; tetrástrofos de versos impares rimados y pares sueltos; estrofas monorrimas o monorrima, pero con algún verso suelto; además de tres tetrástrofos de versos sueltos y varios de rima correlativa como las siguientes:

Correlativas	Sí un día fui tu mero mero,	8 f co
	seas quien seas aquí te canto;	8 g co
	tú eres parte de mi historia	8 h co
	que unas vienen y otras van.	8 a
25	Si un día dije que te quiero,	8 f
	¿quién se va a acordar de tanto?;	8 g
	ni que fuera mi memoria	8 h
	<i>Calendario</i> de Galván.	8 a

(*Cuando quieras tu retrato*)

Finalmente, quiero señalar que gran parte de los tetrástrofos encontrados en el *corpus* se relacionan rímicamente con otras estrofas de la canción a la que pertenecen por la repetición de la rima del verso cuatro. Estas estrofas pueden poseer patrones rímicos diversos en los primeros versos, como la rima correlativa de las estrofas citadas anteriormente o tener versos sueltos, pero en ellas siempre destaca la importancia de la rima que las encadena con el resto de la composición:

1	Quiero matar a mi vieja,	8 a co
	la muy terca no se deja;	8 a
	ya he probado la estricnina	8 ø
	y sólo le hace comezón.	8 b as
5	Ya le he echado encima el coche,	8 c co
	le estallé el gas una noche,	8 c
	y una vez que venía el Metro	8 ø
	que le doy un empujón.	8 b

(*El crimen al alcance de la clase media*)

⁶³ “Cuatro octosílabos, con el segundo y cuarto rimados, constituyen la antigua *cuarteta* de la copla popular, común a todos los pueblos hispánicos. Nace de las gentes del pueblo lo mismo que de los mejores poetas” en Navarro Tomás, *Arte...*, p. 100.

1	Ingrata <i>pérjida</i> ,	5 ø
	romántica insoluta,	7 ø
	tú me <i>estrujates</i>	5 ø
	todito el corazón.	7 b co
5	Y yo, benévolo,	5 ø
	hablábate de amores	7 ø
	y decíate	4 ø
	mi anémica pasión.	7 b

(*Ingrata Pérjida*)

Los hexástrofos que aparecen en el *corpus* son 160. Este tipo de estrofa representa el 16.7% del total y ocupa el segundo lugar en frecuencia. De estas 160 estrofas, 86 tienen un solo metro en los seis versos y 74 combinan medidas. Algunos de los hexástrofos de metros combinados son casi puros, pero tienen un verso de metro mayor por una sílaba. El ejemplo que doy pertenece a una canción que posee una rima escrita y que sugiere otra con palabras tabú, lo que me obliga a pensar que en esta estrofa la distribución métrica es una decisión autoral y que aunque se tienda al ajuste métrico, no puede considerarse una estrofa pura:

	“El Chupas” la pistola	7 t	t co
	sacó y se armó la bola	7 t	t
	y yo me eché a correr;	7 u	u co
	no es que yo sea cobarde,	7 ø	v as
50	si me rompen una mano	8 ø	v 7 la madre
	¿quién cuida a mi mujer?	7 u	u

(*El baile del Tejeringo*)

Los hexástrofos de versos con prótesis generalmente fueron considerados puros, cuando las sílabas excedentes no afectaban ni el metro ni el significado de la estrofa:

	Mejor no, no te doy mi amor,	8 l co
	ni te ofrezco mi canción	8 m co
	pa’ que no me pase nada.	8 n co
	Mejor no te doy mi amor	8 l
35	y le sigo al vacilón;	8 m
	¡tú eres muy interesada!, ¡ <i>habas, habas, habas!</i>	8 n

(*La interesada*)

En los hexástrofos puros, el metro de mayor frecuencia es el octosílabo, pues hay 67 sextetos octosílabos. El segundo metro en frecuencia es el decasílabo, pero sólo aparece en seis sextetos puros.

En cuanto a la rima de los hexástrofos, la rima alterna es el patrón más repetido, como en los tetrástrofos, a-b-a-b-a-b; aparece en setenta estrofas de las cuales 53 son

octosilabas . En algunas estrofas sólo riman los versos pares, ø-a-ø-a-ø-a, y en otras, algún verso queda suelto:

1	Señores: soy cancionero	8 a co
	que sólo canta campañas.	8 b co
	Hoy traigo el canto cerrero	8 a
	de la parca y sus guadañas,	8 b
5	pues mataron en Guerrero	8 a
	al menta' o Lucio Cabañas.	8 b
		(<i>El corrido de Lucio Cabañas</i>)
15	Si piensas seguir pobre ven conmigo,	11 G co
	si sólo eres pendejo te hago un trato:	11 H co
	que de hoy en adelante seas mi amigo,	11 G
	no hallarás un pendejo más innato;	11 H
	pero pobre y pendejo te lo digo:	11 G
20	no serás ya un pendejo tan barato.	11 H

(*No te vendas*)

El segundo esquema en los hexástrofos es: a-a-b-c-c-b. Se repite en 41 estrofas, la mayoría de metros combinados:

	-Para curar mi mal de amores,	9 G co
	dijeron los <i>doitores</i>	7 g
15	que no había salvación;	7 h co
	'ora me dicen gato viudo	9 I co
	porque una gata pudo	7 i
	quitarme lo chiquión.	7 h

(*El gato viudo*)

en algunos casos un verso queda suelto, pero la tendencia es clara porque está presente en toda la canción:

	Al pobre Tacho le quedó chico el traje	12 I co
	y aunque hizo su coraje	7 i
20	así fue a la función;	7 j co
	en un fotingo del dueño del garaje	12 I
	partió la comitiva	7 ø
	a la iglesia La Asunción.	7 j

(*Boda de vecindad*)

El esquema a-b-b a-c-c sólo apareció en seis casos:

	Con una hermana del "Güero"	8 b co
	se casó sin sentimiento,	8 c co
	le puso un <i>apartamento</i>	8 c
10	por el barrio de Guerrero;	8 b
	nunca se lo hubiera puesto	8 d as
	porque de ahí lo corrieron.	8 d

(*"El Corrido"*)

Encontré además 22 hexástrofos de rima correlativa entre las dos mitades de la estrofa, a-b-c a-b-c:

	El que iba a Jiménez	6 d co
	<i>traiba</i> dinamita	6 e as
	y el otro iba retrasado;	8 f co
10	y al choque de trenes	6 d
	dijo el guardavía:	6 e
	-Hoy no me puse aguzado.	8 f

(*El guardavía de la vía*)

Once hexástrofos del *corpus* se componen de un tetrástrofo más un dístico:

5	Si mi novia tuviera otro padre,	10 C as
	otra cosa la vida sería;	10 D as
	pero el suegro es matón y cobarde,	10 C
	es un hijo de la mala vida.	10 D
	Este rábano quiere sus hojas,	10 E co
10	Y es Ydigo... y si digo te enojas.	10 E

(*Una novia en Guatemala*)

Algunas estrofas más, resultan rímicamente irregulares como los ejemplos siguientes: en el primero, la rima del tercer verso se repite en el cuarto, lo cual provoca la sensación de que se alarga la estrofa; en el segundo ejemplo, la rima no es correlativa, ni simétrica; finalmente en el tercero, encontramos dos rimas independientes.

	¡Oiga <i>asté</i> , qué re chula se ve <i>ansina</i> !	4+8 d co
10	¡Oiga <i>asté</i> !, ¿cuándo vamos a pasear?	4+8 e as
	¡Oiga <i>asté</i> !, ¿qué, se echó <i>asté</i> gasolina?	4+8 d
	¡Ay, perdón, es vaselina!	8 d
	Y un mechón de canas tiene,	8 ø
	¿qué tan vieja así ya está?	8 e

(*Oiga asté 2*)

25	Cuando <i>haiga</i> dinero, Herlinda,	8 h co
	tus papos te compraré.	8 i as
	Despierta ya de tu sueño,	8 j co
	ya jálale pa'l empeño	8 j
	y empeña la plancha, Herlinda,	8 h
	pa' que hoy tengas qué comer.	8 i

(*Aguanta Herlinda*)

	Piri, Piripitipi,	7 l co
30	no es tan miserable tu presencia.	10 Ø
	Piri, Piripitipi,	7 l
	mira que los hay de corazón.	10 M co
	Y ese canalla, que es peor que tú,	10 Ø
	no tiene indulgencia ni perdón.	10 M

(*El Piripitipi*)

Por último, quiero mencionar que en los hexástrofos compuestos de dos semiestrofas, los versos tres y seis generalmente riman entre sí, la mayor parte con rimas agudas:

25	El tren siguió con el cuerpo mortuorio, se condujeron sospechosos a un salón y comenzó cruel interrogatorio:	5 k co 7 l co 13 M as 5 k 7 l
30	¡Nadie había visto, nadie supo, nadie oyó!	13 M
		(<i>El crimen del expreso</i>)
	Al que toma y al que canta se le pudre la garganta como a mi me dio la tos; cuando quiero echar falsete	8 k co 8 k 8 l co 8 m co
35	sólo sale un vil chisguete de aquel gran chorro de voz.	8 m 8 l
		(<i>Mi chorro de voz</i>)

Los octóstrofos resultaron la tercera estrofa más frecuente en el *corpus*, se presentan 74 casos de los cuales 35 son estrofas puras. Como podemos ver en la tabla de Metro/Estrofa pura, hay: una octavilla pentasílaba, dos hexasílabas y siete heptasílabas, además de tres octetos decasílabos y 22 octosílabos.

La mayoría de estas estrofas, 33 casos, está formada por dos redondillas con rimas independientes. Las rimas de ambas semiestrofas pueden ser cruzadas o abrazadas, o de una y otra en cada octóstrofo, aunque prevalece la rima cruzada:

	El día que se murió dijeron los vecinos: -¡Que se muera otra vez, nosotros no la vimos”	7 ø 7 p as 7 ø 7 p
45	Y al último estirón toditos los mirones salimos a empujones..., ¡ qué susto nos metió!	7 q as 7 r co 7 r 7 q
		(<i>La desdichada Elvira</i>)
10	A veces cuando bebo me sorprendo así, llorando solo, y trato de cantar para ya no sufrir y olvidar todo; mas todas las canciones que cantar yo sé me ponen triste, ¡ay!, pues todas hablan de alguien que también se fue como te fuiste.	13 A as 5 b as 13 A 5 b 13 C co 5 d co 13 C 5 d
		(<i>Llorando solo</i>)

Este tipo de rima en estrofas octosílabas o en combinaciones de octosílabos con pie quebrado se llama, según Tomás Navarro Tomás, *copla castellana*⁶⁴:

	Entre más de diez retratos	8 f co
	había un grupo singular	8 g as
	de mi abuelo y unos batos	8 f
20	que cargaban un costal;	8 g
	luego aquel, junto al librero,	8 h co
	que mi abuela me negó,	8 i co
	donde estaba con Madero	8 h
	cuando un sobre le entregó.	8 i

(*Los retratos del caudillo*)

El segundo esquema rímico que aparece en los octóstrofos se compone también de dos semiestrofas que se relacionan rímicamente por la rima del último verso de cada mitad, a-a-a-b c-c-c-b. Los primeros tres versos de cada semiestrofa pueden rimar entre sí o ser versos sueltos y la rima que los relaciona es generalmente aguda:

	Y si la Diana viene,	6 h co
	aquí ropa tiene	6 h
	pa' que no se apene	6 h
30	de vivir a raíz;	6 i co
	si Bolívar forma,	6 a co
	venga más Reforma,	6 a
	porque aquí hay Reforma	6 a
	para todo el país.	6 i

(*Vino la Reforma*)

1	Ya se dijo en mil canciones:	8 ø
	¡qué lindo es ser mexicano!	8 ø
	Y yo estoy más orgulloso	8 ø
	porque soy un comelón.	8 a co
5	Nomás salgo de mi patria	8 ø
	y a extrañar los chicharrones	8 ø
	y los tacos de carnitas,	8 ø
	nenepile y corazón.	8 a

(*Platillos mexicanos*)

De cierta manera, este tipo de esquema, a-a-a-b c-c-c-b, puede coincidir con la estrofa que Navarro Tomás llama *octava aguda*⁶⁵. Sólo faltaría tener los primeros versos

⁶⁴ “La *copla castellana*, [está] formada también por dos redondillas, como la de arte menor, pero no enlazadas sino con rimas independientes”, *Ibid.*, p. 118.

⁶⁵ “La *octava aguda* compuesta de dos mitades edecasílabas, con sus primeros versos sueltos y los dos siguientes pareados, y cuyo rasgo característico consiste en la rima aguda con que ambas mitades terminan [...] se compuso la estrofa aguda en toda clase de metros [...] La forma octosílabo, abbé:cddé, fue característica del romanticismo.” *Ibid.*, pp.119-120.

de cada semiestrofa sueltos, los dos siguientes pareados y los cuartos con la rima aguda que relaciona las semiestrofas entre sí; sin embargo, este patrón rímico sólo coincide en dos ejemplos del *corpus*, lo cual me hace pensar que la intención autoral no es crear este tipo de estrofas, sino que ellas resultan de inexactitudes del patrón rímico:

a-a-a-b c-c-c-b

1	Los frijoles de Anastasia	8 ø
	se los ha comido el gato.	8 a as
	-P's ¿a cómo estamos? -P's a cuatro.	8 a
	-¡P's ah qué gato tan sacón!	8 b as
5	Si no es gato es porque es gata	8 ø
	pues ya está en su menopausia.	8 c as
	Pa' frijoles Anastasia	8 c
	y pa' flojo un servidor.	8 b

(*Los frijoles de Anastasia*)

La octava aguda presenta algunas variantes, entre ellas una que “consiste en trasladar al verso quinto la rima aguda del cuarto, con lo cual se rompe el equilibrio de la estrofa”⁶⁶. He aquí dos ejemplos:

	Petra, vé por el café;	8 d co
10	Petra, vete por la azúcar;	8 e as
	Petra, dile a doña Cuca	8 e
	que no haga boruca,	6 e
	que nos tenga fe.	6 d
	Petra, dile a don Cerezo	8 f co
15	que me preste un peso,	6 f
	ya le pagaré.	6 d

(*Petra*)

	Cupertino que hace trampas	8 ø
	y hartos dengues pa' ciscar al Pichicuás.	12 G as
	Pichicuás que se lo poncha,	8 h co
	Cupertino que hace concha	8 h
25	y no le quiere pagar.	8 g
	-Mis canicas me las pagas-;	8 i as
	y que empiezan las trompadas,	8 i
	¡ay, mamá, qué feo es jugar!	8 g

(*Pichicuás*)

Encontré también octetos divisibles en semiestrofas que guardan relaciones rímicas en otros versos además de la rima aguda del cuarto:

⁶⁶ *Ibid.*, p. 122.

	Sí me haces “pan de muerto”	7 f as
	te doy tu “pan de caja”,	7 g as
	te llevo de “corbata”,	7 g
20	de “oreja” hasta el panteón;	7 h as
	allí están los “gusanos”	7 ø
	pa’ tus preciosos “huesos”	7 f
	nomás no te hagas “rosca”	7 ø
	que te irá del “cocol”.	7 h

(*La chilindrina*)

	Ahora sí ya me despido	8 ø
	porque tengo agua la boca,	8 l as
	voy a echarme unos huauzontles	8 ø
	con gorditas de albañil,	8 m as
45	mi carnita con acelgas	8 ø
	y espinazo en mole de olla,	8 l
	un pipián y romeritos...	8 ø
	¡Sí, señor, yo soy de aquí!	8 m

(*Platillos mexicanos*)

Los octóstrofos de rima alterna, monorrimos y de versos pareados, aparecen con muy poca frecuencia: cuatro, tres y un caso, respectivamente.

Las estrofas de tres versos tienen casi la misma frecuencia que los octóstrofos, pues hay 74 dentro del *corpus*. La mayor parte están compuestas de versos de diferentes metros, sólo hay una pentasílaba, tres octosílabas y dos decasílabas. El principal esquema rímico del terceto consiste en dos versos pareados más un verso que repite una rima que comparte el segmento o la canción completa a la que pertenece la estrofa. Es decir, 52 estrofas de tres versos tienen rima a-a-b, en la que b es la rima que relaciona a las estrofas de la canción, una forma de encadenar tercetos semánticamente independientes:

	Cuando me halló el lado flaco	8 d co
	me vio como saco	6 d
	con harto dinero.	6 b as
10	Dejé a la flaca babosa	8 e co
	y al fin se hizo esposa	6 e
	de un rico muertero.	6 b
	Nada más esto se saca	8 f co
	quien quiere a una flaca	6 f
15	que cree que uno es perro.	6 b

(*Mi novia la flaca*)

Catorce tercetos son monorrimos, en tres más el primer verso rima con el tercero y en cinco se forman con un verso suelto más dos versos pareados:

25	Con ese puro que traes	7 ø
	te has de creer un gran señor;	9 E co
	eres puro mu...letero y hablador.	12 E

(*Torero*)

El pentástrofo ocupa el quinto lugar por la frecuencia con que aparece en el *corpus*. Hay 51 pentástrofos en total, en 46 se combinan metros y sólo cinco son estrofas puras. Una tercera parte de los pentástrofos combina endecasílabos con heptasílabos, lo que me hizo pensar que posiblemente se trataba de *liras* “quinteto de endecasílabos y heptasílabos, aBabB”⁶⁷:

1	Si fuera la mujer un automóvil	11 ø
	quitaba de inmediato los anillos,	11 A co
	no habría acumulador,	7 b co
	sólo un desarmador	7 b
5	pa’ darle una apretada a los tornillos.	11 A

(*Si fuera la mujer un automóvil*)

	El Popo dormitaba frente a la Mujer Dormida;	15 D co
	¡qué sueño da a las cuatro, ya después de la comida!	15 D
	Me puse a bostezar,	7 e as
	un sueño me iba a echar...	7 e
15	¡quién duerme con los gritos de tu ‘amá!	11 E

(*Amor entre volcanes*)

Puede decirse que estas estrofas son pentástrofos alirados por ser quintetos que combinan endecasílabos y heptasílabos, pero que tienen patrones rítmicos diversos. Los principales esquemas rítmicos dentro de los pentástrofos son tres:

1. Dos versos pareados más un terceto monorrímo, 18 casos:

	Se pusieron a jugar a la baraja	12 Ñ co
	y la viuda en un albur... ¡perdió la caja!	12 Ñ
40	y después, por reponer,	8 o co
	hasta el muerto fue a perder	8 o
	y el velorio se acabó, ¡hombre no hay que ser!	12 O

(*Cerró sus ojitos Cleto*)

2. Un verso suelto más un tetrástrofo de rima alterna o abrazada, 12:

	Y si se pone <i>asté</i> en su casa a averiguar	13 Ø
	por qué hay tanto invitado,	7 e co
	verá que tres los trajo aquél,	9 Fco
	que aquellos seis son de Miguel	9 F
15	y cien de un diputado.	7 e

(*Llegaron los gorriones*)

⁶⁷ *Ibid.*, p. 107.

3. Un quinteto alterno a-b-a-b-a que equivale a un tetrástrofo de rima cruzada que se prolonga un verso a-b-a-b-a,11:

	Ya Profundo se llena de fiesta:	10 Q co
	-Pa' servirle: Profundo Cedillo.	10 R co
35	Y el villano del juez le contesta:	10 Q
	-A sus órdenes, don Profundillo,	10 R
	y si se puede también me lo presta.	10 Q

(*Herculano*)

Además hay pentástrofos compuestos de un tetrástrofo abrazado más un verso que repite la segunda rima a-b-b-a-b; estrofas que sólo riman en los versos 3 y 5; otras formadas de dos pareados más un verso suelto y de rima abrazada a-b-b-b-a.

Hay un pentástrofo cuya rima funciona como tetrástrofo de rima alterna con una prótesis como verso cuatro que repite la rima, por lo tanto la estrofa se alarga a cinco versos: abaab.

	-Yo soy amigo de la hermana de un señor	13 N co
	que no vino a la fiesta;	7 o co
35	también soy cuate del sobrino de Nabor...	13 N
	-¿Nabor? ¿Cuál Nabor? (prótesis)	6 n
	-Nabor el de la orquesta.	7 o

(*Llegaron los gorriones*)

El dístico es la construcción estrófica mínima, puede servir como base para composiciones mayores, pero es utilizado preferentemente como estribillo. Algunos refranes populares también se ajustan a esta forma. En el *corpus*, hay sólo 25 dísticos, la mayor parte son estribillos o sentencias finales de alguna canción o segmento; también se encuentran las estrofas de la canción *Se te quiere pero abusas*:

Estribillos:	31	Ahora sí, llegamos los gorriones;	11 M co
		aquí voy yo vaciando botellones.	11 M

(*Llegaron los gorriones*)

	5	Pancho, Panchito López,	7 ø
		¡gordito como un melón!	8 ø

(*Parodia de Pancho López*)

Finales de segmento:	25	Sempo-Tempo-Carempo...	7 l co
		Es la magia del cambio de tiempo:	10 L

(*Los cuentos de ayer y hoy*)

Final de canción	33	¡Alabío, alabao, a la bim-bom-bam! ¡La del santo, la del santo, ra-ra-raaa!	14 Ø 12 Ø
			(<i>Las otras mañanitas</i>)
	25	En un puesto de madera un poco viejo, un negocio floreciente puso un don... ¡Pobre don!	12 Ø 14 12B+4b co
			(<i>Pobre don</i>)
Estrofas:			
	10	Te vi llorando por otro amor y aún me pediste mi pañuelo, por favor.	10 E co 13 E
		Te vi besabas a aquel señor y ahora sales que es tu primo Salvador.	10 E co 13 E
			(<i>Se te quiere pero abusas</i>)

En cuanto a las rimas, hay que recordar que las “parejas rimadas en versos desiguales son frecuentes en los estribillos antiguos” y que también “fue bastante frecuente en estribillos de canciones antiguas el pareado en versos sueltos, sin rima”⁶⁸. En cuanto a las rimas, 18 dísticos riman, los otros siete son versos sin rima que guardan unidad semántica.

En el *corpus* aparecen 16 decástrofos. Diez de ellos son octosílabos, pero no son décimas puesto que no están compuestos de dos redondillas unidas por dos versos centrales. Tres de estas estrofas poseen una forma seguidillezca ya que se componen de versos pentasílabos y heptasílabos:

1	Mi linda Hortensia, te canto sin jactancia; desde la infancia te amé con inocencia;	5 a co 7 b co 5 b 7 a
5	si es imprudencia quererte en abundancia, es penitencia decir nomás que no, pues hay demencia	5 a 7 b 5 b 7 c as 5 b
10	en mi <i>probe</i> corazón.	7 c
		(<i>Mi linda Hortensia</i>)

La mayor parte de los decástrofos está compuesta de dos semiestrofas, hexástrofo más tetrástrofo con diversos patrones rítmicos en los que prevalece la rima alterna:

⁶⁸ *Ibid.*, pp. 96-97.

1	Pudo más una taquiza	8 ø
	que mi más ferviente amor,	8 a co
	cuando yo me declaraba	8 ø
	te dio un hambre de pavor;	8 a
5	yo te hablaba de bonanza,	8 b co
	te empezaba a apantallar,	8 c co
	y las tripas de tu panza	8 b
	comenzaron a chillar.	8 c
	-Si pa' un taco no te alcanza,	8 b
10	no salgáis a platicar.	8 c

(*La taquiza*)

Hay además, dos estrofas compuestas de un octóstrofo precedido por un par de versos tridecasílabos, en las que los ocho versos tienen rimas paralelas como en:

	¿A qué le tiras cuando sueñas, mexicano?	13 Ø
	¿qué faltan niños pa' poblar este lugar?	13 J co
25	Sigue soñando	5 k co
	que no hay contribuciones,	7 l co
	que ya no hay mordelones,	7 l
	que ya puedes ahorrar;	7 j
	sigue soñando	5 k
30	que el PRI ya no anda en zancos,	7 i co
	que prestan en los bancos,	7 i
	que dejas de fumar.	7 j

(*¿A qué le tiras cuando sueñas?*)

También dentro de los decástrofos, aparece la estrofa irregular de la canción *Ponciano y Febronia* que rima diez versos dispuestos en tres semiestrofas, la primera de cuatro y dos más de tres: 4+3+3. Con relación rímica en los últimos versos de cada semiestrofa:

20	¡Febronia,	3 k co
	soy famosa de Tepito hasta Polonia!	12 K
	¡Febronia,	3 k
	la reina esbelta del danzón y del ballet!	13 L as
	Ponciano (<i>burlándose</i>):	
	-Febronia,	3 k
25	la “Piernas Chuecas” le dicen en la colonia	13 K
	y tiene una cintura que le mide un metro cien.	15 L
	Febronia (<i>enojada</i>):	
	-Ponciano:	3 m co
	mejor tú sigues el ejemplo de tu hermano	13 M
	que es sordomudo, paticojo y bailador...	13 N co

(*Ponciano y Febronia*)

Si bien, el heptástrofo es una estrofa cultivada, es poco frecuente dentro del *corpus* estudiado, sólo encontré trece casos. Tres heptástrofos están compuestos por un sexteto más un verso prótesis que agrega elementos semánticos nuevos a la estrofa como en ésta de la canción *Amor de lejos*:

	Mi amor te deja		5 c a s c c o
	por ser perversa,	<i>pendeja</i>	5 c c
	por ser cobarde;		5 d c o d a s
10	mejor ve y vuelve a la tarde	<i>chinga a tu madre</i>	8 d d
	pues te repito		5 e c o e c o
	que es mucho mito		5 e e
	el que traes en ti.		5 b b

(Amor de lejos)

Seis estrofas de *Mi linda Hortensia* son heptástrofos porque poseen un verso prótesis inicial que sirve como vocativo y *leitmotiv*, que no guarda relación métrica con el resto de los versos, pero que repite la rima.

35	Ay, ay Hortensia,	5 a c o
	si <i>aluego</i> con mi ausencia	7 a
	tú me dieras importancia,	8 b c o
	te dejo aquí la esencia	7 a
	de todita mi fragancia	8 b
40	pa' que haya sugerencia	7 a
	y no te olvides de mi amor.	8 c a s

(Mi linda Hortensia)

Otros tres casos de heptástrofos están compuestos por dos versos pareados más un pentástrofo de rima alterna: a-a-b-c-b-c-b:

	Click, click, click.	El retrato ya salió.	8 d c o
	Click, click, click.	¡Señorita, se movió!	8 d
	Click, click, click.	Probaremos otra vez,	8 f a s
		pero afine la mirada	8 ø
15		pa' que no salga al revés	8 f
		y no enseñe los colmillos	8 ø
		que parece Lucifer.	8 f

(El retrato de Manuela)

Además hay un heptástrofo completamente irregular de versos sueltos:

1	Y me agarró el ése que le dicen gendarme	6+7 Ø
	por tres golpes que le di,	8 ø
	bien merecidos,	5 ø
	por andar de <i>creminosa</i> y... hmm, hmm.	8 ø
5	Mi amor es rígido	5 ø
	hasta el momento <i>crético</i>	7 ø
	en que me falle la deshonillación.	5+7 Ø

(*La creminosa*)

Encontré ocho estrofas de nueve versos en el *corpus*, todas están compuestas por tres semiestrofas de tres versos, relacionadas entre sí por la rima del tercer verso de cada una: a-a-b-c-c-b-d-d-b, o por la repetición de la rima a-b-a-a-b-a-a-b-a. Sólo hay un nonástrofo irregular en cuanto a métrica y rima.

	Rosa... ¡babosa!...	5	e co
	te <i>crites</i> Rosa	5	e
15	que <i>dejates</i> cualquier cosa,	8	e
	y te <i>fugates</i> , te <i>casates</i> , te <i>llamates</i>	13 f f	F co
	fugitiva del <i>metates</i> ,	8	f
	y te <i>enamorate</i> s	6	f
	pues me alegro que ese <i>cuates</i>	8	f
20	te agarre y te dé de cates	8	f
	por canija y resbalosa.	8	e

(*Rosa la pecosa*)

También encontré ocho estrofas de doce versos, de las cuales tres que son fácilmente divisibles en cuartetos octosílabos relacionados semántica y rímicamente, y que funcionan como estribillo de la canción *Vámonos al parque, Céfira* y como estrofas de *Ahí viene el tren*:

5	¡Vámonos al parque, Céfira,	8 c co
	para ver si encuentras cónyuge!	8 d as
	¡Vámonos al parque, Céfira,	8 c
	yo te llevo y tú respóndeme!	8 d
	Las muchachas por allá,	8 e as
10	los muchachos por acá,	8 e
	y sentados en las bancas	8 f as
	los papás y las mamás.	8 e
	Las muchachas por allá,	8 e
	los muchachos por acá,	8 e
15	una vuelta, una mirada:	8 f
	ya se está cociendo el pan.	8 e

(*Vámonos al parque, Céfira*)

Uno de los dodecástrofos, proviene de la canción *Ponciano y Febronia*. Esta estrofa puede dividirse en semiestrofas, pero en general es bastante irregular como el resto de la canción:

5	-Ponciano	3 c as
	-dijo mi padre cuando entré en los veintiún años-,	13 C
	Ponciano:	3 c
	será mejor no te dediques a cantar,	13 D co
	pues tienes	3 e as
10	la voz cascada y andrajosa de un anciano	13 C
	y puedes	3 e
	hasta ajolotes en el pecho alimentar.	13 D
	Ponciano:	3 c
	mejor tú sigues el ejemplo de tu hermano	13 C
15	que es sordomudo, paticojo y bailador	13 F co
	y es <i>maistro</i> de Febronia Flor.	10 F
		(<i>Ponciano y Febronia</i>)

Podría reducirse a un heptástrofo rico en rimas internas de la manera siguiente:

	-Ponciano -dijo mi padre cuando entré en los veintiún años-,	16 D as
	Ponciano: será mejor no te dediques a cantar,	16 E co
	pues tienes la voz cascada y andrajosa de un anciano	16 D
	y puedes hasta ajolotes en el pecho alimentar.	16 E
	Ponciano: mejor tú sigues el ejemplo de tu hermano	16 D
	que es sordomudo, paticojo y bailador	13 H co
	y es <i>maistro</i> de Febronia Flor.	10 H
		(<i>Ponciano y Febronia</i>)

sin embargo, seguiría siendo una estrofa irregular. No la modifiqué, ya que no existe grabación y por lo tanto no sabemos cómo era cantada, así que respeté la disposición textual que aparece en el *Cancionero*.

Sólo falta hablar del único endecástrofo. Pertenece a una canción en la que se alternan tercetos y octóstrofos. Este endecástrofo, resulta de la unión de dos estrofas que tienen unidad semántica:

	Vino la Reforma,	6 a co
	vino la Reforma,	6 a
	ya sabrán Las Lomas de los tacos	10 ø
	de cachete y bofe	6 k as
45	para que <i>haiga</i> roce,	6 k
	pa' que los de la alta	6 ø
	sepan ya vivir;	6 l as
	aquí no hay gladiolas,	6 m as
	coronas ni rosas,	6 m
50	sólo tripa gorda	6 m
	que nos manda el PRI.	6 l

(*Vino la Reforma*)

Podemos observar ahora que en las canciones de *Chava* Flores la preferencia por los metros de arte menor es parcial y que en ellas dominan las formas estróficas populares; también podemos ver que los esquemas rítmicos y métricos no siempre se ajustan a las estructuras académicamente reconocidas, sino que responden más bien a necesidades autorales y expresivas. *Chava* Flores, en tanto poeta popular, a pesar de que hace uso de diversas tradiciones poéticas no se sujeta a formas fijas, pues para su obra resulta más importante la transmisión del mensaje cómico que el apego a estructuras poéticas estrictas, las cuales posiblemente desconocía. En realidad la imperfección formal en las canciones de *Chava* Flores es limitada y por lo general, las irregularidades se complementan y perfeccionan en la amalgama músico-textual.

3.4 La rima

La rima en las canciones de *Chava* Flores es mayoritariamente consonante, aunque en la mayor parte del *corpus* se combina asonancia con consonancia. Esta predilección por la consonancia puede provenir tanto de la tradición lírica hispánica, como del estilo del autor. La rima consonante en la cual coinciden todos los sonidos finales a partir de la última vocal acentuada no tiene mayor complejidad cuando se riman verbos en infinitivo o conjugados en el mismo tiempo y persona:

1	No hay quién me pueda querer,	8 a co
	pues no me dejo admirar;	8 b co
	hoy la que ha de merecer	8 a
	debe su encanto enseñar.	8 b

(*Mi recato y mis papás*)

- | | | |
|----|---|------------------------------------|
| 40 | Ya el chamaco se siente vaquero
pues su traje papá le compró;
con pistolas y fundas de cuero
a la criada y al gato mató. | 10 q co
10 r as
10 q
10 r |
|----|---|------------------------------------|
- (Los cuentos de ayer y hoy)

Sin embargo, la consonancia de *Chava Flores* aunque abunda en ese tipo de rimas, no se limita a ellas. Muchas veces, en favor de la consonancia, aparecen palabras modificadas o neologismos:

- | | | |
|----|---|------------------------------------|
| 35 | Ya los mercados están rete nuevecitos,
por cinco pesos te dan dos aguacatitos,
las verduleras hoy se llaman <i>verdulistas</i> ,
los cargadores son los guías para turistas. | 13 m co
13 m
13 n co
13 n |
|----|---|------------------------------------|
- (No es justu)
- | | | |
|----|---|-----------------------|
| 35 | Cuando muera esta <i>marida</i>
yo les juro por mi vida
que yo tengo ya veinte años de panteón. | 8 k co
8 k
12 b |
|----|---|-----------------------|
- | | | |
|----|---|-----------------------|
| 35 | Cuando muera esta comadre
yo les juro por mi madre
que revive por purita <i>fregación</i> . | 8 l co
8 l
12 b |
|----|---|-----------------------|
- (El crimen al alcance de la clase media)

También hay casos en que una palabra se emplea como consonante de sí misma, aún teniendo acepciones distintas:

- | | | |
|----|---|--------------------------------|
| 10 | Ojalá a las milpas
llegue la Reforma
para que <i>haiga</i> forma
de sembrar el <i>máiz</i> . | 6 ø
6 a co
6 a
6 c co |
|----|---|--------------------------------|
- | | | |
|----|---|--------------------------|
| 15 | Aquí el que no marcha
es porque no se forma,
porque ahí hay Reforma
para todo el <i>páis</i> . | 6 ø
6 a
6 a
6 c |
|----|---|--------------------------|
- (Vino la Reforma)

En las canciones: *La puerca*, *Eustolia*, *Amor de Lejos*, la rima resulta un elemento estructural bastante complejo, ya que los poemas poseen una rima expresa y sugieren otra que cambia completamente el significado de lo dicho:

- | | | | |
|---|--|-------------------------------------|---|
| 5 | Si por tres, cuatro pesetas
te <i>quitás</i> las pant... unflitas,
cuando ves buenas propinas
tú solita hasta te in... vitas. | <i>pantaletas</i>
<i>empinas</i> | 8 ø c co
8 c co c
8 ø d co
8 c d |
|---|--|-------------------------------------|---|
- (La puerca)

10	Luego nos vamos de juerga y me agarra... cansado. <i>la verga</i> ¡Qué mula es mi novia!	8 ø c co 6 ø c 6 b as b as
15	Luego nos vamos de juerga y me agarra... borracho. <i>la verga</i> ¡Qué muela es Eustolia!	8 ø d co 6 ø d 6 b as b as
	Un día, de tanto beber, quiso que fuera con ella; ahí me la quise... comer <i>coger</i> y me dio con la botella.	8 f co f co 8 g co g co 8 f f 8 g g

(*Eustolia*)

Este recurso generalmente sirve para insinuar palabras tabú y hacer con ellas juegos de sentido que muevan a la risa. En algunos con estas palabras sugeridas se ajusta la métrica de los versos, pues si no se lleva a cabo la sustitución de lo dicho por lo pensado, los versos quedan sueltos e incluso la métrica se desequilibra como podemos observar en el quinto verso de:

50	“El Chupas” la pistola sacó y se armó la bola y yo me eché a correr; no es que yo sea cobarde, si me rompen una mano ¿quién cuida a mi mujer?	7 t t co 7 t t 7 u u co 7 ø v as 8 ø v 7 la madre 7 u u
----	--	--

(*En el baile del Tejeringo*)

Como mencioné anteriormente, en muchas canciones las estrofas se relacionan entre sí por la rima del último verso. Estas rimas son por lo general agudas:

1	¡Qué rica sabe el agua Cuando se desagua pa’ venirnos a mojar!	7 a co 6 a 8 b co
5	Por eso el aguardiente tiene tanto cliente: porque sabe refrescar. [...]	7 c co 6 c 8 b
11	El agua debe emplearse pa’ regar las plantas, pa’ bañarse y pa nadar.	7 ø 6 ø 8 b

(*El agua*)

Finalmente, quiero mencionar que existen muchas estrofas cuyas rimas internas enriquecen la musicalidad de la estrofa a la que pertenecen:

	¡Malaje!...¿a quién haces guaje?	9 3 d	+ 6 D	co
10	¡Maleta!... ¡no traes ni coleta!	9 3 f	+ 6 F	co
	¡Morrongo!... si un toro te pongo,	9 3 g	+ 6 G	co
	verás las carreras que pegas de veras	12 6 h	+ 6 H	co
	gritando: ¡mamáaaa!	6 Ø		
				<i>(El torero maleta)</i>
	-Te hacía un muchacho decente –le dije al caifán-,	14		H co
20	pero eres meco y me sacas de quicio, rufián.	14		H
	¡Ah, muchachito, ah, travieso,	8		ø
	eres el mismo Satán!	8		h
	Eres como la tía Justa,	8		i co
	que empuña la fusta, mi pelafustán.	12	i	H
				<i>(El chico temido de la vecindad)</i>

Capítulo IV: El humor en las canciones de *Chava Flores*

4. El humor

El humor es paradójicamente un asunto muy serio. Muchos estudiosos lo han abordado desde diversas perspectivas y han otorgado definiciones muy variadas que dependen por lo general de lo que cada autor descubre como esencial: Kant, Freud, Bajtin, Bergson, Pirandello, entre otros. Sin embargo parece ser que el humor no es un término que se deje apresar fácilmente e incluso hay quienes auguran la imposibilidad de definirlo: Cazamian y Benedetto Croce. Por su parte, Jardiel Poncela dibuja la dificultad de capturar la esencia del humor con un ingenioso aforismo: “Definir el humorismo es como pretender clavar por el ala una mariposa utilizando de aguijón un poste de telégrafo.”⁶⁹

Un mínimo examen diacrónico del término nos muestra la amplitud de acepciones que ha denotado la palabra humor, comenzando por la teoría de los cuatro humores corporales. Para efectos del presente trabajo he debido elegir elementos, características y puntos de vista hallados en teorías de diversos autores, pues de cierto modo todas las propuestas aportan rasgos y señalan particularidades que resulta conveniente sumar para lograr una descripción, en caso de no lograr una definición, más adecuada del humor que a su vez me permita analizar las canciones de *Chava Flores*. Y es que no existen fórmulas arquetípicas o paradigmáticas del humor que funcionen en todos los niveles lingüísticos y literarios, al contrario, Tzvetan Todorov refiriéndose al discurso humorístico comenta: “no tengo la impresión de saber exáctamente cuáles son las propiedades lingüísticas de los enunciados productores de ‘humor’”.⁷⁰

El *Diccionario* de la Real Academia define humor como “Jovialidad, agudeza” – acepción en exceso vaga– y nos remite al término humorismo, entendido como “modo de presentar, enjuiciar o comentar la realidad, resaltando el lado cómico, risueño o ridículo de

⁶⁹ Jardiel Poncela, Introducción, en *Amor se escribe sin hache*, Roberto Pérez ed., Cátedra, España, 1990, p. 37.

⁷⁰ Tzvetan Todorov, “Palabra de humor” en *Los géneros del discurso*, Monte Ávila, Venezuela, 1996, p. 309.

las cosas”. María Moliner por su parte define humor como un término “con referencia a las personas y a lo que dicen, escriben, dibujan, etc., cualidad consistente en descubrir o mostrar lo que hay de *cómico o *ridículo en las cosas o en las personas, con o sin malevolencia”; otorga la misma definición para humorismo, agregando que es una figura retórica de pensamiento. Ambos diccionarios parecen coincidir en que el humor es la forma de representar y crear productos cómicos. Por cómico, la Academia entiende lo “que divierte y hace reír”, mientras que el segundo diccionario define el término como un adjetivo “aplicado a personas y cosas, se aplica a lo que hace *reír, a menudo sin intención o sin estar hecho con intención de provocar risa, pero sin inspirar desprecio como lo ridículo”. Dicho de otra manera, “lo cómico reside en las personas o en los objetos [temas y situaciones] que excitan la risa mientras que el humor es cualidad de personas que saben poner de manifiesto esa comicidad”⁷¹. Usaré entonces el término humor para referirme a los procedimientos mediante los cuales Chava Flores ordena su pensamiento, expresa una posición frente al mundo que lo rodea y crea productos cómicos.

Nos enfrentamos ahora con el problema de explicar la materia prima del humor, qué es lo cómico o qué es lo que nos hace reír. El *Cancionero Folklórico de México* clasifica su *corpus* en función de la temática de las coplas, la primera gran división de asunto se da entre las coplas amatorias y las coplas que no son de amor. Los dos primeros volúmenes del cancionero están dedicados al amor en sus diferentes matices y los siguientes dos tomos reúnen coplas de gran variedad de temas: animales, oficios, sufrimiento, regocijo, coplas de la tierra, de la naturaleza, históricas y religiosas, coplas sobre la muerte, la amistad, la comida o sobre borrachos, viajes y juegos, entre otros muchos asuntos. Ante tal variedad de contenidos, los autores del cancionero toman un criterio más para su clasificación, que consiste en separar las coplas en serias y tomadas a broma. Asumen que “no siempre hay una frontera tajante entre las coplas ‘serias’ y las humorísticas”⁷², y que existen diversos tipos de humor en ellas, pero consideran que es pertinente esta organización por la cantidad

⁷¹ Carmen Fernández Sánchez, “Sobre el concepto de humor en literatura” en *Estudios humanísticos. Filología No. 10*, Universidad de León. España, 1988, p. 226.

⁷² Margit Frenk, *Cancionero Folklórico de México*, 5 vols. Vol. II, El Colegio de México, México, 1977, p. 25.

de coplas humorísticas halladas en el *corpus*. Horacio Magis dice en su estudio sobre *Lírica popular contemporánea* que “cualquier enumeración de temas corre el peligro de incurrir en omisiones, pues se diría que toda la realidad de la cual se ocupa la lírica folclórica [tradicional] puede quedar en cualquier momento expuesta a la interpretación festiva”⁷³. Retomando la cuestión de qué es lo que nos hace reír, queda, si no demostrado, al menos señalado que lo cómico se puede encontrar en todos los aspectos de la vida –personas, objetos, situaciones, temáticas– y que no es un elemento intrínseco de la realidad, sino que depende en gran medida de las intenciones expresivas del humorista, de su visión del mundo, en suma, del tratamiento poético. Resultaría inútil tratar de reconstruir el repertorio de los materiales cómicos.

El problema ahora se desplaza del qué nos hace reír –pues aparentemente todo es susceptible de una representación humorística– al por qué nos hacen reír las cosas y al cómo es presentada, enjuiciada o comentada la realidad para que resulte cómica. Henri Bergson en el libro *La risa*, cuyo objetivo “consiste en determinar los *procedimientos de fabricación de lo cómico*”⁷⁴, hace tres consideraciones que estima como condiciones básicas del humor y que a mi parecer ayudan a comprender el humor en lo general:

1. “No hay nada cómico fuera de lo que es propiamente *humano*”⁷⁵, no sólo porque el hombre sea un animal que ríe, sino sobre todo porque si algún otro ser vivo o algún objeto nos causa risa “es por algún parecido con el hombre, por el sello que el hombre les imprime o por el uso que el hombre hace de ellos”⁷⁶.

2. Para que una situación sea cómica es necesario un estado de impasibilidad o insensibilidad, pues afirma que la risa es enemiga de la emoción; podremos reírnos de una persona por la que sentimos compasión⁷⁷, siempre y cuando se adormezca momentáneamente el sentimiento que compartimos con la víctima de nuestra risa.

⁷³ Magis, *Lírica popular...*, p. 299.

⁷⁴ Henri Bergson, *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*, Espasa-Calpe, España, 1973, p.10.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 14.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 15.

⁷⁷ La etimología de compasión, según Kundera, “ilumina la palabra con otra luz y le da un significado más amplio: tener compasión significa saber vivir con otro su desgracia, pero también sentir con él

3. La risa es un acto de carácter social, pues es siempre de un grupo y para comprenderla hay que situarla en su medio natural que es la sociedad, ya que muchos efectos cómicos son relativos a las costumbres y a las ideas de la comunidad que los produce.

Las características más frecuentemente señaladas como propias de las obras humorísticas literarias son la incongruencia, la contradicción, el absurdo, la sorpresa, la exageración, lo ridículo, la ambigüedad, la confusión, la rigidez e, incluso, el hecho de que los actos y pensamientos funcionen bajo una lógica incoherente o disparatada. Paulina Rivero Weber citando a Marie Collins, quien parte de la teoría del humor como respuesta ante la incongruencia, dice que “al decir que algo es incongruente, se tiene de manera previa un concepto de lo que es congruente”⁷⁸ para un grupo o una sociedad, esta idea de lo congruente es la pauta que ordena la realidad. Dicha reflexión puede aplicarse por extensión al resto de las características anteriormente señaladas; así por ejemplo, al decir que algo es ambiguo debe tenerse un conocimiento previo de la claridad o la precisión; del mismo modo lo moderado o proporcional son apreciaciones que preceden a lo exagerado. Siguiendo estas ideas, lo cómico surge entonces por la captación de ese desajuste entre la realidad representada, juzgada o comentada (humor), –ya sea incongruente, ridícula, ambigua, etc.– y las ideas previas del escucha que no buscará ordenar la realidad bajo sus parámetros de normalidad o perfección, sino que se contentará, al descubrir la intención humorística, con entender y festejar lo expresado. Un universo de significados comunes es también un elemento que considero necesario para la creación del humor, pues sólo lo comprenderán quienes compartan una cierta realidad o contexto.

Pasemos ahora a hablar del cómo o de las formas en tanto procedimientos del humor utilizados para generar productos cómicos. Comenzaré por retomar las ideas de Tzvetan Todorov quien aborda el tema desde una perspectiva retórica, de análisis del discurso. Si bien no propone una explicación total de los enunciados humorísticos, pues como ya

cualquier otro sentimiento: alegría, angustia, felicidad, dolor”, *La insoportable levedad del ser*, Tusquets, España, 2005, p. 28.

⁷⁸ Paulina Rivero Weber, “Homo ridens: una apología de la risa” en *Revista de la Universidad de México [en línea]*, No. 47, Nueva Época, México, Enero 2008, p. 16.

<<http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/47/rivero/47rivero.html>> [Consultado el 19 de octubre de 2012].

mencioné, dice no saber cuáles son las propiedades lingüísticas de los enunciados de humor, presenta algunas observaciones sobre este tipo de discurso. Todorov parte del convencimiento de que todo discurso humorístico contiene siempre un doble sentido.

Primero destaca la heterogeneidad de los elementos que componen el discurso humorístico, pues citando la autoridad de Cicerón comenta que “engañar a los auditores, ridiculizar los defectos de sus semejantes, burlarse de los propios, recurrir a la caricatura o a la ironía, emitir falsas frases ingenuas, destacar la torpeza del adversario [...] son los medios para excitar la risa”⁷⁹. Distingue entonces al menos tres planos del discurso humorístico: el primero es la tendencia hacia la agresión u obscenidad, pues el humor busca ridiculizar y burlarse de alguien o de algo; el segundo es el trabajo de figuración (sintagmática) es decir, el medio representación textual que puede hacer uso de un tono irónico o ingenuo, además de recursos como la caricatura, y que llama la atención del auditor llevándolo a buscar una nueva interpretación; el tercer plano del discurso humorístico es el trabajo de simbolización, que consiste en inducir a partir del sentido literal, el segundo sentido.

Siguiendo su planteamiento, explica *la contradicción* como una de las principales figuras que nos conducen a buscar un segundo sentido en un enunciado humorístico. La forma más común de contradicción es la afirmación simultánea de dos opuestos: *X es A y no A*. Sin embargo, la contradicción no siempre es tan simple, pues en ocasiones se lleva a cabo “entre dos enunciados de los cuales el primero propone (o presupone, o implica) una inferencia [...] el segundo se aparta de ello”⁸⁰, por ejemplo: “En más de una cosa se parece esta mujer a la Venus de Milo: como ella es sumamente vieja, está igualmente desdentada y en la superficie amarillenta de su cuerpo presenta algunas manchas”⁸¹. La contradicción en este enunciado se da entre la implicación cultural de la belleza de la Venus de Milo y la descripción material, que sumada a la comparación con una mujer, resulta cómica y ofensiva. Cualquiera que sea la forma de la contradicción el efecto es siempre parecido:

⁷⁹ Todorov, “La palabra...”, p. 310.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 313.

⁸¹ *Ibid.*, p. 315.

provoca el rechazo del sentido dado y obliga a buscar otro significado, es decir a realizar el trabajo de simbolización.

El trabajo de simbolización que consiste en inferir un segundo sentido obliga a reflexionar sobre la jerarquía de los sentidos, ya que éstos no se sitúan jamás en el mismo plano, “sino que uno se presenta como un sentido dado y evidente [literal], mientras que el otro, el sentido nuevo, se le superpone para dominarlo una vez terminada la interpretación”⁸². Todorov al primero lo llama “expuesto o dado” y al segundo, “impuesto o nuevo”. Para poder jerarquizarlos y descubrirlos es necesario conocer el contexto sintagmático (el texto adyacente) y el contexto paradigmático (saber compartido por los interlocutores o por la sociedad a la que pertenecen). Uno de estos contextos puede sugerir el sentido dado y el otro imponer el nuevo, aunque la mayoría de las veces los contextos muestran una compleja interacción y, por lo general, ambos intervienen en la determinación de cada uno de los sentidos. “La acción simultánea de dos contextos se encuentra en los retruécanos, en los cuales un solo significante presente evoca dos significados: el suyo y el de un parónimo”.⁸³

Finalmente Todorov señala como elemento de suma importancia de todo discurso humorístico, el orden de aparición de los elementos: “el orden de aparición del sentido expuesto y luego del impuesto (o si se prefiere, la sorpresa), contribuye con toda certeza a producir el humor, de igual modo que la contradicción, el doble sentido o los discursos tendenciosos y agresivos permiten engendrar el humor de manera automática”⁸⁴. Retomando el ejemplo de la comparación entre la Venus de Milo y una mujer, es evidente que lo que nos causa risa es también la sorpresa provocada por el chasco de ver que la comparación no se lleva a cabo con base en la expectativa de la belleza, sino de la fealdad y la vejez.

Ahora bien, Todorov afirma que las tendencias agresiva y obscena permiten la realización del efecto humorístico, mientras que una tendencia elogiosa no. Esta afirmación muestra que el humor posee una intención o finalidad negativa o denigrante, lo cual acerca

⁸² *Ibid.*, p. 316.

⁸³ *Ibid.*, p. 318.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 319.

la teoría de Todorov a la postura de Bergson, quien considera que la risa es siempre un gesto social correctivo, un juicio que al ejercerse denuncia, evidencia y obliga a corregir los errores. A mi parecer, ésta es una de las finalidades más importantes y señaladas del humor; sin embargo, no se debe desconocer la existencia de otros objetivos en los discursos humorísticos. Como ya se verá al abordar el tema de la parodia, el humor también puede poseer una finalidad de carácter más “neutro o lúdico, a saber, con grado cero de agresividad”⁸⁵. Chava Flores no siempre ejerce el humor desde una visión negativa o crítica de la realidad, por el contrario, muchas de sus canciones poseen un humor más bien lúdico o festivo. Un humor positivo alejado de las funciones denigrantes, que se asemeja más a lo que Bajtin describe como el humor festivo del carnaval que

no es consecuencia de una reacción individual ante uno u otro hecho ‘singular’ aislado. La risa carnalesca, es ante todo patrimonio *del pueblo* [...]; *todos ríen*, la risa es ‘general’; en segundo lugar, es *universal*, contiene todas las cosas y la gente (incluso las que participan en el carnaval), el mundo entero parece cómico y es percibido y considerado en un aspecto jocoso, en un alegre relativismo; por último esta risa es ambivalente: alegre y llena de alborozo, pero al mismo tiempo burlona y sarcástica, niega y afirma, amortaja y resucita a la vez.⁸⁶

No pretendo con esto decir que Chava Flores es carnalesco o que su humor está emparentado con lejana concepción de la risa popular de la Edad Media; sólo me parece importante señalar que la finalidad del humor no es únicamente crítica y correctiva. Cuando el autor se coloca fuera del objeto aludido y lo juzga desde su visión particular o compartida con otros, es crítico o satírico; pero es festivo cuando se incluye a sí mismo dentro de lo cómico, cuando retrata una realidad total de manera hilarante por el mero goce de reír de todo.

Intentaré ahora centrarme en los recursos humorísticos que se pueden encontrar específicamente en la lírica popular, pues si bien el humor es una modalidad que atraviesa toda clase de discurso, para fines de la presente tesis lo importante es conocer los

⁸⁵ Linda Hutcheon, “Ironía, Sátira, Parodia. Una aproximación pragmática a la ironía” en Ana Rosa Domenella comp. *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*, UAM Iztapalapa, México, 1992, p. 183.

⁸⁶ Mijail Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, Alianza Editoria, España, 1995, p. 17.

procedimientos que emplea el género que nos ocupa. Horacio Magis en su estudio sobre la lírica hispánica contemporánea, dice que “al estudiar el humor conviene distinguir dos planos: el de los procedimientos típicos y el de los asuntos y temas más frecuentes y propicios”⁸⁷. Dentro del primer grupo enlista una serie de recursos que podemos encontrar también en las canciones de Chava Flores. Estos recursos extraídos de textos tradicionales, no suponen pertenecer exclusivamente a ese *corpus*; por el contrario, al ser recursos que aparecen dentro de la tradición lírica hispánica, nos sirven como muestra de la identificación del autor popular con esta tradición literaria. Los recursos señalados por Magis son:

-La *rigidez lógica* que consiste en “aparentar cierta inocente rigidez mental en el enlace de situaciones que sabemos incompatibles”⁸⁸;

1	Si yo te bajara el sol,	8 ø
	quemadota que de te dabas, ¡habas! ⁸⁹	8 a co
	Si te bajara la luna,	8 ø
	cómo diablos la cargabas, ¡habas!	8 a
5	Si te bajara una estrella,	8 ø
	vida mía te deslumbrabas, ¡habas!	8 a

(*La interesada*)

-La *ruptura de sistemas* que estriba en instalar un clima emocional y romper con él, o en ofrecer como consecuencia algo que no tiene nada que ver con el antecedente, por ejemplo:

1	Mis gendarmes, marchemos con honra,	10 a co
	que con honra debemos marchar;	10 b co
	y si un balazo por fin nos deshonra	10 a
	no se vale ponerse a chillar.	10 b

(*El gendarme que no ataque, ¡que se muera!*)

Magis no señala el orden de aparición de los elementos como rasgo esencial de este procedimiento humorístico; sin embargo, es indiscutible que los humoristas estructuran su

⁸⁷ Magis, *Lírica popular...*, p. 267.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 268.

⁸⁹ En *El cancionero de Chava Flores*, la epifora repite la decinencia de los verbos conjugados en la segunda persona del pretérito imperfecto que aparecen al final de cada verso: abas. Sin embargo, hay un juego de palabras dado por la homonimia entre dicha terminación y la palabra habas, mexicanismo que denota cosas sin importancia. Dar puras habas o recibir puras habas, es lo mismo que dar o recibir cosas insignificantes. En la canción se elipsa el verbo dar, pero se entiende que el emisor prefiere dar *puras habas* a la receptora, pues es muy interesada.

discurso en un orden que les permite crear expectativas que frecuentemente rompen con finales abruptos o inesperados: sorpresa. Es por ello que a este procedimiento de hacer esperar una cosa y decir otra, me parece más adecuado llamarlo *cancelación de expectativas*.

-El *retruécano* al que define como un “juego de palabras basado en las posibilidades anfibológicas de la lengua [...] Todo el secreto de las coplas humorísticas es lograr que las voces más inocentes resulten explosivas”⁹⁰:

	Por ver tu faz encantadora	9 D co
	más hermosa que la Aurora,	8 d
	que la Petra, que la Juana y que Leonor,	12 E co
	también te traigo chocolates,	9 F co
15	con piñón y cacahuates,	8 f
	con cereza y un poquito de licor.	12 E

(*Chocolates, canto y flores*)

Magis agrega que la malicia de estas coplas sube de tono “hasta ponerse picante o tocar, con socarrona habilidad, la zona de lo coprológico”⁹¹. Dentro de las coplas que contienen lo que él llama *retruécanos* agrupa estrofas albureras.

-La *insinuación* o las alusiones son un recurso mediante el cual un cantor puede decir mucho sin arriesgarse demasiado, es decir, logra dar a entender algo sin más que indicarlo ligeramente. En el siguiente ejemplo la insinuación es de connotación sexual y se indica de manera sutil gracias al cuestionamiento del uso que, según “las malas lenguas”, la soltera da a los “plátanos”, común metáfora de falo. Esta insinuación pone en evidencia los prejuicios que la sociedad o “las malas lenguas” tienen sobre la sexualidad de la soltera, y funciona gracias a esos mismos prejuicios:

25	Si dos plátanos por peso	8 ø
	la soltera hoy se compró,	8 h co
	ya dirán las malas lenguas	8 i as
	que sólo uno se comió;	8 h
	otras veces trae sus pencas,	8 i
30	pero ayer se confesó.	8 h

(*La cama de resortes*)

⁹⁰ Magis, *Lírica popular...*, p. 271.

⁹¹ *Ibid.*, p. 273.

- El falso eufemismo con el que el autor busca sugerir expresiones contundentes y vulgares de manera disimulada para evitar la grosería. Magis afirma que en el humor mexicano es donde se encuentran los mejores ejemplos de este recurso, cuya eficacia estriba “en el hecho de que al conocer la copla tratamos inmediatamente de reconstruir el texto y podemos dar fácilmente con el término justo... ¡Lástima que éste pertenece al vocabulario proscrito por las buenas costumbres!”⁹². De este recurso *Chava Flores* tiene muy buenos ejemplos:

1	Por andar de disoluta		8 ø a co
	ya otra vez <i>andás</i> de pu... erca;	<i>puta</i>	8 b as a
	retornaste a tu borlote		8 ø b co
	y hasta tiene tu pa... reja.	<i>padrote</i>	8 b b
5	Si por tres, cuatro pesetas		8 ø c co
	te <i>quitás</i> las pant... unflitas,	<i>pantaletas</i>	8 c co c
	cuando ves buenas propinas		8 ø d co
	tú solita hasta te in... vitas.	<i>empinas</i>	8 c d

(*La puerca*)

-Transgresiones de la norma gramatical, “todo chiste radica en el chasco que provocan las formas inusitadas. En ocasiones, el desliz permite regularizar la medida de los versos y rimar algunas voces que no alcanzan normalmente correspondencia acústica, pero es válido cualquier tipo de transgresión. El carácter forzado de tales efectos podría ser otro de los factores de comicidad”⁹³. Aquí podemos ejemplificar con las estrofas de *Ingrata pérjida*.

5	Y yo, benévolo,	5 ø
	hablábate de amores	7 ø
	y decíate	4 ø
	mi anémica pasión.	7 b co
	<i>Burlábates</i> todita	7 ø
10	de mi ánimo extasiado,	7 ø
	<i>andábates</i> creyendo	7 ø
	que iríame yo a matar.	7 c co

(*Ingrata pérjida*)

Cualquier transgresión a las normas gramaticales, prosódicas o discursivas puede resultar cómica.

⁹² *Ibid.*, p. 278.

⁹³ *Ibid.*, p. 279.

-La parodia o la “contrahechura de un texto”⁹⁴. Al hablar de este recurso Magis señala que en él aparecen como elementos auxiliares muchos otros recursos y que su efecto surge del contraste entre el segundo texto y el texto base:

Es un buen tipo mi viejo
que anda solo y esperando,
tiene la tristeza larga
de tanto venir andando.

(*Mi viejo* de Piero)

1	Es un briagote mi viejo,	8 a co a co	
	siempre anda en las pulquerías,	8 bco b co	
	pa'l gasto se hace <i>conejo</i>	8 a a	falso eufemismo de <i>pendejo</i>
	y eso es de todos los días.	8 b b	

(*Parodia de “Mi viejo”*)

Después de enlistar los procedimientos típicos, Magis habla del aspecto temático del humor que, como ya dije, considero inútil inventariar ya que todo elemento de la realidad está expuesto a la representación humorística. Sin embargo, enlista una serie temas y motivos típicos de las coplas de humor: “las *verdades de Perogrullo*, los *disparates* o los *chascarrillos*, [...] los *esperpentos*, las *coplas de borrachos* o de *viudas y viejos* [y coplas] que hablan, con actitud burlesca, del *casamiento*, del *cornudo*, de suegras y cuñadas, etc.”⁹⁵

Para Magis las *perogrulladas* consisten en el hecho de “repetir verdades conocidas con el empaque de cosa recién descubierta”⁹⁶, agrega que la perogrullada es una de las formas más viejas del chiste; los *disparates* consisten en “el desajuste entre lo dicho y nuestra experiencia”⁹⁷; llama *Astacrán* a la picardía y considera que es la veta más rica de los factores humorísticos; y finalmente, dice que el *esperpento* consiste en la burla ocasionada por los defectos físicos. Explicados de esta manera los recursos mencionados no pueden ser considerados aspectos temáticos del humor, pues no es que las coplas hablen sobre perogrulladas, sino que lo son, del mismo modo que son *disparates*; por su parte, la picardía es claramente un modo de expresión bellaca, y el *esperpento* no es en sí un tema

⁹⁴ *Ibid.*, p. 280.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 290.

⁹⁶ *Idem.*

⁹⁷ *Ibid.*, p. 292.

humorístico, sino la causa del humor. En las canciones de *Chava Flores* se pueden encontrar estos recursos:

-Los disparates son desajustes entre lo dicho y la experiencia, o bien acciones que contrarian la razón. Un buen ejemplo es la canción *El crimen al alcance de la clase media* en la que el yo lírico expresa abiertamente el deseo de matar a su ‘vieja’; sin embargo, a pesar de la agresividad de los intentos, ha fracasado:

5	Ya le he echado encima el coche,	8 c co
	le estallé el gas una noche,	8 c
	y una vez que venía el Metro	8 ø
	que le doy un empujón.	8 b
	Van a creer: ¡voló,	6 d co
10	por allá cayó,	6 d
	ni siquiera se tostó!	8 d

(El crimen al alcance de la clase media)

Sería lógico que la mujer no volara, que se quemara y que muriera después de tal intento de homicidio, pero en la lógica de la canción, esos absurdos resultan naturales. Sería necesario quizás agrupar a los disparates e incluso a las perogrulladas, dentro de la categoría de *rigidez lógica*, que convendría entonces rebautizar como *lógica disparatada* en tanto enlace de situaciones incompatibles. Podemos observar además en este ejemplo la fusión de recursos, pues entra en juego también la *cancelación de expectativas*.

- La *picardía* puede observarse en muchas canciones de doble sentido y albur, tiene que ver con la insinuación, los juegos de palabras, los falsos eufemismos, con el uso de una jerga específica, y en general, con un uso particular del lenguaje y una forma de habla:

	¡Cómo me quería Raquel!	8 a
	De tan chula apantallaba,	8 e co
15	ella dijo que me amaba;	8 e
	de <i>áhi</i> nos fuimos al hotel.	8 a
	Y en un paso a desnivel	8 a co
	comenzó todo el enredo;	8 f co
	la apreté contra un cartel	8 a
20	y que se le sale un pedo.	8 f

	¡Cómo me quería Raquel!	8 a as
	Pero un pedo en esos trotes,	8 g co
	nomás peló sus ojotes,	8 g
	se soltó y se echó a correr.	8 a
25	-Mira, aquí tengo papel-,	8 a co
	pero no hizo caso de él;	8 a
	se encontró al del aguamiel,	8 a
	y hoy la vi... y está pastel.	8 a

(Raquel)

- El *esperpento* por excelencia es Manuela que, en tanto “persona o cosa notable por su fealdad, desaliño o mala traza”⁹⁸, es motivo de burla, pues:

acostumbraba acicalarse más que una codorniz. Su andar presuntuoso y estudiado siempre hacía más escándalo que su vestido solferino, sus tobilleras amarillas y su chillante rebozo azul que rehileteaba con una mano al caminar. Se peinaba echándose un mechón de pelos sobre la frente a manera de fleco, pero más que fleco, parecía los bigotes de un pulquero próspero. Sus largas trenzas se las enredaba de tal modo en la cabeza, que parecía que llevaba sobre ella un guajolote acurrucado. Un gran moño rojo adornaba ese guajolote, semejando a primera vista una mariposota enorme que se hubiera parado sobre una maceta ambulante.

Si agregamos a esto que Manuela era prieta como buena india, más cacariza que un molcajete de fondera, bizca del izquierdo, y que entre sus piernas zambas cabía un pleito de perros sin que ella se diera por enterada, seguimos sin comprender de qué presumía.⁹⁹

	Click, click, click. El retrato ya salió.	8 j co
	Click, click, click. El artista se vació.	8 j
30	Click, click, click. Suprimamos el perfil	8 k as
	porque sale la verruga	8 ø
	que le crece en la nariz	8 k
	y se ve re copetona,	8 ø
	parece una codorniz.	8 k

(El retrato de Manuela)

La descripción de Manuela resulta además caricaturesca por la acumulación de datos.

El tema de los borrachos, las viudas y viejos, los casamientos, los cornudos, las suegras y cuñadas, como cualquier otro tema, requiere un tratamiento ‘burlesco’ para que resulten cómicas, pues los temas en sí, no lo son.

⁹⁸ S.v., *Diccionario de la Real Academia*, 22ª ed, 2001, disponible en <http://lema.rae.es/drae/>. [consultado el 9 de febrero de 2013]

⁹⁹ Salvador Flores Rivera, *Relatos...* pp. 112-113.

El listado de recursos que ofrece Magis es útil puesto que muestra elementos que aparecen de manera constante en la lírica humorística popular. Sin embargo cabe recordar que el autor analiza un *corpus* compuesto por ‘coplas’, forma a la que considera la unidad mínima de la poesía tradicional que, a pesar de relacionarse con otras, guarda siempre cierta autonomía y movilidad dentro de un texto. El *corpus* de las canciones de Chava Flores en cambio está compuesto por canciones descriptivas y narrativas, cuyas estrofas son inamovibles pues guardan entre sí una relación narrativa y semántica estricta, por lo que resultaría deficiente y desmesurado hacer un análisis que sólo recuperara los recursos aparecidos a nivel estrófico, sin tomar en cuenta la canción como estructura completa de sentido. Los procedimientos señalados por Magis, salvo la parodia, resultan accesorios dentro de la canción humorística, se podrán observar interactuando de manera compleja en el *corpus*.

Hasta el momento he hablado de la diferencia entre lo cómico y el humor. He aclarado que por humor entiendo una manera de representar la realidad que produce objetos cómicos. Comprendo que lo cómico a su vez no es algo inherente a la realidad y, en consecuencia, todo es susceptible de una representación festiva por parte de un humorista. Es necesario que haya un estado de insensibilidad para no compadecer a la víctima del humor y que exista un universo de significados compartidos para la comprensión de los productos cómicos. Además he señalado que en los discursos humorísticos existen finalidades distintas y matizadas entre lo agresivo y lo festivo; y que es necesario el conocimiento del contexto sintagmático y paradigmático para descubrir el sentido humorístico. Finalmente, quedó señalado que los procedimientos del humor son infinitos como el lenguaje, pues incluso éste es víctima del humor, y que se encuentran por lo general mezclados o fundidos en la estructura compleja de la canción.

A continuación analizaré los principales aspectos del humor en las canciones de Chava Flores. A mi parecer estos procedimientos sirven para clasificar todas las composiciones humorísticas del autor, pero antes cabe aclarar que estos aspectos no se encuentran completamente diferenciados ni son categorías que usen recursos específicos propios e inherentes; simplemente son los procedimientos humorísticos más sobresalientes

que coexisten y subordinan los recursos mencionados. Se trata de la parodia, la ironía, los juegos de palabras, el albur y el uso del habla popular.

4.1 La Parodia

Chava Flores fue un apasionado de las canciones de México y sus compositores, en su libro *Relatos de mi barrio* comenta que “sabía miles de ellas aunque no conociera personalmente a ningún autor”¹⁰⁰. Su amor por la música mexicana lo llevó a crear y editar *El álbum de oro de la canción*, revista quincenal en la que publicaba las letras de las canciones más famosas, junto con chistes y reportajes relacionados con la música. Me atrevo a decir que con esa publicación se engendró en él la actitud paródica que se verá reflejada en sus canciones, pues empezó a tratar a muchos compositores e intérpretes, a admirarlos y a querer ser como ellos. “Pero ¿cómo? –dice en *Relatos de mi barrio*– Eso, a mi juicio, no estaba en mis posibilidades. Con eso se nace. ¡Yo no había nacido para ello!”¹⁰¹. Y en efecto, no había nacido para ello, sino para ser la contraparte de los autores y crear composiciones desde una visión paródica tanto de obras, como de los estilos, géneros y temas de la lírica popular de sus contemporáneos.

Según el *Diccionario de Retórica y Poética* de Helena Beristain, la parodia es la “imitación burlesca de una obra, de un estilo, de un género*, un tema*, tratados antes con seriedad”¹⁰². María Moliner agrega que esta imitación puede hacerse de “una obra literaria o artística de cualquier clase, de los gestos, manera de hablar o actitudes de alguien, o de cualquier otra cosa”¹⁰³. El discurso paródico es pues de naturaleza intertextual, representa la síntesis de un texto o referente parodiado, en un texto parodiante.

El término parodia proviene de la palabra latina *parodĭa* y ésta, de la griega *παρωδία* formada por la raíz *ῥοδή*, que significa oda o canto, y por el prefijo *παρα*, que posee significados casi contradictorios. A partir del sentido más común de *para*, ‘frente a’ o ‘contra’, la parodia se define como contrahechura o contra-canto, significado que acentúa la

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 26.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 27.

¹⁰² Helena Beristain, *Diccionario de retórica y poética*, Ed. Porrúa, México, 2010, p. 391.

¹⁰³ S.v. María Moliner, *Diccionario del uso del español*, Gredos, España, 2000.

intención comúnmente otorgada a la parodia de “provocar un efecto cómico, ridículo o denigrante”¹⁰⁴ de un texto; sin embargo, la segunda acepción del prefijo, ‘al lado de’ “sugiere más bien un acuerdo, una intimidad y no un contraste”¹⁰⁵ con el canto. Esta diferencia de significados permite, siguiendo los planteamientos de Linda Hutcheon, descubrir que el *ethos* paródico –o sentimiento que se pretende comunicar– podrá ser contestatario o provocador, pero también respetuoso cuando no se trate de una imitación peyorativa; e incluso podrá descubrirse en “la parodia un *ethos* más bien neutro o lúdico, a saber, con grado cero de agresión”¹⁰⁶, cuando se exprese una intención juguetona y no despectiva ni reverente con respecto al referente parodiado en la imitación burlesca.

En las canciones de *Chava* Flores, como ya mencioné anteriormente, se parodian obras, estilos, géneros y temas, pero también se imita el habla, los gestos y las actitudes de algunos personajes mexicanos. A mi parecer, las canciones paródicas de *Chava* Flores, a pesar de ser en ocasiones contrahechuras, no siempre conllevan la evaluación negativa de sus intertextos; por el contrario, me parece que la actitud paródica con la cual *Chava* Flores crea sus composiciones es un homenaje jocoso a la música que tanto admira y conoce.

4.1.1 Parodias de obras

Dentro del *corpus* encontré cinco composiciones paródicas cuyo intertexto es una canción específica: *Adiós Trenidá* es la parodia de la canción ranchera *Adiós Soledad* de Vicente Garrido escrita en 1952, que desgraciadamente nunca fue grabada y a cuyo texto no he podido acceder. *De aquella gran División del Norte* es la imitación burlesca del *Corrido Villista* compuesto en 1946 por Juan S. Garrido y Ernesto Cortázar. Podemos observar cómo *Chava* Flores reutiliza el texto original en su parodia, resignificándolo y cambiando de referentes:

De aquella gran División del Norte
Sólo unos cuantos quedamos ya
Subiendo sierras, bajando montes,
Buscando siempre con quién pelear.

(*Corrido Villista*)

¹⁰⁴ Hutcheon, “Ironía, sátira, parodia...”, p. 178.

¹⁰⁵ *Idem.*

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 183.

1	De aquella gran División del Norte donde hace esquina con Nuevo León, una parada le hice a un transporte y pura madre me hizo el camión. [...]	10 A co 10 B co 10 A 10 B
10	Yo soy el soldado de las costillas, sólo unos huesos me quedan ya, traigo engrapadas las dos rodillas y roto el fémur y el femoral.	11 E co 10 F as 10 E 10 F

(De aquella gran División del Norte)

Dominuá es la parodia de la canción francesa *Domino* (1950) de Jacques Plante y Louis Ferrari, que es una canción de temática amorosa dedicada a una mujer llamada Dominique. El hipocorístico del nombre francés Dominique es *Domino*, palabra que corresponde fonéticamente al vocablo castellano dominó, razón por la cual la parodia tiene como tema el juego. La métrica de ambas letras coincide, por lo que el texto de *Chava Flores* puede entonces cantarse con la melodía de Ferrari. Incluso coincide la rima de los pronombres *toi* y *moi* con la rima de las palabras deformadas *uas* y *serruaruás*. *Domino* es también la parodia de la fonética francesa:

Domino, Domino.
Le printemps chante en moi, Dominique.
Le soleil s'est fait beau,
J'ai le coeur comme une boîte à musique.
J'ai besoin de toi,
de tes mains sur moi,
de ton corps doux et chaud,
j'ai envie d'être aimé, Domino.

(Domino)

1	<i>Dominuá, dominuá</i> ya me <i>orcuaron</i> la mula de <i>sueisues</i> . <i>Dominuá, dominuá,</i> la de <i>duosues</i> , también la de <i>trueases</i> .	4 a +4 a as 10 B as 4 a +4 a 10 B
5	Si me doblo al <i>uas</i> tú lo <i>serruaruás</i> . <i>Dominuá, dominuá,</i> La de cinco también se me <i>orcuá</i> .	6 a 6 a 4 a +4 a 10 A

(Dominuá)

La canción titulada *Parodia de "Pancho López"* es la imitación de la canción *Pancho Lopez* que a su vez es la parodia o el "arreglo cómico realizado en los años cincuenta por el

compositor chicano Lalo Guerrero a la canción vaquera de Blackburn, Burns y Cole, titulada *The Ballad of David Crocket*¹⁰⁷. Existen otras versiones de la misma canción, todas coinciden en la métrica, por lo que se pueden cantar con la misma melodía:

Born on a mountain top in Tennessee,
greenest state in the land of the free.
Raised in the woods so's he knew every tree.
Killed him a bear when he was only three.

Born in Chihuahua in 1903
on a serape out under a tree,
He was so fat he could almost not see,
he could eat 12 tacos when he was only three!

David, Davy Crockett
king of the wild frontier.
(*The Ballad of David Crockett*)

Pancho, Pancho Lopez,
the pride of old Mexico.
(*Pancho Lopez*)

Nació en Chihuahua en novecientos seis
En un petate bajo un ciprés
A los dos años ya hablaba inglés,
Mató a dos hombres a la edad de tres.

Pancho, Pancho López,
Chiquito, pero matón.
(*Pancho López*)

1	Nací en Toluca número diez,	10 A as
	junto a mi mamá, ¿cómo la ves?	10 A
	En un petate alguien me acostó	10 ø
	y bajo el ropero todo me rodé.	12 A
5	Pancho, Panchito López,	7 ø
	¡gordito como un melón!	8 ø

(*Parodia de "Pancho López"*)

La *Parodia de "Mi viejo"* es la última canción que posee un intertexto determinado que es la balada *Mi viejo* del argentino Piero. Esta composición es un homenaje solemne a la figura del padre, a su edad y su conocimiento; la parodia de Chava Flores en cambio, resulta cómica porque el tratamiento solemne dado al padre se transpone a un tono irreverente, incluso escatológico, que se aleja por completo de la admiración y respeto proyectados en la canción argentina:

¹⁰⁷ Rivas Paniagua, "Notas", p. 378.

Viejo, mi querido viejo,
 ahora ya camina lerdo;
 como perdonando el viento
 yo soy tu sangre mi viejo
 Yo, soy tu silencio y tu tiempo.

El tiene los ojos buenos
 y una figura pesada;
 la edad se le vino encima
 sin carnaval ni comparsa.

(*Mi viejo*)

	Viejo, mi querido viejo,		8 e	as	e	as
10	ahora ya caminas... quedo	<i>chueco</i>	8 e	e		
	como desafiando el cuete;		8 ø	ø		
	eres... o no eres mi viejo,	<i>pendejo</i>	8 e	e		
	eres o te haces... mi viejo.	<i>pendejo</i>	8 e	e		
	Anda siempre con diarrea		8 ø	f	co	
15	y una tos de la... tostada;	<i>chingada</i>	8 f	as	g	as
	pero si tose se me... hace,	<i>mea</i>	8 ø	f		
	se echa una pluma y se... calla.	<i>caga</i>	8 f	g		

(*Parodia de "Mi viejo"*)C

Como explica Horacio Magis, el efecto cómico provocado por la parodia reside principalmente en el contraste dado entre el texto engarzante y el texto engarzado. Para identificar el contraste y por lo tanto para que surta efecto la parodia como procedimiento humorístico, es conveniente que el escucha conozca el texto parodiado como en los últimos dos ejemplos; sin embargo, es evidente que si se desconoce el intertexto de las canciones de Chava Flores, éstas continúan siendo cómicas pues en ellas aparecen otros recursos humorísticos como: el juego de palabras dado por la homonimia de los vocablos División del Norte, que denotan en un primer momento el referente histórico revolucionario, con el que se plantea una expectativa que se cancela inmediatamente al descubrirse el segundo significado, el de la referencia vial, que cambia por completo el sentido de la canción; la transgresión gramatical que alude al francés de la canción *Domino*; los falsos eufemismos así como el tono irreverente en *Parodia de "Mi viejo"*; o la actitud añañada del yo lírico de la *Parodia de Pancho López*:

	El “Pompomtata” me lo aprendí	10 C co
	y “La mocita” la hacía yo así...	10 C
15	Como otro chiste nadie me enseñó,	11 Ø
	a los veintiún años gordo les caí.	12 C

(Parodia de Pancho López)

La canción *Un pacto* puede entenderse como la parodia, posiblemente sugerida desde el título, del bolero *Nuestro Juramento* (1959) de Benito de Jesús. En esta composición, el elemento textual no se retoma, lo que se parodia es la actitud solemne amorosa ante la promesa de amor más allá de la muerte, pues se transpone a un tono más juguetón, cínico y convenenciero:

Si yo muero primero, es tu promesa
sobre de mi cadáver dejar caer
todo el llanto que brote de tu tristeza
y que todos se enteren de tu querer.

Si tu mueres primero, yo te prometo,
escribiré la historia de nuestro amor
con toda el alma llena de sentimiento;
la escribiré con sangre,
con tinta sangre del corazón.

(*Nuestro Juramento*)

	Vamos a hacer un pacto tu y yo:	10 F as
	si te mueres pronto,	6 ø
20	te juro a tu tumba	6 ø
	te llevo una flor.	6 f
	No es que te quiera matar:	8 g as
	de los dos alguno	6 ø
	tiene que morirse,	6 ø
25	¡ponte en mi lugar!	6 g
	Vamos a hacer un pacto tú y yo:	10 Ø
	si te vas primero	6 ø
	te doy el vestido	6 ø
	que quería comprar.	6 ø
30	Te ajuareo muy bien,	6 ø
	luego a tu cajón;	6 ø
	al bajarte al hoyo	6 h as
	te echarán tierrita	6 ø
	mientras yo lloro.	6 h

(*Un pacto*)

4.1.2 Parodia de géneros

La parodia de géneros poéticos musicales es quizás el procedimiento más extendido dentro de las canciones cómicas de *Chava Flores*, consiste en la creación de un texto que se desvíe de una norma literaria impuesta por un género poético, pero que al mismo tiempo incluye dicha norma o código dentro del texto. Los principales géneros utilizados por el autor en sus composiciones fueron el corrido la canción ranchera y el bolero; sin embargo, creo poder afirmar que también encontramos la parodia del cuento tradicional en: *Cuento de hadas* (1) y la variante, *Cuento de hadas* (2); además de parodias de canciones vaqueras (*cowboy songs*), como: *Pobre Tom*, *Pancho López* y *Dos horas de balazos*.

4.1.2.1 El corrido

El corrido es un género “épico-lírico-narrativo” que relata sucesos de toda índole y que cuenta con elementos básicos o fórmulas primarias que pueden no aparecer en el texto: la llamada inicial o invitación por parte del corridista a ser escuchado, el lugar, nombre y fecha de los sucesos que se van a narrar, descripción de los personajes, mensajes y despedida. Como ya expliqué en el segundo capítulo, el corrido es un género noticioso, una suerte de periódico oral. La temática de los corridos es variada, pero por lo general trata los sucesos más importantes de la vida nacional.

Dentro de las canciones clasificadas como corridos, el *Corrido de Lucio Cabañas* es el ejemplo por excelencia de la parodia del género, pues contiene todos los elementos básicos, además de ser un texto épico narrativo por el tema que trata, la muerte de Lucio Cabañas, pero tanto los elementos como el tema se alejan del tratamiento serio:

1	Señores: soy cancionero	8a co
	que sólo canta campañas.	8b co
	Hoy traigo el canto cerrero	8a
	de la parca y sus guadañas,	8b
5	pues mataron en Guerrero	8a
	al menta' o Lucio Cabañas.	8b

	Desde el ocho de septiembre	8c as
	le habían puesto a Lucio un cuatro;	8d co
	se le tejió fina urdimbre	8c
10	y en Otatal se hizo el teatro;	8d
	érase dos de diciembre	8c
	del año setenta y cuatro.	8d
	[...]	
85	Señores: aquí se acaba	8d co
	de Cabañas el corrido;	8e co
	unos dicen que no estaba	8d
	y yo que sí, deprimido,	8e
	pues cualquiera no se traba	8d
90	por ser siempre forajido.	8e
	Por eso ahora destaca	8f co
	lo que me dijo un amigo:	8g co
	-Casi siempre vale caca	8f
	traer dolor en el ombligo,	8g
95	pues soldado que no ataca	8f
	se lo chinga el enemigo.	8g

(*El corrido de Lucio Cabañas*)

El corrido del chuti de mano y “*El corrido*” son dos composiciones que, a pesar de no estar clasificadas en el cancionero como corridos, yo considero corridos paródicos, pues contienen algunos elementos básicos del género además de ser textos narrativos. La parodia del género en estas canciones se sugiere en los títulos de las composiciones: *El corrido del chuti de mano* y “*El corrido*”. Sin embargo el primero habla de un juego “conocido en México también como chu-chuo, [...] una variante más compleja, y al mismo tiempo menos matemática del juego de dominó”¹⁰⁸; por su parte “*El corrido*”, nombre del género, es también el homónimo del apodo que recibe el “tipo para el amor engreído [que] de su casa lo corrieron y hoy le dicen “*El corrido*””.

La Revolución Mexicana es una veta temática fecunda de este género lírico musical, existen corridos que cantan las hazañas de todos los caudillos y sus tropas militares; corridos que narran las batallas y los triunfos o tomas de lugares, como el *Corrido Villista* anteriormente citado. Algunos de los corridos de Chava Flores retoman los temas revolucionarios como: *Ahí viene el tren* y *Los retratos del caudillo*. En el primero aparecen Pancho Villa con “paliacate, su sombrero y un semblante rete fiero”, los rurales y los

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 373.

federales, en la narración de un conato de lucha que parece frustrarse porque los federales se repliegan o ‘le sacan’. *Los retratos del caudillo* habla de los retratos de un personaje, el abuelito Filemón, aparentemente un caudillo revolucionario:

	Aún recuerdo aquél, enorme,	8 a co
10	de tamaño natural:	8 b co
	Mi abuelito de uniforme	8 a
	que creí de general,	8 b
	Por aquí tenía su gorra	8 c co
	y este brazo en su sillón,	8 d co
15	Su mirada muy cotorra,	8 c
	muy de la revolución.	8 d
	Entre más de diez retratos	8 f co
	había un grupo singular	8 g as
	de mi abuelo y unos batos	8 f
20	que cargaban un costal;	8 g
	luego aquel, junto al librero,	8 h co
	que mi abuela me negó,	8 i co
	donde estaba con Madero	8 h
	cuando un sobre le entregó.	8 i
25	Y esa foto, ya amarilla,	8 j co
	de mi abuelo... ¿con quién creen?:	8 k co
	¡nada menos Pancho Villa,	8 j
	por detrás tenían un tren!	8 k
	Mi abuelita se adornaba:	8 l co
30	-Ve a tu <i>agüelo</i> y a Obregón	8 m as
	y Carranza que allí estaba,	8 l
	nada más que ahí no salió.	8 m
	Para mí, mi candidata	8 n co
	fue la foto de perfil	8 o co
35	donde estaba con Zapata	8 n
	deteniéndole el fusil;	8 o
	un papel el guerrillero	8 p co
	lo leía con atención,	8 q co
	sus bigotes de aguacero	8 p
40	y su ceño fruncidón.	8 q

(*Los retratos del caudillo*)

En esta canción *Chava* Flores plantea una expectativa al presentarnos un personaje revolucionario de aparente capital importancia, el abuelito Filemón. Sin embargo, dicha expectativa se cancela al final de la canción:

45	Luego supe que mi abuelo	8 t as
	nunca estuvo en una acción,	8 u co
	porque siempre fue cartero...	8 t
	pero en la Revolución.	8 u

(Los retratos del caudillo)

Otras composiciones que parodian el género son los corridos sensacionalistas: *El crimen del expreso* y *El guardavía de la vía*. En ambos se narran acontecimientos escandalosos ocurridos en trenes:

1	Se notició	5 a co
	que ha sucedido un crimen	7 b as
	en el expreso que <i>direito</i> va a Torreón,	13 C co
	se victimó	5 a
5	a un artista de cine	7 b
	que era el villano en películas de <i>aición</i> .	13 C
	Muerto quedó	5 d co
	de ochenta puñaladas	7 e co
	que algún fulano sin permiso se las dio;	13 D
10	el infeliz	5 ø
	se defendió a patadas,	7 e
	¡tan delicado, nomás de eso se murió!	13 D

(El crimen del expreso)

1	Chocaron dos trenes	6 a co
	sobre de la vía,	6 b co
	pero eran trenes de carga;	8 c co
	uno iba a Jiménez	6 a
5	y el otro venía	6 b
	con una cola muy larga.	8 c
	El que iba a Jiménez	6 d co
	<i>traiba</i> dinamita	6 e as
	y el otro iba retrasado;	8 f co
10	y el choque de trenes	6 d
	dijo el guardavía:	6 e
	-Hoy no me puse aguzado.	8 f

(El guardavía de la vía)

La comicidad de estas canciones, sin embargo, no radica únicamente en el hecho de ser parodias de un género, pues en su narración además contienen otros procedimientos humorísticos. En *El crimen del expreso* provoca risa la descripción hiperbólica de la muerte causada por ochenta puñaladas que la víctima no pudo evitar aún defendiéndose a patadas,

pero sobre todo la anécdota casi absurda de la canción: el asesinato de un actor que “era muy malo y muy matón” porque en las películas representaba el papel del villano. Por su parte en *El guardavía de la vía*, causan risa las descripciones de los personajes y sus peripecias ordenadas dentro de una lógica disparatada que ironiza la impartición de justicia en México: el guardavía tarugo que no se puso aguzado; los gendarmes y los soldados que llegan “dizque muy de *priesa* por ver si había un comunista” y que luego son inculpados como responsables del crimen, el teniente don Roque que señala a los responsables:

60	A todos los sardos,	6 ø
	por ser más humildes,	6 a as
	ahí <i>mesmo</i> los sentenciaron,	8 b co
	los <i>mesmos</i> gendarmes,	6 ø
	con sus <i>mesmos</i> rifles	6 a
65	ahí <i>mesmo</i> los <i>jusilaron</i> .	8 b

(*El guardavía de la vía*)

4.1.2.2 La canción ranchera

Las canciones rancheras de Chava Flores parodian diversos aspectos del género que, como expliqué en el segundo capítulo, es un tipo de composición poética musical de larga evolución influido en sus diferentes etapas por la radio, el cine, la televisión, los intérpretes, etc. Por esta razón es posible encontrar gran variedad de tipos de canción ranchera, como la ranchera de temática campirana inicial, la de los grandes ídolos e intérpretes del cine, y la ranchera clásica, paradójicamente la más reciente, que consagró José Alfredo Jiménez.

Ingrata pérjida es una parodia por excelencia de la canción ranchera de temática pasional –despecho, rencor y abandono–, pues aborda el tema del amante abandonado que lamenta cantando la ingratitud de la amada. En ella podemos apreciar una serie de expresiones dolorosas, pero cómicas, de reproche:

1	Ingrata <i>pérjida</i> ,	5 ø
	romántica insoluta,	7 ø
	tú me <i>estrujates</i>	5 ø
	todito el corazón.	7 b co
5	Y yo, benévolo,	5 ø
	hablábate de amores	7 ø
	y decíate	4 ø
	mi anémica pasión.	7 b

	<i>Burlábetes</i> todita	7 ø
10	de mi ánimo extasiado,	7 ø
	<i>andábetes</i> creyendo	7 ø
	que iríame yo a matar.	7 c co
	Pero fallóte,	5 ø
	y ecuánime reprocho	7 ø
15	tu intrínseco deseo	7 ø
	que indúcame a olvidar.	7 c
	<i>Salgá</i> lo que <i>salgare</i>	7 ø
	ahora te involucro	7 ø
	en las sucias <i>maniobrias</i>	7 ø
20	que <i>usates</i> para mí.	7 d co
	Ingrata méndiga,	5 ø
	palabras no son obras,	7 ø
	ahora tú me sobras	7 ø
	y yo te falto a ti.	7 d

(*Ingrata pérjida*)

Mi rancho, mi gallina y mi burro es una canción que parodia a la canción ranchera campirana, de origen urbano, en la que se idealiza la vida del campo mexicano, como, *Allá en el Rancho Grande o Mariquita linda*. El rancho que nos presenta Chava Flores en su composición es completamente opuesto al descrito en *Rancho Alegre*, pues en vez de representar el lugar idóneo para vivir en plenitud, es una caricatura de la pobreza:

En mi rancho tengo todo:
animales, agua y sol,
y una tierra prieta y buena
que trabajo con ardor.

(*Rancho Alegre*)

1	Yo tengo un rancho bonito	8 a co
	que me legó mi madrina,	8 b co
	nomás tiene un corralito	8 a
	pa' un burro y una gallina.	8 b

(*Mi rancho, mi gallina y mi burro*)

Las otras mañanitas y Chocolates, canto y flores, son canciones que imitan burlescamente la serenata mexicana. Una serenata consiste en llevar un conjunto musical, de preferencia un mariachi o trío, a la casa de una mujer amada, e interpretar al pie del

balcón, la ventada o, en su defecto, en la puerta, una serie de canciones que expresen los sentimientos del amado o los motivos de festejo.

- | | | |
|----|---|------------------------------------|
| 1 | El saludo que te traigo en este día
es la muestra de amistad que yo te doy;
si dormida tú te encuentras todavía,
ya despierta pa' que escuches mi canción. | 12 A co
12 B as
12 A
12 B |
| 5 | Sólo vengo acompañado de mis cuates,
que te brindan su amistad igual que yo;
desvelados y friolentos los mariachis
piden algo pa' que entremos en calor. | 12 Ø
12 C as
12 Ø
12 C |
| 10 | Por favor, prende la luz, nada te cuesta,
que te quiero dedicar otra canción;
ya nos anda porque nos abras la puerta
y nos brindes una copa de licor. | 12 D as
12 F as
12 D
12 F |

(Las otras mañanitas)

El cine mexicano de la Época de Oro se encargó de crear el estereotipo de serenata mexicana cantada por los grandes ídolos –Jorge Negrete, Pedro Infante– en su papel de enamorados unas veces adoloridos y otras simplemente alegres o borrachos, pero siempre acompañados por un mariachi que en ocasiones era invisible. Pedro Infante popularizó *Las otras mañanitas*, parodia del canto tradicional *Las mañanitas*, que incluye recursos humorísticos como la insinuación del interés gorrón o sugerencias de índole más escatológica como “otro líquido que manche nuestro honor”.

Chocolates, canto y flores también es la descripción de una serenata nocturna en la que también “la negra noche tendió su manto, surgió la niebla y murió la luz”¹⁰⁹, sin embargo, la descripción poética de la atmosfera idónea para llevar la serenata es expresada en términos alejados de la solemnidad que exige:

- | | | |
|---|---|-----------------------------|
| 1 | Aunque la noche esté más negra
que cuando el puerco se perdió,
te traigo aquí mi serenata
en prueba innata de mi amor. | 9 Ø
9 A as
9 Ø
9 A |
|---|---|-----------------------------|

(Chocolates, canto y flores)

¹⁰⁹ Emilio D. Uranga “La Negra Noche” en Carlos Milán comp., *Las canciones...*, p. 509.

En esta canción se pueden hallar otros recursos humorísticos como juegos de palabras, además de un comentario irónico sobre este estereotipo cinematográfico sobreactuado o diluvio de emoción:

20	Oye el cantar de los amores	9 H co
	que son diluvio de emoción.	9 I co
	No salgas en paños menores	9 H
	si te asomas al balcón.	8 i
	Pa'l chocolate y pa' las flores	9 H
25	Tápate algo en el pulmón.	8 i

(*Chocolates, canto y flores*)

Otro par de canciones paródicas del género ranchero son *Oiga asté, señor doitor* y *Los aguaceros de mayo*. En éstas el tema parodiado es el del lamento ocasionado por la pérdida del ser amado:

1	Los aguaceros de mayo	8 ø
	tuvieron la culpa	6 ø
	que fueras infiel;	6 a co
	a l' hora que me citabas	8 ø
5	caía el aguacero	6 ø
	y yo abajo de él.	6 a
	[...]	
	Hoy que ya tengo impermeable,	8 ø
	sombrero y paraguas,	6 ø
20	no encuentro otro amor;	6 f co
	los aguaceros de mayo	8 ø
	tuvieron la culpa	6 ø
	de mi cruel dolor.	6 f

(*Los aguaceros de mayo*)

En *Oiga asté, señor doitor* son importantes para el surgimiento de lo cómico las modificaciones léxicas que remiten a una variación dialectal de clases sociales bajas:

1	<i>Oiga asté, señor doitor:</i>	8 a as
	aquí le traigo al paciente	8 ø
	más <i>infermo</i> que <i>asté</i> vio	8 a
	y es mi <i>probe</i> corazón.	8 ø
5	A una <i>endina</i> se <i>entriegó</i>	8 b co
	y la amó de un <i>derripente</i> ;	8 c co
	de querencia era un torrente,	8 c
	vea nomás lo que quedó.	8 b

	Si le puede <i>asté</i> curar	8 d as
10	quítele esta amarga pena;	8 ø
	si no puede, qué más da,	8 d
	lo que duele ya dolió.	8 ø
	Hunda entero su puñal;	8 e as
	si se muere, que se muera:	8 f co
15	valía más a que muriera	8 f
	de llorar y de llorar.	8 e

(*Oiga asté, sino doitor*)

Llorando solo es la parodia de la poética del sufrimiento y el abandono de la canción ranchera. En los primeros versos de esta canción se hace referencia al estado depresivo del yo lírico que, abandonado por la amada, “trata de cantar para no sufrir”, y descubre que todas las canciones que conoce hablan de alguien que también se fue; es decir, de abandono y tristeza. Entonces se hace preguntas que resultan irónicas, pues de manera velada afirma con ellas que todas las canciones de los compositores citados, hablan de lo mismo:

	Para una ingrata que se encuentra otro más hombre	13 E as
	nunca falta una canción... (¿verdad, Tomás?);	8 f as +5
10	si no se hubieran inventado las traiciones	13 E
	no habría ni un compositor... (¿verdad, Cuco?);	8 f +4
	más de un mariachi se me hubiera ya frustrado	13ø
	si fuera bueno el amor... (¿verdad, Rubén?).	8 ø +5
	Por eso, hoy que estoy solo,	7 ø
15	yo también me voy a echar un canto...	9 ø

(*Llorando solo*)

Tomás, Cuco y Rubén no son nombres elegidos al azar, al contrario, son nombres de compositores mexicanos que escribieron canciones rancheras. (véase p. 37)

4.1.2.3 Bolero y la transposición de tonos

Otro tipo posible de parodia se da por la transposición de los tonos expresivos que un género poético atribuye a una temática. Bergson afirma que “si transponemos lo solemne al tono familiar, se tiene la parodia [... ésta] se prolongará hasta casos en los que la idea expresada en términos familiares es de las que deberían adoptar otro tono, aunque sólo fuera por costumbre”¹¹⁰. Chava Flores por lo general aborda los temas desde una actitud

¹¹⁰ Bergson, *La risa...*, p. 104.

opuesta a lo que dicta o exige el género como ya vimos en *Un pacto*. Otro ejemplo es el bolero *Amor de lejos* que, como el título indica, aborda el tema del amor, el gran tópico bolerístico; el tratamiento en la composición de Flores, sin embargo, se aleja por completo del tono serio y afectivo que comúnmente inviste a este tema en los boleros:

1	Sin disimulo		5 ø a co
	yo puro cuerno	<i>culo</i>	5 a co a
	te pido a ti;		5 b co b co
	tu ser conserva		5 ø c as
5	metros de infierno	<i>verga</i>	5 a c
	que ayer te di.		5 b b
	Mi amor te deja		5 c as c co
	por ser perversa,	<i>pendeja</i>	5 c c
	por ser cobarde;		5 d co d as
10	mejor ve y vuelve a la tarde	<i>chinga a tu madre</i>	8 d d
	pues te repito		5 e co e co
	que es mucho mito		5 e e
	el que traes en ti.		5 b b (<i>Amor de lejos</i>)

4.1.2.4 El cuento y la canción vaquera

“Una vez frente al viejo Castillo...” suena como el posible comienzo de un cuento de hadas, pero es el primer verso de la canción *Cuento de hadas* (1) y (2). El Castillo no refiere ese lugar casi mítico de los cuentos, baluarte de algún objeto precioso, sino a un homónimo: el señor que vive en la casa 6. Esta numeración, nos indica que contrario a la expectativa que plantea el título y el primer verso, la historia no se desarrolla en un castillo, sino en otro lugar casi antagónico: una vecindad. Como el título de la canción indica, se trata de un cuento en cuya narración aparece una reina, un rey y un hada con todo y varita mágica que acude a socorrer a la reina. Esta parodia, se cimienta en la estructura del cuento, pero sobre todo en la contrahechura de los personajes, pues los ‘reyes’ son pobres y el hada madrina moderna:

	Como el hada era un hada moderna, poin, poin,	10 H as
	al perrito le echó DDT, poin, poin, poin,	10 I as
	le prestó un paliacate a la reina	10 H
20	y le dijo:-¿Por qué llora usted?, poin, poin.	10 I
		(<i>Cuento de hadas</i> (1) y (2))

El hada del cuento además de moderna, es comelona y se come el guisado del rey en la primera versión del *Cuento de hadas*. En la segunda versión, que varía a partir de la cuarta estrofa, el DDT no resulta un hechizo suficiente para desaparecer al perro, que en venganza, ataca al hada. La variante de la canción termina con una moraleja:

5	Y en la triste penumbra del cuarto	10 C co
	la madrina del cuento quedó	10 D as
	como queda tendido el lagarto	10 C
	cuando curte su cuero en el sol.	10 D
	A la reina no le quedaba otra	10 Ø
10	Que tirarse a las ruedas de un tren	10 E as
	Pero tuvo valor y entereza	10 Ø
	Pa' llevarse por delante al rey.	10 E
	Y la cruel moraleja del cuento	10 Ø
	Según dice el que me la contó:	10 F as
15	“Cuando quieras librarte de un hada	10 Ø
	busca perro bravelo y dientón”.	10 F

(*Cuento de hadas* (2))

Un elemento importante para la generación de comicidad en esta canción es la presencia de la pobreza y las contradicciones que se generan “como el rey [que] era pobre y ganaba treinta míseros pesos al mes”. También se debe mencionar como procedimiento humorístico, las descripciones y adjetivaciones: el hada muerta que semeja un lagarto o el perro bravelo y dientón, por ejemplo.

Pobre Tom aparece en el *Cancionero* clasificada como canción vaquera, es decir, una *cowboy song*. Este género es originario de los Estados Unidos y, definido a grandes rasgos, en él se agrupan canciones cantadas por *cowboys* o sobre *cowboys*. Una de las primeras colecciones de canciones vaqueras que acredita la antigüedad del género es *Songs of the Cowboys* de Nathan Howard Thorp publicada en 1908. Entre las canciones vaqueras más conocidas, se encuentran *The Old Chisholm Trail*, *Git Along Little Dogie* y *The Cowboy's Lament*, conocida también como *The Dying Cowboy*. Este género está estrechamente relacionado con el *western swing* y con la música *country*, pero sobre todo con las películas de vaqueros, el *western*.

La canción *Pobre Tom* cuenta la historia de un desafortunado vaquero chaparrito y barrigón, que vivía por el Río Colorado, cerca del Gran Cañón. A diferencia del prototipo

del héroe del *western*, Tom no tiene un caballo veloz, sino uno burriciego y percherón; y tampoco parece audaz, pues cuando asalta una diligencia, se cae del caballo y los ‘sheriffes’ lo detienen. En esta canción es importante el juego de palabras que se hace con la rima consonante o asonante de Tom, pues esa rima se repite a lo largo de toda la canción:

	Al primer pleito que tuvo su mujer lo descontó	16 A
	y al segundo le dio mate con tamaño pistolón;	16 A
	para siempre lo enterraron en medio del Gran Cañón	16 A
20	y tan mala fue su suerte que el cañón hizo explosión.	16 A
	Pobre Tom, pobre Tom;	4 a +4 a
	pobre tonto, pobre tonto, pobre Tom.	12 A
	Pobre Tom, pobre Tom;	4 a +4 a
	por tan tonto y por tan torpe, pobre Tom.	12 A

(*Pobre Tom*)

Dos horas de balazos fue la primera canción que compuso Chava Flores. Aparece clasificada como corrido en el *Cancionero*, sin embargo, yo creo que también es una parodia de las canciones vaqueras e incluso de *western*, género cinematográfico. En el libro *Relatos de mi barrio* cuenta que esta canción surgió del recuerdo de las películas que se proyectaban en los cines durante su infancia, “todas eran de caballos y vaqueros”. Algunos de los héroes de estas películas fueron: “Buck Jones en *La bala de plata*; Tom Mix con su caballo Malacara; Tim McCoy en una de indios; Bill Boyd con su traje y su caballo negros que lo hacían ver de una pieza; y Richard Dix con Jack Holt en otra de hartos balazos”. Y según Chava Flores todas estas cintas “eran de argumento parecido. La muchacha y su papá siempre eran robados por unos bandidos, pero cuando aparecían ‘los muchachos’ había un titipuchal de moquetes y las pistolas salían a relucir muriéndose todos, menos ellos que eran los héroes”¹¹¹. Este argumento es justamente el que recrea Chava Flores en su canción *Dos horas de balazos*.

4.1.3 Parodia de personajes

El charro mexicano es un personaje tipo que se afianzó en el imaginario popular gracias a las producciones cinematográficas de la Época de Oro del cine mexicano. Estos personajes ligados al género ranchero, además de ser bravucones, borrachos y mujeriegos,

¹¹¹ Flores Rivera, *Relatos...*, p. 104.

son generalmente cantantes muy hábiles en el uso del falsete y capaces de sostener calderones interminables; ambos recursos son esenciales para demostrar que poseen un ‘chorro de voz’. La canción *Mi chorro de voz* es un retrato paródico del charro anteriormente descrito, pues el yo lírico, como consecuencia de las aficiones alcohólicas y parranderas que se le atribuyen, ha perdido su “chorro de voz” y con ello la admiración de otros interpretes y de las chamacas, ya ni Casimira –seguramente la fea– se detiene a escucharlo. Lo cómico en ésta canción resulta de la contrahechura del personaje que canta y del contraste de éste con la referencia del ídolo charro cantor del imaginario colectivo:

1	Yo tenía un chorro de voz,	8 a co
	yo era el amo del falsete, ¡ay, laralai...!;	8 b co
	por el canto me di al cuete	8 b
	y por fumar me dio la tos,	8 a
5	y de aquel chorro de voz	8 a
	sólo me quedó el chisguete.	8 b
	Cantaba un titipuchal,	8 c as
	las chamacas me admiraban,	8 d co
	con mis cantos suspiraban	8 d
10	y yo me daba a desear,	8 c co
	pero hoy que quise cantar	8 c
	los gallos se alborotaban.	8 d
	Pobre voz que anda al garete	8 e co
	por la parranda y el cuete	8 e
15	por fumar y por la tos;	8 f co
	cuando quiero echar falsete	8 e
	sólo sale un vil chisguete	8 e
	de aquel gran chorro de voz.	8 f
	Yo tenía un chorro de voz,	8 g co
20	yo me daba mi paquete,	8 h as
	me admiró Jorge Negrete,	8 h
	Pedro Vargas y otros dos;	8 g
	pero del chorro de voz	8 g
	sólo me quedó el chisguete.	8 h
25	Antenoche fui a cantar,	8 i co
	festejaba Casimira,	8 j co
	al primer compás de lira	8 j
	me empezaron a gritar:	8 i
	-El sombrero y la chamaca	8 ø
30	del señor que se retira.	8 j

	Al que toma y al que canta	8 k co
	se le pudre la garganta	8 k
	como a mi me dio la tos;	8 l co
	cuando quiero echar falsete	8 m co
35	sólo sale un vil chisguete	8 m
	de aquel gran chorro de voz.	8 l

(*Mi chorro de voz*)

El conjunto musical llamado mariachi que también está estrechamente ligado al género ranchero, proviene de los grupos de arpa grande originarios de los estados de Jalisco, Michoacán y Querétaro. Dichos agrupaciones sufrieron una serie de transformaciones vinculadas fuertemente a intereses comerciales. La canción *Me quitaron lo mariachi* es el retrato paródico del personaje y de la autoafirmación nacionalista que comporta, aunque también esta canción denota la actitud irónica del autor frente a los cambios o deformaciones culturales con fines comerciales de la música mexicana; así observamos los procedimientos que describo no se yuxtaponen, sino que coexisten en las canciones. La ironía se abordará en el apartado siguiente:

1	Antes que era yo mariachi	8 ø
	de los Altos de Jalisco, ¡sí, señor!,	12 A co
	fue mi orgullo andar de charro	8 ø
	mexicano, cancionero y trovador,	12 A
5	Hoy que traigo en el sombrero	8 ø
	más colgajos que un danzante sin sabor,	12 B co
	no soy charro ni mariachi,	8 c as
	soy purito contlapache	8 c
	de los que hay en Nueva York.	8 b
10	Hollywood les dio el pitazo,	8 d co
	me vistieron de payaso	8 d
	y no se fíjen, porque es peor.	8 b
	Por tu vestir, mariachi te ha fruncido;	11 E co
	tú le haces mal al traje y su sabor.	11 F co
15	Aquí ahora está de lámpara vestido	11 E
	aquel que fue tu charro trovador.	11 F

(*Me quitaron lo mariachi*)

4.2 La ironía

El término ironía proviene del latín *ironīa*, y este del griego *εἰρωνεία* que se refiere a “aquél que con las palabras disimula sus pensamientos”. En términos generales la ironía es “un enunciado cuyo significado es el contrario del que se afirma”¹¹², es decir, una antífrasis. La ironía se diferencia de la mentira porque su finalidad no es oscurecer o callar el verdadero sentido de los enunciados, por el contrario, la ironía busca mostrar el sentido real de un discurso, pero sin exhibirlo directamente.

Según el diccionario de la Real Academia, la ironía es una “burla fina y disimulada”, “el tono burlón con que se dice” algo o “una figura retórica que consiste en dar a entender lo contrario de lo que se dice”¹¹³. Esta definición agrega un elemento esencial para la descripción de la ironía, la burla. Un enunciado irónico, como señala Hutcheon, comporta siempre un *ethos* burlón que generalmente demuestra una evaluación peyorativa del blanco ironizado, y que puede contener desde una burla inofensiva e ingenua, hasta una de carácter mordaz e insultante.

Para que la ironía funcione es necesario que el receptor capte el significado oculto y correcto y rechace el enunciado manifiesto, de lo contrario la ironía se neutraliza; por ello, si un texto se pretende irónico es necesario que incluya ciertos índices que permitan al receptor detectar la ironía. No obstante, los críticos señalan que el efecto irónico será inversamente proporcional a la cantidad de indicios necesarios para evidenciar la presencia de una ironía, por lo que el texto irónico ideal sería aquel que carezca de toda señal. Dichos índices o marcadores son muy heterogéneos. Pueden ser situacionales o contextuales, cuya naturaleza es extremadamente variable, pues pueden ser desde un comentario metalingüístico que evidencie la ironía –¡es ironía!– o una expresión claramente contradictoria, hasta “inferencias o sobre-entendidos que se extraen del texto global”¹¹⁴, “pueden ser lingüísticos –léxico, sintaxis, *modalizadores*, elementos tipográficos–, los cuales, en el contexto, desacreditan ciertos *sintagmas* y exigen un trabajo de interpretación,

¹¹² Ana Rosa Domenella “Entre canibalismos y magnicidios” en *De la ironía...*, p. 88.

¹¹³ *S.v.*, *DRAE*.

¹¹⁴ Catherine Kerbrat Orecchioni, “La ironía como tropo” en *De la ironía...*, p. 205.

por ejemplo la naturaleza de ciertos predicados sólo aplicables a una persona dada, o la naturaleza del sujeto de la enunciación; y pueden ser paraverbales, es decir, prosódicos y gestuales: entonación y mímica”.¹¹⁵

Los indicios ponen en marcha e involucran las competencias lingüística, cultural e ideológica del emisor y los receptores; dichas competencias incluyen el tipo de discurso, el entorno situacional, el conjunto de conocimientos sobre el mundo y acerca del interlocutor, las creencias, los modelos de verosimilitud y los sistemas de expectativas, así como “lo que Ducrot llama las ‘leyes del discurso’ y Grice las ‘reglas convencionales’”¹¹⁶ que comprenden lo implícito y lo sobreentendido.

El texto irónico necesita tres actantes para realizarse “el ironista, que se ubica en un sitio de superioridad (intelectual o moral), un blanco de ataque o víctima, y por último el receptor (lector o espectador del texto o situación irónica)”¹¹⁷ que puede no entender la ironía y por lo tanto neutralizarla, pero que puede también resultar la víctima o, al contrario, aliarse con el ironista si comprende y comparte la burla que ejerce sobre el blanco.

No es posible decir, sin embargo, que la ironía sea esencialmente una antífrasis, pues esa postura no es útil para el análisis de textos irónicos que rebasan la dimensión del enunciado; tampoco debe asegurarse que “la ironía como figura de pensamiento es una antífrasis continuada”¹¹⁸, como señala el *Diccionario de Retórica y Poética*. Existen pues otros tipos de ironía, como la situacional “que describe, al contrario, literalmente, una situación percibida ella misma como irónica, es decir: que conlleva cierta contradicción interna”¹¹⁹ o la ironía dramática que “se infiere de las acciones de los protagonistas que son opuestas a la cordura, o que son contrarias a lo que se espera de su carácter o del tipo de personaje que representan”, que no ofrecen una forma semántica específica o contienen pocas estructuras antifrásticas y que dependen en gran medida de la actitud del ironista, pero que contienen sin duda la cualidad pragmática burlona de toda ironía.

¹¹⁵ Beristáin, *Diccionario...*, p. 283.

¹¹⁶ Kerbrat, “La ironía...”, p. 207.

¹¹⁷ Domenella, “Entre canibalismos...”, p. 92.

¹¹⁸ Beristáin, *Diccionario...*, p. 278.

¹¹⁹ Kerbrat, “La ironía...”, pp. 195-196.

Linda Hutcheon afirma que la ironía en tanto estrategia valorativa puede formar parte tanto de la parodia como de la sátira. Por sátira entiende aquella “forma literaria que tiene como finalidad corregir, ridiculizándolos, algunos vicios e ineptitudes del comportamiento humano”.¹²⁰

Chava Flores declaró en una entrevista con Cristina Pacheco que nunca pretendió que sus canciones fueran de protesta, pues en ellas no intentaba calificar los hechos ni dar consejos a nadie; sino que se concretaba a describir situaciones o escenas de la vida cotidiana. En dicho diálogo, agregó que sus composiciones más que relatos, las consideraba caricaturas: “siento que Gabriel Vargas y yo andamos, como quien dice, por la misma banqueta”¹²¹, y que eran “una ironía acerca de lo que somos y cómo vivimos”¹²².

Si bien el autor no pretendió hacer canciones críticas, sus ironías sí develan una postura juiciosa al mismo tiempo que lúdica de la sociedad que retrata, aunque en pocos casos llega a ser mordaz o correctiva.

Los textos irónicos *Chava* Flores pueden ser comprendidos como tales desde el primer abordaje por un receptor que participe de un universo de conocimientos compartidos con el autor, el cual incluye el léxico, las costumbres y el conocimiento de las situaciones social, geográfica e histórica de ambos. Un ejemplo de índice contextual que sugiere una ironía y que se encuentra tanto en el contexto social, como en el de la canción es:

34	Ya los mercados están rete nuevecitos,	13 M co
	por cinco pesos te dan dos aguacatitos, [...]	13 M
		(<i>No es justu</i>)

El chotis *No es justu* hace referencia a una época importante en la vida de la Ciudad de México durante la cual se realizaron grandes obras urbanas como la construcción del metro o la ampliación de la Avenida Reforma. Esta época corresponde al periodo en que Ernesto P. Uruchurtu fue regente del Distrito Federal, 1952-1966. La ironía que encierra la

¹²⁰ Hutcheon, “Ironía, sátira, parodia...”, p. 178

¹²¹ Cristina Pacheco, Entrevista “*Chava* Flores: la canción de la vida cotidiana” en *Los dueños de la noche*, Plaza y Janés, España, 2001, p. 162. Gabriel Vargas fue un dibujante que caricaturizó la vida de la Ciudad de México en su historieta *La familia burrón*.

¹²² *Idem*.

canción se ejerce sobre las ventajas y desventajas que trajo consigo esta modernización, pues al mismo tiempo que se embellecía la Ciudad, se encareció.

Un ejemplo de índice lingüístico que denota la ironía aparece en la canción *El aguacate de hueso café*:

21	A la garbanza le llaman café	11 A co
	y el agua, leche; ¡quién sabe por qué!	11 A
	El aguacate de hueso café	11 A
	a cinco pesos allá en La Mercé’.	11 A

(*El aguacate de hueso café*)

En este ejemplo, las equivalencias garbanza-café y agua-leche, sumadas al enunciado exclamativo de aparente ignorancia ‘¡quién sabe por qué!’ y al hecho de que el aguacate haya encarecido, exigen la reinterpretación de la estrofa que denuncia la carestía bajo un fingido desconocimiento de la situación.

La prosodia es un índice para-verbal esencial para la comprensión de la ironía en las canciones de *Chava Flores*, pues afecta incluso los ejemplos anteriores y varía dependiendo de las diferentes versiones.

Los blancos ironizados de *Chava Flores* son, según sus palabras, el cómo somos y cómo vivimos los mexicanos. El autor ironiza sobre las costumbres, las personas y las formas de vida.

En las canciones *¡Ay, Dolores, no te entumas!* y *Mi recato y mis papás*, el autor ironiza sobre dictados morales contradictorios que exigen a la mujer el recato, pudor generalmente falseado, al mismo tiempo que la juzgan como solterona cuando a cierta edad no tiene una pareja e hijos. La ironía consiste en retratar o describir ciertas situaciones que muestran esas contradicciones morales:

	Si mostrara yo un poquito, pues tal vez	12 E as
10	encontrara yo un cariño entre el que ve;	12 E
	pero soy tan recatada	8 f co
	que nadie me dice nada	8 f
	y no encuentro mi querer.	8 e
	Si nadie me puede ver,	8 ø
15	nadie me quiere adorar;	8 h co
	todos quieren que yo muestre	8 ø
	lo que no puedo mostrar.	8 h

	Solamente mi mamá y mi papá	12 I as
	han podido presenciar mi intimidad;	12 I
20	yo por eso nada enseño	8 j as
	porque el día que encuentre dueño	8 j
	sólo él me debe admirar.	8 i
		(<i>Mi recato y mis papás</i>)
	Cuando contaba con la edad que tú ahora tienes	13 D as
	ya habían nacido Nieves,	7 d
	Luisito y Nicolás,	7 e as
10	y tú, Dolores, no tienes más amores	12 5 f + 7 F co
	que el perico y el gato	7 ø
	y el libro pa' rezar.	7 e
	Empólvate la cara y mueve las caderas	14 g as
	que ya veintidós años son buenos pa' pecar.	14 h co
15	Si sigues como sigues llegarás a cuarenta	14 g
	y entonces sí, Dolores, te me vas a quedar.	14 h
		(<i>¡Ay, Dolores, no te entumas!</i>)

En la canción *¡Viva Monterrey!*, la ironía se ejerce sobre los regiomontanos que pueden considerarse un personaje tipo cuyo rasgo definitorio es ser tacaño:

1	Con mi traje de domingo	8 a co
	fui a pasear en mi fotingo,	8 a
	me llevé a toda la prole	8 ø
	y también a mi mujer.	8 b as
5	Los llevé re entusiasmados	8 c co
	que vieran chupar helados	8 c
	y vieran chupar paletas	8 ø
	allá por Chapultepec.	8 b
	Vimos chicharrón,	6 d co
10	chupar algodón,	6 d
	vimos almorzar al león.	8 d
	Vimos jícamas jugosas,	8 e co
	enchiladas y picosas	8 e
	con naranjas y pepinos	8 ø
15	que hay también-	4 b
	Luego vimos comer tortas,	8 f a
	unas rete grandototas,	8 f
	por antojos no faltó	8 ø
	nada que ver.	4 b

	Sueñas un hada...	5 d co
	y ya no debes nada,	7 d
	tu casa está pagada,	7 d
10	ya no hay que trabajar,	7 c
	ya está ganada	5 d co
	la copa en la Olimpiada,	7 d
	var: <i>ya está salvada</i>	5 d
	<i>tu entrada en la Olimpiada.</i>	7 d
	soñar no cuesta nada...	7 d
	¡Qué ganas de soñar!	7 c
25	Sigue soñando	5 k co
	que no hay contribuciones,	7 l co
	que ya no hay mordelones,	7 l
	que ya puedes ahorrar;	7 j
	sigue soñando	5 k
30	que el PRI ya no anda en zancos,	7 i co
	var: <i>sigue soñando</i>	5 k
	<i>que todos somos blancos</i>	7 i
	que prestan en los bancos,	7 i
	que dejas de fumar.	7 j

(¿A qué le tiras cuando sueñas?)

Resulta cómico que se plantee como ilusión irrealizable pagar la casa, ganar en las olimpiadas, poder ahorrar, la inexistencia de los ‘mordelones’, etc., pues sugiere de entrada la necesidad de aceptar que vivimos en una realidad en la que la pobreza, el pesimismo y la corrupción, son males que no dejarán fácilmente de existir. Entonces, a pesar de que la canción sea una invitación a la modificación de la actitud pasiva en pro de la realización de los sueños, parece sugerir también que el mexicano debería dejar de soñar con una sociedad justa y legal, triunfante y solvente.

Por otra parte la variante “sigue soñando que todos somos blancos” es una ironía sobre la actitud racista de la sociedad mexicana que reniega de su inevitable componente indígena. Quizás sea redundante, pero es necesario aclarar que para la comprensión de estas ironías es necesario poseer una competencia lingüística precisa, español mexicano, y un universo de conocimientos compartidos, ya que si se desconoce por ejemplo lo que significa ‘mordelón’ y PRI o se ignora el racismo que se vive en el país, las ironías no pueden descodificarse y por lo tanto se neutralizan y se pierden.

Finalmente en esta canción también se remeda burlescamente el discurso y la voz del mexicano soñador que, según la canción, suele prometer y posponer o no cumplir. Este tipo de mimesis de discurso es una ironía estrechamente relacionada con la parodia:

15	¡Ah! ¡Pero eso sí... mañana sí que lo hago!	12 E co
	¡Pero eso sí... mañana voy a ir!	11 F co
	¡Pero eso sí... mañana sí te pago!	11 E
	¿A qué le tiras cuando sueñas sin cumplir?	13 F

(¿A qué le tiras cuando sueñas?)

Otra canción en la que se ironiza la misma actitud soñadora es *Manito*. En ella, *Chava Flores* también hace una invitación a reformar la actitud criticada:

1	Manito:	3 a co
	trabaja como puedas	7 ø
	que chambear no es un delito.	8 a
	Manito:	3 a
5	quien tiene facultades	7 ø
	siempre tiene dinerito	8 a
	Manito:	3 ø
	ya cómprate zapatos	7 ø
	que está ardiendo la banquetta.	8 b co
10	Ya deja la bebida,	7 c co
	procúrate comida	7 c
	que hay que darle mordida	7 c
	más seguido a la chuleta.	8 b
	Si tu alma está dormida	7 c co
15	conviértela atrevida	7 c
	y busca de perdida	7 c
	una chambita de profeta.	8 b

(Manito)

El *Diccionario de Retórica y Poética* propone una serie de términos que se refieren a distintos tipos de ironía. El primero es *anticatástasis* que es la ironía que resulta de inferir una situación opuesta a la real, podría decirse que la postura que adopta *Chava Flores* en relación a la pobreza es irónica, puesto que siempre refleja y retrata con alegría situaciones de precariedad absoluta que si se leyera literalmente resultarían el extremo de la carencia, pero leídas como ironías, expresadas además con un léxico modificado, nos parecen absurdas y cómicas:

1	Cuando <i>haiga</i> dinero, Herlinda,	8 ø
	almohada te compraré;	8 b co
	te voy a comprar petate	8 ø
	pa' que no duermas de pie.	8 b
5	Cuando <i>haiga</i> dinero, Herlinda,	8 a co
	te voy a comprar percal,	8 c as
	tu blusa de manta guinda,	8 a
	un jarro que diga "Herlinda"	8 a
	y aquellos que ya dijimos	8 ø
10	con su cinta en su lugar.	8 c
	Y si puedo hasta un metate	8 d co
	y un burrito pa' planchar,	8 e as
	un cajón pa'l chilpayate,	8 d
	pa' <i>qui no si</i> vaya a <i>cáir</i> ;	8 e
15	tu cubeta para el agua,	8 ø
	con tu anafre y tu comal.	8 e
	Pero no llores, Herlinda,	8 f co
	tú que siempre has sido linda;	8 f
	ya que tanto te <i>aguantates</i>	8 d
20	<i>pos...</i> aguanta un poco más.	8 e

(*Aguanta Herlinda*)

El nombre *disimulación* o *disimulo* le viene a la ironía cuando el emisor oculta su verdadera opinión para dejar que el receptor la descubra, por lo que juega con el malentendido y el desconcierto. En la canción *Hogar, dulce hogar*, el autor juega con el estereotipo del hogar: "ese remanso espiritual donde llegamos a encontrar la tranquilidad y el reposo"¹²³, cuya existencia parece imposible en una vecindad:

1	Lugarda estaba lavando	8 ø
	mientras Herminia planchaba,	8 a co
	y afuera en la azotehuela	8 b co
	de gritos Jova pegaba,	8 a
5	y el radio, ¡ya ni la amuela!,	8 b
	por todo el patio sonaba.	8 a

¹²³ Este chiste aparece como preámbulo a la canción *Hogar, dulce hogar* en el *Cancionero...* p. 161.

	-¡Escuincles, no estén gritando!	8 c co
	¡Rompieron ya el molcajete!	8 d co
	-¡Mamá, mi hermano Fernando	8 c
10	mordió a la niña del siete!	8 d
	-Yo ni le estaba pegando,	8 c
	nomás le di en un cachete.	8 d

(Hogar, dulce hogar)

La vecindad aparece descrita literalmente como un lugar bullicioso en el que sólo de madrugada puede escucharse el silencio, siempre y cuando no lleguen los mariachis con Crescencio a dar serenata. Creo poder afirmar que la comicidad de la ironía en esta canción radica en la contradicción, al principio disimulada e inmediatamente evidente, entre el estereotipo del *home sweet home* y la vecindad descrita como un lugar casi caótico en el que sin embargo también se puede encontrar paz.

La *litote* funciona como ironías cuando consisten en una burla que enuncia un juicio grosero bajo una forma amable. Un ejemplo de este tipo de ironía se encuentran en la canción *El bautizo de Cheto* cuando las ‘creticonas que nomás van a fisgar’ opinan: –¡Ay, qué re chulo niño!–, pues en ese momento de la canción ya se escucharon otras críticas como –¡Ay, qué re prieto escuincle!– y –Tiene cara de chinche...–, por lo que la frase resulta atenuante de los juicios groseros, y por lo tanto, irónico y cómico.

Otro tipo de ironía se da cuando en un diálogo uno de los interlocutores usa de manera burlona una expresión del contrincante. Si bien son pocas las canciones dialogadas que aparecen en el *corpus*, podemos encontrar este recurso en ellas, por ejemplo citado *Los preciosos*:

1	-Agustín Rigante, pa’ servirle, compañero.	14 ø
	-Teodoro Silva, su seguro servidor.	13 A as
	-No muy <i>seguro</i> , muy <i>seguro</i> que digamos...	13 ø
	-¿Éste es su traje de primera comunión?	13 A

(Los preciosos)

Este diálogo se establece entre dos presidiarios, por lo que el adjetivo ‘seguro’ resulta un predicado inverosímil e inaplicable a los sujetos. Dicho adjetivo sirve para plantear la ironía que sugiere entender que un ladrón no puede ser alguien seguro. La ironía se potencia con la pregunta final, pues se acrecienta la contradicción entre el ser bueno y

usar un traje de primera comunión –sentido connotado– y el ser ladrón y usar un traje de presidiario –sentido denotado–. La señal de que se trata de una ironía está en el contexto de la canción y en los tonos de enunciación.

Otro ejemplo de ironía surge cuando en un diálogo uno de los interlocutores hace un uso burlón de las expresiones de otro:

1	–Yo tengo un rancho bonito que me legó mi madrina, nomás tiene un corralito pa’ un burro y una gallina. [...] –Pa’ una gallina que tienes ya quieres cinco lacayos,	8 a co 8 b co 8 a 8 b 8 ø 8 f co
15	el día que tengas un ciento vas a comprarles cien gallos.	8 ø 8 f

(Mi rancho, mi gallina y mi burro)

Cuando la burla que comporta la ironía es altamente mordaz e insultante, se puede llamar sarcasmo¹²⁴. Un ejemplo es la canción “*El Piripitipi*” que caricaturiza la triste vida de un vagabundo, pero que incluye una burla incisiva del personaje en los siguientes versos:

11	Dicen que de niño el pobrecito se bañó y esa desgracia nunca la olvida, dicen que una madre entre sus brazos lo arrulló y ese recuerdo llena si vida.	14 E co 10 F co 14 E 10 F
----	--	------------------------------------

(“El Piripitipi”)

La ironía es “*mimesis* si consiste en remedar burlonamente el aspecto, el discurso, la voz y/o los gestos de alguien”¹²⁵; en este sentido, la ironía está estrechamente relacionada con la parodia, que es también la imitación burlesca de una obra, un estilo, un género, o de los gestos, habla y actitudes de alguien. En el apartado anterior se habló de la parodia de los géneros, los temas y de algunos personajes; el último ejemplo que aparece ahí es la canción *Me quitaron lo mariachi* descrita como retrato paródico del mariachi. Dicho ejemplo ironiza sobre las modificaciones culturales con fines comerciales que sufrió el mariachi en

¹²⁴ La Real Academia define el sarcasmo como “burla sangrienta, ironía mordaz y cruel con que se ofende o maltrata a alguien o algo”. *S.v. DRAE*.

¹²⁵ Beristáin, *Diccionario...*, p. 281.

su adaptación al mercado internacional, y muestra una postura crítica por parte del autor ante tales cambios:

5	Hoy que traigo en el sombrero más colgajos que un danzante sin sabor, no soy charro ni mariachi, soy purito contlapache de los que hay en Nueva York.	8 ø 12 B as 8 c as 8 c 8 b
10	Hollywood les dio el pitazo, me vistieron de payaso y no se fijan, porque es peor.	8 d co 8 d 8 b

(*Me quitaron lo mariachi*)

El *Diccionario* dice que la caricatura es un tipo de ironía que consiste en la exageración burlona de los rasgos de un personaje. De este modo, las canciones *Apolonia la bonita*, *Café Rock*, *El que canta el miedo espanta*, *El gato viudo*, “*El Piripitipi*”, *El retrato de Manuela*, *El tololoche*, *El torero maleta*, *Las tamaleras*, *Los preciosos*, *Los telemirones*, *Llegaron los gorriones*, *Marthita la Piadosa*, *Mi amigo Nacho*, *Mi novia la flaca*, *Tienes cara de ratero*, *Torero*, *Ponciano y Febronia*, *Soy muy india*, *¡Viva Monterrey!*; y quizás alguna otra, podrían considerarse caricaturas al poseer descripciones figuradas e hiperbólicas de diversos personajes:

5	Ahí vi cinco chancludos tocando rock and roll, los cinco melenudos, vestidos de overol, con cara totonaca gritaban en inglés quizá pa’ hacer más ruido que el alboroto aquel.	14 C co 14 C 14 D as 14 D
10	Tenían unas guitarras como para barrer, tocaban las tarolas como para correr, los pelos de “El Melenas” caían sobre el tambor, que <i>aluego</i> sacudía para seguir el rock.	14 F co 14 F 14 G co 14 G

(*Café Rock*)

1	Te crees que eres torero porque en tu casa dijeron que tu cuerpo es de torero.	8 a as 8 a 8 a
5	Hoy mueves la cadera como salero, partes plaza cual torero. ¡Ay, qué lindo toreador!	12 A co 8 a 8 b co

	¡Qué muletero te ves!	8 ø	
	Te hace falta picador	8 b	
	y te creces como todo un matador.	12 B	
10	¡Torero!	3 a	
	¡Qué lindo muleteas cuando es un perro!	12 C as	
	nomás que no te pongan en el ruedo:	11 C	
	te fallan los pinceles pa' correr.	11 Ø	
			(Torero)
5	-Ponciano	3 c as	
	-dijo mi padre cuando entré en los veintiún años-,	13 C	
	Ponciano:	3 c	
	será mejor no te dediques a cantar,	13 D co	
	pues tienes	3 e as	
10	la voz cascada y andrajosa de un anciano	13 C	
	y puedes	3 e	
	hasta ajolotes en el pecho alimentar.	13 D	
	Ponciano:	3 c	
	mejor tú sigues el ejemplo de tu hermano	13 C	
15	que es sordomudo, paticojo y bailador	13 F co	
	y es <i>maistro</i> de Febronia Flor.	10 F	
			(Ponciano y Febronia)
	Quando se habla de un valiente	8 c co	
	siempre dicen: “¡Y ahí quedó!”	8 d as	
	oiga usted, ¡qué buena gente	8 c	
10	que valiente lo creyó!	8 d	
	Yo si corro, no es decente,	8 c	
	pero mírenme... ¡aquí estoy!	8 d	
20	Si el que canta, el miedo espanta,	8 g as	
	yo así canto a hora cualquiera.	8 h co	
	Oiga usted, ¡cómo se canta	8 g	
	cuando hay una balacera!	8 h	
	Hay quien no le pasa nada	8 g	
	y se muere de ronquera.	8 h	

(El que canta el miedo espanta)

Del mismo modo, canciones como *Boda de vecindad*, *Cerró sus ojitos Cleto*, *El bautizo de Cheto* *El cumpleaños de Escolapia*, *La desdichada Elvira*, *La Tertulia*, *Los pulques de Apan*, *Los quince años de Espergencia*, en las que se describen eventos sociales como el bautizo, la boda, el velorio, la fiesta de cumpleaños o de inauguración de una

pulquería, pueden considerarse caricaturas pues en ellas también hay descripciones hiperbólicas, no solo de los personajes, sino de los eventos en su totalidad:

	Tencha lució su vestido chillante	12 G co
	que de charmés le mercó a don Abraham;	12 H as
15	Mas con zapatos se m'iba pa'delante,	12 G
	pero iba re elegante	7 g
	del brazo de su apá.	7 h

(Boda de vecindad)

La autoironía es un tipo paradójico de ironía, puesto que el blanco de la burla es el mismo emisor, parece estar destinada a causar el propio daño, por lo que “sólo se emplea cuando se tiene asegurado el éxito de la propia opinión”¹²⁶. En las canciones de *Chava Flores*, por lo general el yo lírico es el autor mismo pues se ubica como un personaje más dentro de la realidad retratada –que es el cómo somos y el cómo vivimos–; en consecuencia, me atrevo a afirmar que muchas veces la ironía en *Chava Flores* se comporta como una autoironía de carácter social en la que todos los receptores mexicanos nos reimos de nosotros mismos cuando nos identificamos con el autor/ironista.

4.3 Los Juegos de Palabras

La producción lírica de *Chava Flores* es ejemplo de una poesía orientada hacia el juego. No sólo en tanto que proporciona entretenimiento al escucha de esas caricaturas cantadas, sino también al ser la articulación compleja de figuras retóricas, lenguaje popular y referentes identitarios ciudadanos con fines cómicos.

El juego de palabras es un recurso que consiste en emplear palabras haciendo un uso ingenioso de sus sentidos equívocos o acepciones variadas, modificando o no su forma. Según Todorov, es un tipo de discurso que “se opone a la utilización de las palabras tal como ésta es practicada dentro de todas las circunstancias de la vida cotidiana”¹²⁷; y lo define como un texto “cuya construcción obedece a una regla explícita que preferiblemente

¹²⁶ *Ibid.*, p. 282.

¹²⁷ Tzvetan Todorov, “Los juegos de palabras” en *Los géneros...*, p. 321.

concieme al significante”¹²⁸, pero que en muchos casos influirá en el significado. Las reglas de los juegos de palabras son distintas a las reglas de coherencia interna del texto o de construcción.

Si bien el juego de palabras puede alcanzar dimensiones de libro como en la novela lipogramática de Georges Perec titulada *La disparition*¹²⁹; no se pueden precisar las dimensiones del juego de palabras, aunque comúnmente “se atiende a la frase, al párrafo, a la página”.¹³⁰

Los juegos de palabras que aparecen en las canciones del *corpus* afectan distintos aspectos del lenguaje; algunos juegan únicamente con los sonidos modificando las palabras con diversos fines; otros explotan la homonimia, la paronimia y la polisemia de las palabras; también encontramos juegos rítmicos en los cuales interviene el ritmo y el metro del verso; e incluso juegos de palabras muy elaborados como el albur.

Las modificaciones fonéticas hechas con la finalidad de imitar el habla popular podrían considerarse como juegos de palabras si se toma en cuenta que el léxico modificado juega con la sonoridad y el ritmo de los versos; sin embargo, no los considero juegos de palabras propiamente dichos porque el empleo de un registro de habla popular en las canciones de Chava Flores puede analizarse como un recurso independiente y presente en todas las canciones del *corpus*, e incluso como parodia. Por lo tanto quedan fuera de este apartado ejemplos como:

	Rosa... ¡babosa!...	5	e co
	te <i>crites</i> Rosa	5	e
15	que <i>dejates</i> cualquier cosa,	8	e
	y te <i>fugates</i> , te <i>casates</i> , te <i>llamates</i>	13	f f F co
	fugitiva del <i>metates</i> ,	8	f
	y te <i>enamorate</i> s	6	f
	pues me alegre que ese <i>cuates</i>	8	f
20	te agarre y te dé de cates	8	f
	por canija y resbalosa.	8	e

(*Rosa la pecosa*)

¹²⁸ *Ibid.*, p. 328.

¹²⁹ Georges Perec escribió la novela *La disparition* en la cual no aparece ni una vez la vocal ‘e’ que es la letra más frecuente del francés. Algunos críticos no descubrieron la ausencia de la letra.

¹³⁰ Todorov, “Los juegos...”, p. 330.

El primer tipo de juego de palabras resulta de alteraciones fonéticas realizadas a vocablos con la finalidad de modificar su sonoridad y con ello eludir la mención de palabras que no es lícito nombrar. El primer ejemplo de este tipo de juego de palabras es el título de la canción *Ramona Cabrera* cuyo significado evidente se refiere al nombre y al apellido de una mujer. Sin embargo, no es muy difícil descubrir el significado zafio que encubre este nombre, pues aunque los dos apelativos existen, también son palabras derivadas de la transposición de las letras de otras dos palabras; es decir, *Ramona Cabrera* es el anagrama de *Cabrona Ramera*. En esta misma canción, los versos 2, 15 y 31 contienen la expresión “*mingues a tu chadre*”, en la que se encuentran intercambiados los sonidos iniciales de las palabras en cursivas por una metátesis a distancia; y por lo tanto, eludido el verdadero sentido de la frase: chingues a tu madre. Más allá de los juegos anagramáticos explicados, esta canción resulta cómica porque contiene una serie de ofensas más o menos encubiertas derivadas o relacionadas con el juego de palabras del título:

5	Cuando dices que me quieres, que yo soy tu único amor,	16 D as
	me he sentido presidiario con una numeración;	16 D
	ni Pitágoras contaba los que cuentas en tu haber:	16 E co
	apenas ves pantalones y sólo piensas en correr. <i>coger</i>	16 E

(Ramona Cabrera)

Algunas canciones hacen juegos de aliteración con el sonido “ch” como *El tololoche*, *Hoy sí se me hizo/Hoy sí me caso* y *Mi amigo Nacho*; en ellas se pone de manifiesto el amplio vocabulario “chilango” en el que está presente el sonido “ch”, pero también se transgrede la forma de muchas palabras con el fin de enriquecer el juego sonoro. Este tipo de ejemplos resultan cómicos además por ser transgresiones a las normas gramaticales y también, en el caso de *Mi amigo Nacho*, ser la parodia del habla de una persona ebria:

15	Pero, ¡ay, cómo <i>gocho</i> !, ¡que me da harta <i>richa</i> !, ¡es rete <i>chabocho</i> su ritmo bailar!	12 Ø 12 G co
	Este tololoche no <i>che</i> qué le <i>pacha</i> , quien su ritmo escucha... ¡tiene que gozar!	12 Ø 12 G

(El tololoche)

45	Me llamo Chava, <i>nachí</i> en Chihuahua, y hecha la mocha que esta vieja me conchaba. <i>Che pucho</i> trucha,	5 q co 5 ø 5 ø 8 q 5 r co
50	me <i>chentí</i> macho, y <i>chin</i> más lucha, luego luego di el <i>changacho</i> .	5 s co 5 r 8 s

(Hoy sí se me hizo/Hoy sí me caso)

- 1 Nacho: no seas borracho
5 Nacho: mira, muchacho
10 Nacho: pórtese macho

	Nacho: venga un <i>abacho</i> , traiga <i>chu vacho</i>	7 a 5 a
15	que hoy mojamos el mostacho porque yo voy a invitar.	8 a 8 d co

(Mi amigo Nacho)

Los juegos de palabras ocasionados por homonimia o polisemia son abundantes en las canciones de Chava Flores. En estos casos se aprovecha que una forma tenga varios significados para crear equívocos:

1	Una vez frente al viejo Castillo, poin, poin, que es papá de los niños del seis, poin, poin, poin, nos sentamos a oír cuentos de hadas, espadaños y brujas también, poin, poin, poin.	10 Ø 10 A as 10 B as 10 C as
---	--	---------------------------------------

(Cuento de hadas (1))

Las palabras “viejo Castillo” son polisémicas, se refieren tanto a la construcción idónea para la narración de un *Cuento de hadas*, como a un individuo apellidado Castillo. En este tipo de ejemplos se juega con la ruptura de expectativas, puesto al usar cualquier palabra en todo contexto se plantea una expectativa de sentido que se rompe cuando se descubre el segundo significado. En el ejemplo citado, los vocablos “viejo Castillo” plantean la existencia de un edificio que antela el relato fantástico del *Cuento de hadas*; sin embargo, el siguiente verso descubre que el viejo Castillo es un señor, lo cual rompe con las expectativas generadas.

Otros ejemplos de este tipo de juego basado en la polisemia aparecen en las canciones *Chocolates, canto y flores* –con la palabra Aurora–, *De aquella Gran División del Norte* –con División del Norte–, y *Vino la Reforma* –con Reforma–:

	Por ver tu faz encantadora	9 D co	
	más hermosa que la Aurora,	8 d	
	que la Petra, que la Juana y que Leonor,	12 E co	
	también te traigo chocolates,	9 F co	
15	con piñón y cacahuates,	8 f	
	con cereza y un poquito de licor.	12 E	
			(<i>Chocolates, canto y flores</i>)
1	De aquella gran División del Norte	10 A co	
	donde hace esquina con Nuevo León,	10 B co	
	[...]		
17	De aquella gran División del Norte	10 I	
	llegué a una clínica del Social; [...]	10 J	
			(<i>De aquella Gran División del Norte</i>)
10	Ojalá a las milpas	6 ø	
	llegue la Reforma	6 a	
	para que <i>haiga</i> forma	6 a co	
	de sembrar el <i>máiz</i> .	6 c co	
	Aquí el que no marcha	6 ø	
15	es porque no se forma,	6 a	
	porque ahí hay Reforma	6 a	
	para todo el <i>páís</i> .	6 c	
			(<i>Vino la Reforma</i>)

Con todas las palabras homónimas y polisémicas, el juego es parecido: una palabra con sus respectivas acepciones se encuentra en una frase que puede ser interpretada en varios sentidos. La coincidencia formal del significante y la variedad de significados que puede contener, permiten jugar con acepciones equívocas y con malentendidos, lo cual resulta cómico.

En la canción *Peralvillo*, composición que recoge modismos del lenguaje popular urbano, *Chava Flores* hace un juego de palabras con el apellido Cervantes. En la grabación de *La tienda de mi pueblo* que aparece en *Una colección inolvidable*, *Chava Flores* comenta al hablar del albur que los mexicanos “somos lo únicos en el mundo que hemos

podido destrozarse el idioma de Cervantes en esta forma”¹³¹. Esta declaración me permite pensar que en el contexto de la canción, con el apellido Cervantes, *Chava Flores* se refiere de manera irónica y directa a Miguel de Cervantes Saavedra, pues el lenguaje de la letra de *Peralvillo* se aleja por mucho, como el albur, de la norma académica purista del español, pero también, el apellido puede interpretarse como el nombre homónimo del limpiabotas del barrio; esta acepción suaviza y encubre el comentario procaz, pero innegable, que afirma que Miguel de Cervantes es un limpiabotas en lo referente al lenguaje de Peralvillo:

1	Allá en mi barrio de Peralvillo	10 A co
	se habla el idioma del purito cargador;	13 B co
	aquí Cervantes les saca brillo	10 A
	a mis botines por ponerse de hablador.	13 B

(*Peralvillo*)

Otro ejemplo de este tipo de juego dado por la homonimia, es el título de la canción “*El Corrido*”, en el que la palabra “corrido” se refiere tanto a un hombre al que echaron de su casa, como al género poético al que pertenece la canción:

1	Ésta es la historia de un tipo	8 a as
	para el amor engreído;	8 a
	de su casa lo corrieron	8 ø
	y hoy le dicen “El Corrido”;	8 a
5	nunca le hubiera pasado	8 ø
	si se ha juntado conmigo.	8 a

(“*El Corrido*”)

La canción *El hijo del granadero* fue compuesta en 1969 a propósito del Movimiento Estudiantil del 1968. El Cuerpo de Granaderos, especializado en tareas antidisturbios, fue uno de los grupos militares que reprimió el Movimiento. En la canción de *Chava Flores*, la palabra “granadero” conserva el significado que denota al militar armado de granadas, pero también alude a quien vende el fruto homónimo. Eso permite matizar de manera burlesca la gravedad del tema tratado y hacer juegos entre los términos granadero-bombero y las cualidades ‘chapeada como granada’-‘bombeada no bombardeada’ de las esposas de dichos sujetos:

¹³¹ Ed. Ageleste y FONARTE Latino, CD3FL1463, México, 2010, CD 3, pista 18.

1	El padre del estudiante no es el cochero que va al pescante; el hijo del granadero si es estudiante va pa'l agujero.	8 a co 10 a 8 b co 10 b
5	Te pico y te saco un ojo y luego dices que no te quiero porque uso casco de acero de granadero, de granadero	8 ø 10 b 8 b 10 b
10	Mi padre era granadero, vendía granadas como no veas; si tu padre es un bombero no vende bombas, nomás bombea. Si te fijas en mi mami la ves chapeada como granada;	8 c co 10 d as 8 c 10 d 8 ø 10 e
15	si te fijas en la tuya la ves bombeada, no bombardeada. [...]	8 ø 10 e
25	Mi padre era granadero, y era re cuate del estudiante; les daba pa' sus granadas, les apostaba por el Atlante. Hoy les da para sus tunas	8 ø 10 i co 8 ø 10 i 8 ø
30	por atracito y por adelante; hoy dice que vive triste, pero prefiere ser ignorante.	10 i 8 ø 10 i
35	Por hijo de granadero voy a la escuela y soy humillante; por ser estudiante hay pero, pues en mi casa soy intrigante. Me rompen dos veces diarias todo el hocico si usar guante; en la escuela los muchachos	8 l co 10 k co 8 l 10 k 8 ø 10 k 8 ø
40	y allá en mi casa... mi comandante.	10 k

(Oigas asté (2))

En la canción *Raquel* también hay un juego por paronomasia, se trata del vocablo “pedo” cuya forma se asemeja a la conjunción adversativa “pero”. En el contexto de la canción “pedo” significa, tanto una persona en estado de ebriedad como la conjunción. El sentido verdadero de la frase es: hoy me encuentro borracho, pero muy contento. En este juego interviene además una implicación que exige una competencia cultural específica que

permita comprender que el amante abandonado cura sus penas con alcohol, tópico de la canción ranchera, y, en consecuencia, descubrir la contradicción, pues en este caso el amante no bebe para enfrentar su duelo, sino por la felicidad que le causa el abandono:

1	¡Cómo me quería Raquel!	8 a co
	Es por ella que hoy me encuentro	8 b as
	pedo, <i>pedo</i> re contento;	8 b
	además, hoy fui a un burdel.	8 a

(Raquel)

Rosa la pecosa y *Marthita la piadosa* son dos títulos que encierran juegos de palabras similares dados por paronomasia eufemística, pues tanto “la pecosa” como “la piadosa”, pueden entenderse como “la babosa”. Si no resulta evidente, habría que señalar que el título original de *Marthita la piadosa* era *Juanita la babosa*, y que en *Rosa la pecosa* aparecen los siguientes versos:

1	Es la Rosa la pecosa	8 a co
	la mujer de Serafin,	8 b co
	se ha casado la babosa	8 a
	despreciando a Gasparín.	8 b

(Rosa la pecosa)

En la canción *La jardinera de la paletería* hay un juego de palabras que funciona gracias a que la palabra “regar” es polisémica. Dicha palabra significa esparcir agua sobre la tierra o las plantas, pero también, sumada al sufijo “la” en español mexicano, significa cometer un error. En el contexto de la letra de *La jardinera de la paletería* ambos significados se mantienen presentes, pues María, la protagonista de la canción, riega en sentido literal la jardinera de la paletería en la que Jorge vende paletas, es decir, la riega –si se sustituye el sustantivo jardinera por el pronombre la–; pero si “María la riega con el de las paletas”, entonces regarla adopta la acepción que denota que María ha cometido un error, lo que implica culturalmente que está embarazada:

1	Sale María de su casa,	8 a co
	sale corriendo la nena.	8 b co
	¿Por qué esa prisa,	5 ø
	María qué te pasa?	6 a
5	¿Cuál es tu pena,	5 b
	tu excitación?	5 ø
	[...]	

25	Riega tus flores, María,	8 i co
	ya no riegues las paletas.	8 j co
	No hay jardinera	5 ø
	en la paletería,	6 i
	tú no prometas	5 j
30	regarla más.	5 ø

(*La jardinera de la paletería*)

Otro tipo de juego de palabras poco frecuente en el *corpus* es el que resulta del encabalgamiento de versos. Sucede cuando una frase se puede tomar como la prolongación de aquello que la precede, o como el comienzo de lo que sucede. En el ejemplo siguiente, al encabalgarse los versos, aparece además la insinuación como mecanismo para crear un equívoco cómico, pues si el segundo verso del ejemplo es la continuación del primero, se entiende que la paternidad de Cheto corresponde tanto a Quirino como un señor que estaba ahí, pero si se toma como el comienzo de otra idea no hay insinuación:

5	Fue su papá Quirino	7 c co
	y un señor que estaba ahí...	8 d co
	se prestó para ser padrino	9 C
	con su esposa la Mimí.	8 d

(*El bautizo de Cheto*)

El juego de palabras rímico de la canción *Mi linda Hortensia* consiste en las rimas /é-ia/ y /á-ia/ de la mayor parte de los versos. No son una rimas de consonancia perfecta, pues la última vocal acentuada unas veces es “a” y otras “e”:

1	Mi linda Hortensia,	5 a co
	te canto sin jactancia;	7 b co
	desde la infancia	5 b
	te amé con inocencia;	7 a
5	si es imprudencia	5 a
	quererte en abundancia,	7 b
	es penitencia	5 a
	decir nomás que no,	7 c as
	pues hay demencia	5 a
10	en mi <i>probe</i> corazón.	7 c

	Ay, ay, Hortensia,	5 a
	si sólo por herencia	7 a
	yo he vivido en la vagancia,	8 b
	por ser de tu incumbencia	7 a
15	yo trabajo 'ora con ansia	8 b
	por pura deferencia	7 a
	a los favores de tu amor.	8 c

(*Mi linda Hortensia*)

Juegos de palabras que afectan a la rima aparecen también en *No es justu*, canción en la que se modifican las palabras: gusto, Viaducto, justo, brusco, disgusto y busto, con la finalidad de que coincidan en rimas asonantes con el apellido Uruchurtu del entonces jefe de gobierno de la Ciudad de México:

1	Son las gladiolas con las fuentes y las rosas	13 A as
	las que embellecen la ciudad con <i>muchu gustu</i> ,	13 B AS
	los tamarindos 'ora son viruelas locas,	13 A
	¡qué de aburridas se han de dar en el <i>Viaductu!</i>	13 B
5	No es <i>justu</i> , no es <i>justu</i>	6 b
	solearlos así a lo <i>bruscu</i> ;	8 b
	no es <i>justu</i> , no es <i>justu</i> :	6 b
	sombrilla no les tocó.	8 c co

(*No es justu*)

En la canción *La interesada* hay un juego de palabras dado por la homonimia entre la terminación de los verbos conjugados en la segunda persona del imperfecto, abas, y la palabra habas que en español mexicano denota cosas sin importancia. Dar puras habas o recibir puras habas, es lo mismo que dar o recibir cosas insignificantes. En la canción se elipsa el verbo dar, pero se entiende que el emisor prefiere *dar puras habas* a la receptora que es muy interesada:

1	Si yo te bajara el sol,	8 ø
	quemadota que de te dabas, <i>¡habas!</i>	8 a co
	Si te bajara la luna,	8 ø
	cómo diablos la cargabas, <i>¡habas!</i>	8 a
5	Si te bajara una estrella,	8 ø
	vida mía te deslumbrabas, <i>¡habas!</i>	8 a

(*La interesada*)

En *Hogar, dulce hogar* también aparece un juego de palabras con la palabra "habas" y la terminación del imperfecto:

	El lunes; -¡Qué ricas habas!	8 g co
20	El martes: - ¡Cómo <i>comites</i> !	8 h co
	El miércoles las buscabas,	8 g
	y el jueves, ¡habas repites!	8 h
	Y hoy viernes, que es día de habas,	8 g
	me sales: -¡ <i>Quero</i> quelites!	8 h

(Hogar, dulce hogar)

Pobre Tom también contiene un juego de palabras rímico, pues las rimas de toda la canción son asonantes de Tom. Pero además, en el estribillo de la canción se repiten las palabras *Pobre Tom* de manera que resultan prosódicamente un calambur, *Pobre Tom* = pobretón; que luego, gracias a la repetición del nombre “Tom”, deriva también en pobre tonto:

5	Una vez compró un caballo burriciego y percherón	16 A co
	pa’ inscribirlo en las carreras, lo creyó muy correlón;	16 A
	y pasaron cuatro meses de acabada la función	16 A
	y el vaquero seguía terco y no arrancaba el percherón.	16 A
	Pobre Tom, pobre Tom;	4 a+4 a co
10	pobre tonto, pobre tonto, pobre Tom.	12 A
	Pobre Tom, pobre Tom;	4 a +4 a
	por tan tonto y por tan torpe, pobre Tom.	12 A

(*Pobre Tom*)

Otro juego de palabras que afecta a la rima consiste en la aparición de eufemismos rimados que sugieren, pero encubren, palabras soeces. Este recurso aparece en canciones de matiz alburero, pero también en la *Parodia de “Mi viejo”*. El efecto cómico radica en que el escucha complete mentalmente la rima con el significante zafio omitido:

	Anda siempre con diarrea		8 ø	f co
15	y una tos de la... tostada;	<i>chingada</i>	8 f as	g as
	pero si tose se me... hace,	<i>mea</i>	8 ø	f
	se echa una pluma y se... calla.	<i>caga</i>	8 f	g
	[...]			
23	Tú eres muy viejo, mi viejo;	<i>pendejo</i>	8 g co	
	eres un viejo..., mi viejo.	<i>pendejo</i>	8 g	

(*Parodia de “Mi viejo”*)

Un juego similar tiene lugar en la canción *El soldado que no ataque, ¡que se muera!* (2), aunque en este caso, la palabra que rima no aparece encubierta en un eufemismo, sino solamente aludida por una pausa:

- | | | |
|----|--|---------|
| 21 | Con metralla en sus viejos aviones | 10 L co |
| | los mataron en forma cobarde; | 10 M as |
| | en lugar de romper relaciones | 10 L |
| | les hubiéramos roto la... <i>madre</i> | 10 M |

(*El soldado que no ataque, ¡que se muera!* (2))

Las canciones *El soldado que no ataque, ¡que se muera!* (1) y (2), y *Una novia en Guatemala* fueron escritas con motivo del rompimiento de relaciones diplomáticas entre México y Guatemala que sucedió durante 1959. El presidente guatemalteco se llamaba Miguel Ydígoras Fuentes. En las canciones mencionadas, el apellido de mandatario de Guatemala da pie a juegos de palabras en los que aparecen otros nombres que comparten la terminación “goras”, como Anaxágoras y Pitágoras:

- | | | |
|----|---|-----------|
| | Si Anaxágoras dice lo cumple; | 10 Ø |
| | si Pitágoras habla, promete; | 10 Ø |
| 15 | pero todos gritemos al coro | 10 Ø H co |
| | que este Ydígoras es puro... <i>choro</i> | 10 Ø H |

(*El soldado que no ataque, ¡que se muera!* (2))

- | | | |
|----|-------------------------------------|---------|
| 30 | Pero tú eres mi novia querida, | 10 N as |
| | con razón guardarás mis amores. | 10 O co |
| | Aquí están tus hermanos de pila, | 10 N |
| | que te digan si guardo rencores. | 10 O |
| | Si Pitágoras no era tarugo, | 10 Ø |
| | los Ydígoras sí... y de los peores. | 10 O |

(*Una novia en Guatemala*)

El nombre Ydígoras también permite el juego con la forma del verbo decir en presente y primera persona singular, pues encierra el vocablo “digo”:

- | | | |
|----|---|---------|
| 5 | Si mi novia tuviera otro padre, | 10 C as |
| | otra cosa la vida sería; | 10 D as |
| | pero el suegro es matón y cobarde, | 10 C |
| | es un hijo de la mala vida. | 10 D |
| | Este rábano quiere sus hojas, | 10 E co |
| 10 | Y es Ydigo... y si digo te enojas. | 10 E |
| | [...] | |
| | Pero el padre que tienes es malo, | 10 I co |
| 20 | más que padre me huele a padrastró. | 10 J co |
| | En mi tierra hasta un buey de regalo, | 10 I |
| | si no hay yunta, lo mandan pa'l rastro. | 10 J |
| | Este rábano quiere sus hojas, | 10 K co |
| | es Ydigo... y si digo te enojas. | 10 K |

(*Una novia en Guatemala*)

Finalmente, la canción *El agua* contiene juegos de palabras basados en el uso términos que derivan del vocablo agua como: desaguar, aguardiente, aguarrás, aguafiestas y aguamiel:

1	¡Qué rica sabe el agua	7 a co
	Cuando se desagua	6 a
	pa' venirnos a mojar!	8 b co
	Por eso el aguardiente	7 c co
5	tiene tanto cliente:	6 c
	porque sabe refrescar.	8 b
	El aguarrás entona	7 ø
	si se sabe controlar.	8 b
	El aguafiestas apesta	8 ø
10	porque no deja tomar.	8 b
	El agua debe emplearse	7 ø
	pa' regar las plantas,	6 ø
	pa' bañarse y pa nadar.	8 b
	Aunque uno sea plebeyo,	7 e co
15	con el agua al cuello	6 e
	no la debe de probar.	8 b

(*El agua*)

4.4 El Albur

El albur es un juego de palabras de doble sentido considerado característico del habla popular de los mexicanos. Según *Chava Flores*, en un comentario hiperbólico que aparece en la grabación de *La tienda de mi pueblo* en *Chava Flores. Una colección inolvidable*; el 80% del mexicano capitalino es alburero, “otro 10% [...] nada más habla puro albur, no habla de otra manera. Y el otro 10%, para completar el 100, ese no lo habla, lo piensa. Ese es peligroso ¡Cuidado! Lo anda traduciendo”.¹³²

Chava Flores no podía dejar pasar desapercibido este juego lingüístico en sus composiciones, no sólo por ser un fenómeno de la lengua que se supone elemento

¹³² *Idem.*

identitario ciudadano, sino también porque es un juego que sirve “para divertirse, para reírse”.¹³³

A decir de muchos, el albur es un juego de palabras en el que “lo que se expresa está velando otro significado –grosero, zafio, impertinente–”¹³⁴, puesto que siempre está relacionado con aspectos sexuales o coprológicos; sin embargo, *Chava Flores* considera que “el albur es la forma más ingeniosa de hablar del mexicano”¹³⁵. Este juego de palabras hace uso de una amplia jerga específica y también de una serie de figuras retóricas, que dan por resultado una compleja composición discursiva cómica que enmascara un significado sexual. Helena Beristáin enumera las siguientes figuras como componentes del albur: “ambigüedad, aliteración, alusión, calembur, crisis, derivación, dilogía, eufemismo, juegos de palabras, metáfora, metátesis, metonimia, palíndromo, paronomasia, préstamo, retruécano y sinécdoque”.¹³⁶

El albur puede aparecer en cualquier tipo de texto: chiste, novela, canción, sátira política, etc., y puede presentarse en una sola frase o en textos de mayores dimensiones, como los diálogos de la contienda verbal llamada juego de albures. Dicho juego, *Chava Flores* lo describe como un trueque dialogado “voy, vienes, vas, tú, tú te digo, me dices, tú, el rebote y el contrarrebote y el último que habla gana”¹³⁷; en otras palabras, el juego de albures es un combate dialogado –que originalmente se daba entre hombres– en el que “cada uno de los interlocutores, a través de trampas verbales y de ingeniosas combinaciones lingüísticas, procura anonadar a su adversario; el vencido es el que no puede contestar, el que se traga las palabras de su enemigo”¹³⁸. Para este enfrentamiento es necesario que los contrincantes sean perspicaces y veloces al responder, pues el primero que calla es derrotado y, en consecuencia, verbalmente penetrado o violado por el último que habla. El

¹³³ *Idem.*

¹³⁴ Beristáin, *Diccionario...*, p. 23

¹³⁵ Salvador Flores Rivera, “La tienda de mi pueblo” en *Chava Flores, una colección...*

¹³⁶ Beristáin, “La densidad figurada del lenguaje alburero” en *Revista de Retórica y Teoría de la Comunicación, Año 1, No. 1*, UNAM, México, Enero 2001, p. 54.

http://www.filos.unam.mx/LICENCIATURA/Pagina_FyF_2004/introduccion/Beristain-Densidad_figurada.pdf [Consultado el 15 de enero de 2013].

¹³⁷ Flores Rivera, “La tienda de mi pueblo” en *Chava Flores, una colección...*

¹³⁸ Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, Fondo de Cultura Económica, México, 2012, p. 43.

vencido se convierte en la víctima del humor y sobre él caen las impías burlas del público y del contrincante alburero. Por este cariz sexual, el albur es considerado un juego obsceno e inmoral; sin embargo, es importante mencionar que la principal regla del juego es evitar el uso de groserías y expresiones obscenas. La obscenidad sólo existe en la mente de quien enuncia y entiende el albur, de modo que el sentido enmascarado en una *forma inocente* se escapa al receptor no entrenado.

En el *corpus* hay varias canciones que contienen frases albureras como *Adiós cuñ'ao* (1) y *El hijo del granadero* y *Si fuera la mujer un automóvil*. Y otras cuyo principio constructivo es el albur como *El chico temido de la vecindad*, *En el baile del Tejeringo*, *Eustolia*, *Herculano*, *La cama de resortes*, *La tienda de mi pueblo*, *La puerca*, *Los frijoles de Anastasia*, *Tomando té* y *¡Tú lo serás!* y *La Ignacia*¹³⁹. El albur en las canciones de Chava Flores no es un diálogo y por lo tanto tampoco una contienda; las canciones albureras se componen de cadenas de albures que, en todo caso, corresponderían a uno solo de los parlamentos de un diálogo. El efecto cómico en gran parte radica en el hecho de que el escucha es involuntariamente el que calla, es decir, el que pierde.

En el artículo “La densidad figurada del lenguaje alburero”, H. Beristáin presenta un análisis puntilloso del albur en la canción *La tienda de mi pueblo* de Chava Flores. Esta composición demuestra que Chava Flores poseía un dominio absoluto del albur sutil y fino, pues no existe en la canción una sola expresión soez; al contrario, el doble sentido está velado por una serie de expresiones cuyo sentido literal enmascara a la perfección la connotación sexual.

La canción comienza y termina con el verso “Tuve una tienda en mi pueblo, precioso lugar”, frase que privilegia el sentido literal y lo tiñe de un matiz nostálgico, que contrasta con el toque travieso del sentido figurado. Con dicha frase comienza la alegoría de la canción. La nostálgica tienda pueblerina es la metáfora del almacén alburero y de la capacidad sexual perdida del yo lírico. Toda la mercancía enumerada posee un sentido literal y otro figurado. A continuación explicaré los albures de las primeras dos estrofas:

¹³⁹ Esta canción no aparece en *El cancionero de Chava Flores*, por lo tanto no está considerada dentro del *corpus*. Véase nota 11.

1	Tuve una tienda en mi pueblo, precioso lugar, te vendía de un camote de Puebla a un milagro a san Buto, pitos, pistolas pa' niños te hacía yo comprar, pa' tu cruda una panza, te inflaba una llanta al minuto.	14 A co 16 B co 14 A 16 B
5	Aros, argollas, medallas podías adquirir; un anillo, un taladro, petacas, tu cincho de cuero; te enterraba en el panteón, te introducía en el cajón, antes con un zapapico te abría tu agujero;	14 Ø 16 C as 8 d co 8 d 14 C
10	me dabas para alquilar alguien que fuera a llorar, mientras lloraba alumbraba con velas tu entierro.	8 f co 8 f 14 C
15	Leche, tu té, chocolate, tu avena o café; te sacaba las muelas picadas, dejaba las buenas; pasas, el chicozapote, frijoles con miel; había métodos, tubos o huevos o platos o leña.	14 G as 16 H as 14 G 16 H
20	Desde Apizaco ayocotes mandaba traer; exportaba el chipotle en cajones, también la memela. chupones para el bebé, de un agorero hasta un buey, chochos y mechas, bizcochos, tiraba rayuela; el día de madres vendí lo que el día veinte metí: nabos, zanahorias, cojines, trasteros de aquí.	14 Ø 16 I co 8 j as 8 j 14 I 8 k co 8 k 14 K
25	Plumas en sacos de lona o tela de Juir, había lomos y tallos de rosas, mangueras y limas, mangos, mameyes, cojines, trasteros de aquí, había zumo de caña, metates, tompiates, tarimas.	14 L as 16 M co 14 L 16 M
30	De un embutido un chorizo podías tú llevar, longaniza de aquella que <i>train</i> los inditos de <i>juera</i> ; te acomodaba al llegar en mi hotel particular, tres pesos más te sacaba por la regadera; pero un buen día me perdí y hasta mi tienda vendí, sólo salvé del traspaso la parte trasera.	14 N co 16 Ñ co 8 N 8 N 14 Ñ 8 o co 8 o 14 Ñ
35	Tuve una tienda en mi pueblo, precioso lugar.	14 Ø

(La tienda de mi pueblo)

Como ya dije, el primer y último verso funcionan como paréntesis que otorgan el tono nostálgico del sentido literal. En el verso dos aparece la primera metáfora sexual coloquialmente conocida, se trata del “camote” que en sentido figurado significa pene. También en el segundo verso, aparece enlistado “un milagro a San Buto”, nombre que por paronomasia se asemeja a la expresión “zambuto”, mexicanismo del verbo zambullir que significa hundir, meter. El significado velado del segundo verso aparece visible, el yo lírico ha logrado por primera vez la penetración anal del escucha.

El siguiente verso contiene dos nuevas metáforas de pene: pitos y pistolas. Este verso se encadena con el anterior, por lo que debe entenderse “zambuto pitos y pistolas”. La segunda parte del verso “niños te hacía yo” es una metáfora de “te embarazo”. Hay una repetición implícita del sustantivo niños, puesto que funciona como complemento indirecto del sentido literal “te hacía yo comprar pitos y pistolas para niños”, y como complemento directo de “te hacía yo comprar niños”; comprar un niño es una expresión cuyo significado coloquial es tener un hijo.

El tercer verso dice “pa’ tu cruda una panza, te inflaba una llanta al minuto”. La cruda es un malestar provocado por la ingesta alcohólica excesiva. Dicho malestar se alivia popularmente con comida, en este caso con “una panza”, guiso hecho con pedazos de estómago de vaca o ternera. La palabra panza, sin embargo, funciona por dilogía como bisagra entre los dos elementos que enumera el verso tres: “para tu cruda una panza”/“una panza te inflaba”; es decir, te embarazaba. Del mismo modo “te inflaba una llanta al minuto” significa te embarazaba rápidamente.

El verso cinco contiene dos metáforas del esfínter anal: aros y argollas. La palabra medallas en el lenguaje alburero se entiende por paronomasia como “me las das” o “me dabas”. El sentido alburero del verso dice “aros y argollas me dabas”; es decir, te entregabas a mí.

En el siguiente verso “un anillo, un taladro, petacas, tu cincho de cuero”, se enlistan más metáforas: anillo, esfínter anal; taladro, pene; y petacas, trasero. El vocablo taladro funciona como sustantivo, pero también como verbo en “taladro petacas” que nuevamente refiere a la penetración anal.

“Te enterraba en el panteón” es metáfora de “te penetraba” similar a la del siguiente verso “te introducía en el cajón”, en ambas frases hay una elipsis de la palabra pene o falo: “te introducía *el falo* en el cajón”. Con estos versos comienza una cadena de frases que se extiende hasta el verso doce, en la que todos los enunciados son de temática funeraria.

La palabra “zapapico” del verso nueve es otra metáfora de falo, y agujero, de ano; una vez más se explicita la penetración “con un zapapico te abría tu agujero”. Además “pico” es el verbo picar en primera persona y puede entenderse como “penetro”, a este verbo se agrega el mismo complemento metafórico “tu agujero”, por lo que puede entenderse: “penetro tu agujero”.

El siguiente verso comienza con la expresión “me dabas”. Debe encadenarse a la metáfora anterior “tu agujero”, para entender “tu agujero me dabas”. Los versos diez y once dicen “Me dabas para alquilar/alguien que fuera a llorar”; se refieren a las lloronas “que antiguamente se alquilaban [...] durante los sepelios”.¹⁴⁰

En el verso doce, “mientras lloraba alumbraba con velas tu entierro”, la palabra vela es metáfora de pene. Si se cambia el posesivo “tu” por el pronombre personal “te” se devela el albur: “velas te entierro”. Este verso también puede significar que con velas alumbraba el momento de la penetración, “tu entierro”.

La canción continua enlistando productos que encubren la connotación alburera como “Leche, tu té, chocolate”, donde “leche” es metáfora de semen. Debe omitirse el posesivo “tu” y por crasis formarse “te echo” para que se entienda el sentido velado de la frase “semen te echo”. Helena Beristáin concluye en este análisis que el albur es un diálogo barroco culterano “porque son muchos textos total o parcialmente sobrepuestos”, pero también conceptista “porque demasiadas expresiones desembocan en un solo significado: simbólicamente te penetro (y te venzo y te degrado)”.¹⁴¹

Otras canciones en las que el albur es un texto complejo por el uso de un léxico especializado en figuras retóricas son *El baile del Tejeringo*, *El chico temido de la vecindad* y *Los frijoles de Anastasia*:

¹⁴⁰ Beristáin, “La densidad figurada...”, p. 56.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 59.

1	Como a las siete y pico	7 a co
	en Tejeringo el Chico	7 a co
	fue el baile de Miguel;	7 b
	tocaron dos orquestas,	7 c co
5	bailé con Rosa Mestas	7 c
	y algunas con Raquel.	7 b

(*El baile del Tejeringo*)

1	Yo soy el chico temido de la vecindad, <i>oh yeah</i> ,	14 A as ¹⁴²
	soy el pelón encajoso que te hace llorar.	14 A
	Me llamo José Boquitas	8 b as
	de la Corona y del Real;	8 a
5	yo soy del barrio el carita,	8 b
	las chicas, los chicos me dan mi lugar.	12 A

(*El chico temido de la vecindad*)

1	Los frijoles de Anastasia	8 ø
	se los ha comido el gato.	8 a as
	-P's ¿a cómo estamos? -P's a cuatro.	8 a
	-¡P's ah qué gato tan sacón!	8 b as
5	Si no es gato es porque es gata	8 ø
	pues ya está en su menopausia.	8 c as
	Pa' frijoles Anastasia	8 c
	y pa' flojo un servidor.	8 b

(*Los frijoles de Anastasia*)

En la canción *Adiós cuña'o* (1) el yo lírico enuncia en un tono aparentemente inocente una serie de vocablos albureros:

1	La más grandota de mis hermanas	10 A as
	con un soldado se va a casar,	10 B co
	y ya me dijo que sus medallas	10 A
	pa' que yo juegue me va a prestar.	10 B
5	Y si en su cuarto el fusil dejara	10 C as
	yo lo sacara pa' disparar,	10 5 c +5 B co
	con la corneta tocando diana	10 C
	cuando él se vaya voy a jugar.	10 B

(*Adiós cuña'o* (1))

En las canciones *Amor de lejos*, *Eustolia*, *En el baile del Tejeringo*, *La puerca* y *Parodia de "Mi viejo"*, el albur aparece como un juego de palabras que afecta a la rima. Consiste en el uso de eufemismos rimados que sugieren y esconden expresiones

¹⁴² Tetradecasilabo dactílico

contundentes y vulgares. La enunciación es un elemento esencial para la comprensión de este tipo de juegos de palabras, pues por lo general es necesario marcar una pausa que evidencie la elisión de las palabras tabú:

	Y te repito		5	ø	m co
	que mi pelado		5	ø	ø
35	y tremendo orgullo	<i>pito</i>	5	k co m	
	que una vez fue tan tuyo.		7	k	ø
	sin más ni nada		5	l co n co	
	una tostada	<i>a la chingada</i>	5	l	n
	si vuelve a ser.		5	ø	ø
					(Amor de lejos)
5	Si le digo frases tiernas		8	c	c co
	me enseña las piernas.		6	c	c
	¡Qué mula es Eustolia!		6	b	b as
	Cuando le digo: -No salgas-,		8	ø	d co
	me enseña las... calles	<i>nalgas</i>	6	ø	d
	que están rete solas.		6	ø	ø
10	Luego nos vamos de juerga		8	ø	c co
	y me agarra... cansado.	<i>la verga</i>	6	ø	c
	¡Qué mula es mi novia!		6	ø	b
					(Eustolia)
	Meluzza "La Pelona",		7	d co d co	
	metiche y muy jamona,		7	d	d
	se puso en su papel;		7	e as e as	
10	me presentó una dama		7	f as f as	
	que me invitó a su casa		7	f	f
	pa' ir dizque a comer;	<i>coger</i>	7	e	e
	salimos del coliche,		7	ø	g co
	le acaricié una mano	<i>chiche</i>	7	ø	g
15	y se me echó a correr.		7	e	e
					(En el baile del Tejeringo)
10	Te administra la Carlota		8	ø	e co
	que es una vieja ma... nida,	<i>madrota</i>	8	d co e	
	y el negocio lo haces juerga		8	ø	f co
	porque te encanta la v... ida.	<i>verga</i>	8	d	f
					(La puerca)

La canción *Tomando té* encierra un juego de palabras dado por paronomasia y polisemia. El título de la composición es parónimo del gerundio del verbo tomar con el

sufijo de segunda persona singular, *Tomando té* = tomándote. Tomar es un verbo polisémico, significa tanto beber como agarrar o asir con las manos; tomar a una mujer es un eufemismo pseudopoético de penetrarla. Si se agrupan las sílabas del título de otra manera se evidencian los significantes parónimos que intervienen en este juego de palabras que es un calambur: *Tomando té* = tomándote; al sustituirlos por el sinónimo coger, se explicita completamente el albur: cogiéndote.

- | | | |
|----|---------------------------------|--------|
| 1 | No quiero tomar café | 8 a co |
| | porque el café quita el sueño, | 8 b as |
| | lo que quiero es tomar té | 8 a |
| | pues tomando té me duermo. | 8 b |
| 5 | Una vez que té tomé | 8 c co |
| | yo tan suave té encontré | 8 c |
| | que todo el tiempo quiero estar | 9 Ø |
| | tomando té, tomando té. | 9 C |
| | El <i>doitor</i> que a mí me ve | 8 d co |
| 10 | pa'l dolor que aquí me inflama, | 8 e co |
| | recetome tomar té | 8 d |
| | y yo té tomo en la cama. | 8 e |

(*Tomando té*)

Este juego funciona con todas las formas verbo tomar más el pronombre “te”: tomar té = tomarte, té tomé, te tomo. El resultado cómico se da gracias a la insinuación y al doble sentido que adquieren las frases y los contextos merced a la polisemia de tomar.

En la canción *La cama de resortes*, el albur consiste en una serie alusiones e insinuaciones al acto sexual. En esta canción sólo el verbo *coger* sufre modificaciones eufemísticas, por correr, *cochel* se debe entender *coger*:

- | | | |
|---|----------------------------------|--------|
| 1 | Una cama de resortes | 8 Ø |
| | empezaba a rechinar | 8 a co |
| | y después unos suspiros | 8 Ø |
| | comenzaron a jadear. | 8 a |
| | [...] | |
| | Desde el uno hasta el veintiocho | 8 Ø |
| | apagaron ya la luz; | 8 e co |
| | es un eco de suspiros; | 8 Ø |
| | ¡cómo gime doña Cruz! | 8 e |

15	En la casa de don Sebas	8 ø
	se sofocan sin piedad,	8 f
	y rezumban cuatro cohetes	8 ø
	en la oscura vecindad,	8 f
	y los niños de la Lola	8 ø
20	gritan: -¡Viva mi papá!	8 f as
	En el tres vive un viajero	8 ø
	que ha de andar por Mapimí;	8 g co
	su señora corre y corre	8 ø
	aunque nunca esté él aquí.	8 g
	[...]	
31	Con el pito entre la boca	8 j co
	se ha dormido el velador	8 k as
	y el gendarme con muy poca	8 j
	con el suyo le pitó.	8 k
	[...]	
55	Un señor se fue a la cama	8 ø
	y le dijo a su mujer:	8 r as
	-Ya no comas ansias, Pancho,	8 ø
	que la niña nos va a ver.	8 r
	-‘Toy <i>lespielta</i> , <i>mamachita</i> ,	8 ø
60	yo también ya sé <i>cochel</i> .	8 r

(*La cama de resortes*)

En la canción *Ramona Cabrera*, el albur consiste en insinuar que Ramona es una cabrona ramera:

5	Cuando dices que me quieres, que yo soy tu único amor,	16 D as
	me he sentido presidiario con una numeración;	16 D
	ni Pitágoras contaba los que cuentas en tu haber:	16 E co
	apenas ves pantalones y sólo piensas en correr. <i>coger</i>	16 E
	Hace un rato dijo Alfredo que hasta el hombro te metió,	16 G co
10	que te sacó los ojitos, que te puso en condición,	16 H co
	que tú le chupaste un dedo y él también te lo chupó;	16 G
	y ahora vienes a besarme... ¡qué poquita precaución!	16 H

(*Ramona Cabrera*)

La canción *Herculano* contiene juegos de palabras de sentido escatológico y sexual. El título de la canción es el nombre romano de Heracles y también un adjetivo sinónimo de hercúleo, y no, un apelativo inventado. Sin embargo, la palabra Herculano además amalgama y encubre dos palabras tabú: culo y ano, vocablos en los que se fundan los juegos de palabras a lo largo de toda la canción.

Herculano relata en sentido literal las peripecias que un hombre sufre para cambiarse el nombre. La composición comienza enumerando tres apelativos reales que contienen la palabra ano, por ello “son tres nombres de fin maloliente”; posteriormente se mencionan otros nombres que también incluyen palabras tabú como: *Próculo*, *Expedo*, *Expedito*, *Profundo* –hundo– y *Profundillo*; y una metáfora más para referirse al esfínter anal: “círculo acedo”.

El albur en la canción aparece en la quinta estrofa de la canción “doy mi nombre y les doy Herculano”, que por paronomasia significa “les doy el culo-ano”. El juego se cierra con el parlamento del Juez, “¡Me presta!”, que muestra que en un contexto alburero es una desventura de llamarse Herculano. Este juego se repite en la última estrofa de la canción, puesto que el diminutivo de Profundo, Profundillo, contiene la palabra fundillo que también significa ano. El chasco de la canción radica en los juegos de palabras, pero también en la anécdota irónica, pues la víctima del humor no se escapa de seguir siendo albureado:

1	Justiniano, Ponciano, Luciano, son tres nombres de fin mal oliente; sin embargo, la gente decente teme más el llamarse Herculano.	10 A co 10 B co 10 B 10 A
5	Ser un Próculo ya es un descaro, pues no sale del círculo acedo; el que sale feliz es Expedo, pero apesta a demonios y es raro.	10 C co 10 B co 10 B 10 C
10	Sin embargo, pa' hacerlo bonito, un imbécil se puso Expedito. ¡Qué delicia, señor, qué criatura, hasta en eso se ve su finura!	10 E co 10 E 10 F co 10 F
15	Es por eso que el buen Herculano fue al juzgado a cambiarse de nombre, y alegó con el juez el fulano las vergüenzas que pasa siendo hombre.	10 G co 10 H co 10 G 10 H
20	-Doy mi nombre y les doy Herculano, no procede, señor, la respuesta. Y aquel juez, alburero y villano, luego luego le dice: -¡Me presta!	10 I co 10 J co 10 I 10 J

	¿Y ya tiene en la mente el señor	10 K as
	con qué nombre lo van a llamar?	10 L co
	-¿Va usted' a creer si le digo que no?;	10 K
	no me he puesto ese punto a pensar.	10 L
25	Yo quisiera tener en mi nombre	10 M co
	lo profundo de un sabio del mundo...	10 N co
	¡Ya lo tengo, señor, no se asombre:	10 M
	yo me quiero llamar don Profundo!	10 N
	Y en un acta que tiene a la mano	10 O co
30	se le borra aquel nombre: Herculano.	10 O
	Nace ahora, en un breve segundo,	10 P co
	quien responde a este nombre: Profundo.	10 P
	Ya Profundo se llena de fiesta:	10 Q co
	-Pa' servirle: Profundo Cedillo.	10 R co
35	Y el villano del juez le contesta:	10 Q
	-A sus órdenes, don Profundillo,	10 R
	y si se puede también me lo presta.	10 Q

(Herculano)

En la canción *Si fuera la mujer un automóvil*, se equipara el cuerpo de la mujer con las partes de un automóvil. Las palabras utilizadas para la comparación pertenecen al léxico alburero o adquieren doble sentido en la canción:

1	Si fuera la mujer un automóvil	11 ø
	quitaba de inmediato los anillos,	11 A co
	no habría acumulador,	7 b co
	sólo un desarmador	7 b
5	pa' darle una apretada a los tornillos.	11 A

(*Si fuera la mujer un automóvil*)

Finalmente en la canción *¡Tú lo serás!* hay un juego de palabras de connotación sexual que consiste en la omisión de las palabras “puto” y “puta”: tú serás puto, tú serás puta. El primer vocablo es un sinónimo denigrante de homosexual, mientras que el segundo es sinónimo de prostituta. En la canción se encuentran elididos e insinuados ambos términos, pero de la letra se deduce que alguien ha llamado puto al yo lírico quien enojado responde la ofensa con la misma palabra. Resulta cómica la defensa porque con ella el yo lírico acepta la injuria:

1	De tantas cosas que me has dicho yo deduzco que has insultado mi nombre y posición, y las palabras pronunciadas no traduzco, porque no quiero groserías en mi canción.	13 A co 13 B co 13 A 13 B
5	¡Tú lo serás! ¡Tú lo serás! Tú lo serás aunque lo nieguen en tu casa. ¡Tú lo serás! ¡Tú lo serás! Que si yo he sido, ni se nota y se acabó.	5c +5c co 13 Ø 5c+5c 13 Ø
10	Ya no hallo cómo desquitarme lo que has dicho: ¡que soy un esto, que soy l'otro, qué se yo; que fue y que vino, que le trajo que le dijo! ¡Qué poca suerte la que tengo pa'l amor!	13 D as 13 E as 13 D 13 E
15	Tú lo serás! ¡Tú lo serás! Tú lo serás aunque lo niegue tu familia. ¡Tú lo serás! ¡Tú lo serás! Que yo de ti sé más que nadie en el montón.	5f +5f co 13 Ø 5f+5f 13 Ø

(¡Tú lo serás!)

4.5 Habla popular

La Ciudad de México, los barrios, las vecindades y las calles son el telón de fondo de la mayor parte de las composiciones de *Chava Flores*. En estos espacios musicados vemos desfilar y convivir a todos los habitantes y personajes típicos de la gran metrópoli, desde los ruleteros, las criadas y las tamaleras, hasta Cleto “El Fufuy”, Nabor el de la orquesta o la típica quinceañera Espergencia. Por esta razón *Chava Flores* advertía que en sus canciones los mexicanos no íbamos a encontrar nada nuevo, mas agregaba: “se van a encontrar ustedes, porque yo cuando hablo de mi pueblo, cuando hablo de mi barrio, cuando hablo de mis calles, cuando hablo de mi gente; me estoy refiriendo a ustedes y a mí, que son mi pueblo, mi calle, mi barrio, mi gente”¹⁴³. Es innegable que algunos de sus retratos en los que describe situaciones de la vida cotidiana de la Ciudad de México durante la segunda mitad del siglo XX, pueden aún considerarse descripciones vigentes de la capital con todo y

¹⁴³ Salvador Flores Rivera, “La esquina de mi barrio” en *Chava Flores. Una colección...* CD1, pista 1.

las agudas críticas que guardan en el fondo, piénsese por ejemplo en la canción *Voy en el metro* o *Sábado, Distrito Federal*.

Pero *Chava* Flores no sólo retrató a la ciudad con sus habitantes, sino que se dirigió a ellos como su público. Recurrió al habla popular para otorgar nombre, voz e ideario a sus personajes, pero también porque su “público demandaba un arte y unas diversiones populares cuya estética recuperase no sólo el realismo de su vida cotidiana, sino el gusto por el habla popular”¹⁴⁴. El uso de registros idiomáticos populares no es un recurso novedoso, pues durante la época, como en la actualidad, se utilizaban diferentes registros que emulaban estilos coloquiales de habla tanto en letras de canciones, como en producciones cinematográficas.

Chava Flores retomó diversos aspectos del habla popular como recursos humorísticos para la composición de sus canciones cómicas: el caló que es un lenguaje coloquial excluyente en el que se alteran morfosemánticamente expresiones de diversa procedencia; las características prosódicas, léxicas y morfosintácticas del registro idiomático popular de la Ciudad de México; la jerga especializada de distintas actividades u oficios; así como una serie de paremias pertenecientes a la tradición oral.

La canción *Peralvillo* es la mejor muestra del uso del caló citadino, pues “abunda en palabras y expresiones populares de Peralvillo, Tepito, La Lagunilla y otros barrios del centro de la ciudad de México”¹⁴⁵. El caló es un recurso lúdico porque vela de manera cómica un significado que sólo podrán descifrar los que estén enterados, por lo tanto juega con el equívoco, los sobreentendidos; la comicidad recae en el decir mismo y la víctima del humor será aquél que no comprenda lo que se dice. El significado de las frases contenidas en la canción puede variar dependiendo de las intenciones expresivas de quien las enuncia. Esta es una posible interpretación:

¹⁴⁴ Raúl González Hernández, “Refranes en las canciones de *Chava* Flores” en *Paremia [en línea]*, No. 20, 2011, p. 141.

<http://www.paremia.org/paremia/PAREMIA20/13.GONZALEZ.pdf> [Consultado el 15 enero de 2013]

¹⁴⁵ Rivas Paniagua, “Notas”, p. 378.

- | | |
|--|---|
| <p>1 Allá en mi barrio de Peralvillo
se habla el idioma del purito cargador;
aquí Cervantes les saca brillo
a mis botines por ponerse de hablador.</p> <p>5 <i>No se me vengan parando el cuello,</i>
los <i>estirados</i> no me gustan para hablar,
los <i>chaquirudos sin estilacho</i>
<i>paquetes de hilo</i>: ¡quién les puede platicar!</p> <p>¡Voy, voy, mi <i>cuais</i>, <i>pos qué te trais!</i></p> <p>10 <i>¿Por dónde andamos que no te he vidrios?</i>
Yo ya hasta <i>creiba que te habías muebles</i>
y <i>una redonda a tu pesebre</i> iba a llevar;
ya estaba <i>agujeta pa' los tornillos</i>.</p> <p><i>Escupe, Lupe, que está suavena</i>
15 el <i>fumaralacho</i> para el pecho y el pulmón;
no <i>chi mi mema, clache la mosca,</i>
que <i>la talacha</i> no se hizo pa' su señor.</p> <p><i>Si me apoquina con la pastilla</i>
<i>el chiquihuite la llevo a movilizar;</i>
20 <i>le tupiremos paseando el callo</i>
y al son del mambo <i>mi chancluda</i> va a gozar.</p> <p>¡Voy, voy, <i>mi cuais</i>, <i>por qué te trais!</i>
Vé a Peralvillo pa' que aprendas a charlar.
¡Voy, voy, mi <i>cuais</i>, <i>por qué te trais!</i></p> <p>25 <i>Pico de cera</i> si no sabes platicar.
[...]
<i>Si ya sábanas, ¿paquetes de hilo?</i>¹⁴⁶</p> <p>35 No te <i>des taco porque tienes un azul;</i>
si ya <i>'ta gueño con mi debraye</i>
pa' mis discursos necesito mi curul.</p> | <p>juego de palabras con Cervantes.</p> <p>No me presuman
los engreídos o jactanciosos
elegantes sin estilo
¡pa' qué les digo!</p> <p>Cuate, amigo, ¿qué te pasa?
¿En dónde andabas que no te veía?
creía que te habías muerto
una corona de flores a tu tumba
listo para todo.</p> <p>Dilo, que está suave o que está bueno
el cigarro
no se me duerma, atrape la mosca
el trabajo</p> <p>Si me da la pasta o el dinero
la llevo a bailar
bailaremos mucho, pasearemos mucho
Fachosa (litote)</p> <p>Cuate, amigo, ¿qué te pasa?</p> <p>Cuate, amigo, ¿qué te pasa?
Cierra el pico, cállate.</p> <p>Si ya sabes, para qué te digo.
No te creas por ser policía;
Ya basta de tanto hablar</p> |
|--|---|

(Peralvillo)

Las canciones *Cerró sus ojitos Cleto* y *La desdichada Elvira* contienen una serie de expresiones pertenecientes al caló para referirse a la muerte: cerrar los ojos, entregar el equipo, enfriarse, salir con los tenis pa' delante, tener poco aguante, estar en el veliz, pelarse, dejar de funcionar, caer pa'trás, estar en el cajón, echar la última boqueada y dar el último estirón.

¹⁴⁶ Citado a su vez por Jaime López en la canción *Chilanga Banda*.

Este tipo de expresiones pueden encontrarse en la mayor parte de las canciones del *corpus* en combinación con mexicanismos y localismos propios español mexicano *chilango*. Resultan cómicos cuando se muestran desajustados o impropios dentro del estilo de un género. Ejemplos:

5	Él me dijo: -Yo no hago mandados, soy cenizontle que siempre lo ha sido; yo no sé quiénes han inventado que yo soy alcahuete o cupido.	10 C as 10 D co 10 C 10 D	
10	-Yo que te iba a <i>invitar de mi torta</i> como pago al favor que me harías también iba a <i>ofrecerte una corta</i> y me sales con tus mequerías.	10 E co 10 F co 10 E 10 F	(<i>El cenizontle moñudo</i>)
1	El aguacate de hueso café como vil dólar <i>al cielo se fue</i> .	11 A co 11 A	<i>encareció</i> (<i>El aguacate de hueso café</i>)
20	Con mi buque voy siguiendo una ballena que la <i>quero a cachetadas madrugar</i> , se la voy a empanizar a una sirena que anda en busca de un viejo lobo de mar.	12 H co 12 I co 12 H 12 I	<i>Matar a cachetadas</i> (<i>Ése soy yo</i>)
15	Y si puedo hasta un <i>metate</i> y un <i>burrito pa' planchar</i> , un cajón <i>pa'l chilpayate</i> , pa' <i>qui no si vaya a cáir</i> ; tu cubeta para el agua, con tu <i>anafre</i> y tu <i>comal</i> . Pero no llores, Herlinda, tú que siempre has sido linda; ya que tanto te <i>aguantates</i> 20 <i>pos...</i> aguanta un poco más.	8 d co 8 e as 8 d 8 e 8 ø 8 e 8 f co 8 f 8 d 8 e	(<i>Aguanta Herlinda</i>)

Al inicio de este capítulo mencioné que las transgresiones a las reglas gramaticales y en general a cualquier regla resultan cómicas. De cierta manera el lenguaje que usa Chava Flores transgrede en muchos sentidos la pulcritud del idioma español, pues recrea y parodia en la voz de sus personajes de barrio el acento y las modificaciones morfosintácticas que

sufre el español mexicano al deformar palabras como: pues/pos, haya/haiga, agujerar/ahujerar, caer/cáir, fueron/jueron, fuera/juera, usted/asté, policía/polecía, ustedes/astedes, divisé/devisé, transeúntes/transéuntes, doctor/doitor, creminosa/criminosa, buen/güen, criticonas/creticonas, crítico/crético, directo/direito, acción/aición, inspector/inspeitor, accidente/aicidente, hallé/jallé, donde/‘onde, gelatinas/jaletinas, pobre/probe, traía/traiba, difuntos/dijuntos, priesa/prisa, mismo/mesmo, fusilaron/ jusilaron, maestro/maistro, sinfonía/ sinfonia, ministro/menistro, monumento/menumento, oscuridad/oscuridá, vuelto/güelto, etc..

También con el fin de imitar el habla popular en varias canciones modifica la desinencia del pretérito perfecto de segunda persona con una metátesis que traslada la “s” de aste o iste al final del verbo: dijiste/dijites, llamaсте/llamates.

	Rosa... ¡babosa!...	5	e co
	te <i>crites</i> Rosa	5	e
15	que <i>dejates</i> cualquier cosa,	8	e
	y te <i>fugates</i> , te <i>casates</i> , te <i>llamates</i>	13	f f F co
	fugitiva del <i>metates</i> ,	8	f
	y te <i>enamorate</i> s	6	f
	pues me alegro que ese <i>cuates</i>	8	f
20	te agarre y te dé de <i>cates</i>	8	f
	por canija y resbalosa.	8	e
	[...]		
30	Rosa... ¡babosa!...	5	h co
	¿Por qué te <i>juites</i> y <i>volvites</i> y <i>dijites</i>	13	I co
	que me <i>hicites</i> mis tamales, si <i>supites</i>	13	i I
	que también te los <i>comites</i> ?;	8	i
	y te <i>rites</i> cuando <i>vites</i>	8	i i
35	que el retrato que me <i>dites</i>	8	i
	tenía flores y <i>quelites</i>	8	i
	y en el centro, ahí, ¡una rosa!	8	h

(Rosa la pecosa)

Dos canciones que imitan el habla popular y que comparten temática son *Plagiando versos* y *Fusilando versos*. El asunto de ambas canciones es una discusión entre amantes suscitada a raíz del descubrimiento de que los versos de amor dedicados fueron plagiados o fusilados. Resultan cómicas la disparidad y la contradicción entre el registro idiomático utilizado en la poesía culta, pues el prelude de la canción *Plagiando versos* es la primera

estrofa del Nocturno a Rosario de Manuel Acuña, y el de los personajes de la canción, sumadas a la rigidez mental de los protagonistas casi analfabetas incapaces de tropezar con el absurdo:

1	Él:	Un libro de versos	6 ø
		encontré en tu cuarto,	6 ø
		en él tú <i>marcates</i>	6 a co
		el que yo <i>escrebí</i> .	6 b as
5	Ella:	También <i>presumites</i>	6 ø
		que tú eras poeta	6 ø
		y te <i>fusilates</i>	6 a
		un verso de ahí.	6 b
10	ÉL:	Perdona lo injusto	6 ø
		que <i>jui</i> al engañarte;	6 k as
		no <i>creiba</i> tan pronto	6 ø
		aprendieras a leer.	6 c as
	Ella:	Pa' tu mala suerte	6 ø
		el libro <i>encontrates</i> ,	6 k
15		aunque es muy gruesote	6 ø
		y no hay monos en él.	6 c
	Él:	Ora sí tu inspiración	6 ø
		se la llevaron los vientos.	6 h co
		Tú te <i>analfabetizates</i>	6 ø
20		matando mis pensamientos.	6 h
	Ella:	Hoy para <i>dicirme</i>	6 ø
		cositas bonitas	6 i as
		tendrás que aprenderte	6 ø
		versos en inglés.	6 j co
25	Él:	Pa' que Amado Nervo	6 ø
		y tú no repitan	6 i
		lo que a mí me nace	6 ø
		y me copian después.	6 j

(*Fusilando versos*)

En *Ingrata Pérjida*, es cómica la imitación del habla popular porque aparece engolada por el hipérbaton en construcciones de apariencia pomposa cuyo léxico contrasta hasta con el título:

	<i>Burlábates</i> todita	7 ø
10	de mi ánimo extasiado,	7 ø
	<i>andábates</i> creyendo	7 ø
	que iríame yo a matar.	7 c co
	Pero fallóte,	5 ø
	y ecuánime reprocho	7 ø
15	tu intrínseco deseo	7 ø
	que indúceme a olvidar.	7 c

(*Ingrata pérjida*)

La jerga culinaria, la de los juegos y la de ciertos comercios, son otro aspecto del habla popular que *Chava* Flores retomó para la composición de sus canciones. En algunas canciones el tratamiento del tema exige la presencia del vocabulario específico como en *Platillos mexicanos*, *Las tamaleras*, *Los pulques de Apan*, *El corrido del Chuti de mano*, *Pichicuás* y *Dominuá*; en otras, con ese léxico especializado, *Chava* Flores hizo complejos juegos de palabras como en *La Chilindrina* y *La taquiza*.

En *Platillos mexicanos* enlista: chicharrones, tacos de carnitas, nenepile y corazón, quesadillas “echaditas en comal” o “doraditas”, flor de calabaza, huitlacoche, papa o sesos, pancita, rajás, queso, pozole, birria, chilito, tepache, frijolitos, caldo de pollo, arroz, mole poblano, curado de limón, unos “refritos”, taco placero, barbacoa, tortillas, aguacates, nopalitos, queso y chiles cuaresmeños, pápalo quelite, huauzontles, gorditas de albañil, carnita con acelgas, espinazo en mole de olla, pipián y romeritos. En *Las tamaleras* menciona diferentes sabores de tamales y atoles:

	De chile, dulce y manteca,	8 ø
10	también los había de sal;	8 c co
	y ahí bien o mal y vendiendo	8 ø
	van viviendo del tamal.	8 c
25	De masa, de fresa y piña	8 ø
	también lo hacen champurrado;	8 g as
	no a todos les dan su atole,	8 ø
	nomás a los aguzados.	8 g

(*Las tamaleras*)

En *Los pulques de Apan* dedica una estrofa a los curados y las medidas en que se sirve el pulmón o pulque:

- | | | |
|----|--|---------------------------------|
| 11 | Ricos curados de tuna y melón,
de avena, piña, de fresa y limón;
su carbonato pa'l tlachicotón;
jarro caliente, tarrito o "camión". | 11 D co
11 D
11 D
11 D |
|----|--|---------------------------------|

(*Los pulques de Apan*)

En *El corrido del Chuti de mano* se enuncian reglas de un juego "conocido en México también como chu-cho, el chuti de mano es una variante más compleja, y al mismo tiempo menos matemática, del juego de dominó"¹⁴⁷. También hay expresiones que pueden emplear en cualquier otro juego:

- | | | |
|----|---|---------------------------------|
| | Cuando cantas cinco y se pegan los triunfos,
le mientas la madre al que tiene tu juego. | 12 Ø
12 E as |
| 10 | Te apuntan un hoyo, te quitan la lana,
pues para chingarte te dejan en menos.
Cuando traigas juego nomás canta cuatro,
como le hace Pepe y se enoja Quijano; | 12 Ø
12 E
12 F as
12 F |
| 15 | viene con la Coca, menea la cabeza:
-Si serás pendejo, traes chuti de mano. | 12 Ø
12 F |

(*El corrido del Chuti de mano*)

Lo mismo sucede con la canción *Pichicuás*, en ella se enuncian diferentes reglas y expresiones típicas del juego de canicas en la narración de una partida entre los personajes Pichicuás y Cupertino:

- | | | |
|----|--|-------------------------------------|
| 5 | Una raya y un hoyito
que pintaron en el suelo del solar.
Se advirtió que "Tres y el fuerte",
que "Prohibido comer mano"
y que "Al quede no tirar", | 8 ø
12 B as
8 ø
8 ø
8 b |
| 10 | que "Las chiras son al tiro",
que "Hay calacas y palomas"
y "El ahogado muerto está". | 8 ø
8 ø
8 b |

(*Pichicuás*)

Dominuá además de parodiar la canción *Domino* y el habla francesa, también incluye en sus versos expresiones de la jerga del dominó:

¹⁴⁷ Enrique Rivas Paniagua, "Notas", p. 373.

1	<i>Dominuá, dominuá</i>	4 a +4 a as
	ya me <i>orcuaron</i> la mula de <i>sueisues</i> .	10 B as
	<i>Dominuá, dominuá,</i>	4 a +4 a
	la de <i>duosues</i> , también la de <i>trueases</i> .	10 B
5	Si me doblo al <i>uas</i>	6 a
	tú lo <i>serruaruás</i> .	6 a
	<i>Dominuá, dominuá,</i>	4 a +4 a
	La de <i>cincos</i> también se me <i>orcuá</i> .	10 A

(*Dominuá*)

La canción *La Chilindrina* es un juego de palabras hecho con vocablos que son nombres tradicionales de panes que por paronomasia sirven para que el yo lírico describa a su amada y algunas peripecias de su relación:

1	“Concha” divina,	5 a co
	preciosa “chilindrina”	7 a
	de “trenza” pueblerina,	7 a
	me gustas “al-amar”;	7 b as
5	ven dame un “bisquet”	5 ø
	de “siento en boca” y “lima,	7 a as
	“chamuco” sin harina,	7 a
	“pambazo” de agua y sal.	7 b
	La otra semana	5 c co
10	te vi muy “campechana”	7 c
	pero hoy en la mañana	7 c
	“panqué” me ibas a dar;	7 d as
	deja esos “cuernos”	5 e co
	para otros “polvorones”	7 e
15	que sólo son “picones”	7 e
	de “novia” en un “volcán”.	7 d
	Sí me haces “pan de muerto”	7 f as
	te doy tu “pan de caja”,	7 g as
	te llevo de “corbata”,	7 g
20	de “oreja” hasta el panteón;	7 h as
	allí están los “gusanos”	7 ø
	pa’ tus preciosos “huesos”	7 f
	nomás no te hagas “rosca”	7 ø
	que te irá del “cocol”.	7 h

25	A mi “chorreada”	5 i co
	la quiero ver “polveada”,	7 i
	todita “apastelada”,	7 i
	aquí en mi corazón;	7 j co
	“concha” querida,	5 k co
30	te ves “entelerida”,	7 k
	pareces “monja” <i>juida</i> ,	7 k
	tú que eras un “cañón”.	7 j
	Te di tu “anillo”,	5 l co
	tu casa de “ladrillo”,	7 l
35	y ahora, puro “bolillo”,	7 l
	me sales con que no;	7 n as
	quieres de un brinco	5 m co
	tu pan de a dos por cinco,	7 m
	ganancia en veinticinco	7 m
40	y sus timbres de pilón.	7 n

(*La Chilindrina*)

En *La taquiza* oímos desfilar diferentes tipos de carne que puede contener un taco, mientras un amante declara su amor apasionado y pide matrimonio a la comensal. Llegan los tacos de lengua, suadero, bofe con cuajar, ojo, tripa gorda, chicharrón, cachete, nenepil, oreja, trompa, sesos, buche, nana, corazón, hígado, longaniza, cecina y riñón. El último tipo de carne que aparece en el listado de *La taquiza* es la maciza, carne consistente y sin grasa. “Entrarle a la maciza” es una expresión metafórica de enfrentar la realidad, que en este caso consiste en responder a la propuesta de matrimonio:

	Al seguir con los de oreja	8 ø
	me entró la preocupación,	8 l co
	vino trompa, sesos, buche,	8 ø
	seis de nana y corazón;	8 l
35	siguió el cuero a la taquiza	8 m co
	y hasta el hígado surgió;	8 n as
	y llegó la longaniza,	8 m
	la cecina y el riñón,	8 n
	y al entrarle a la maciza,	8 m
40	¡me saliste con que no!	8 n

(*La taquiza*)

Al recibir una respuesta negativa, el yo lírico no tiene otra opción que responder: – ¡Que te mantenga el gobierno! ¡Qué manera de tragar!–. Sentencia de dominio público y

sabiduría popular que, como muchas otras, en las canciones populares tiene un contexto de uso idóneo.

Paremias de este tipo aparecen citadas y parafraseadas en varias canciones del *corpus*. Constituyen otro elemento que Chava Flores retoma del habla popular e integra como parte del ideario inconsciente que sus personajes poseen y comparten con el público:

-El título de la canción *Amor de lejos* es el primer hemistiquio de un dicho que reza: Amor de lejos, es de pensarse; donde “pensarse” es un eufemismo que sugiere entender “pendejos”. En el resto de la canción se juega con alusiones a palabras tabú del mismo modo que se hace en el título.

-El refrán “De limpios y tragones, están llenos los panteones” aparece integrado en el texto de *El aguacate de hueso café*:

	Que de limpios y tragones,	8 ø
	los panteones llenarán,	8 d as
	hoy los llenarán de limpios	8 ø
20	pues tragones ya no habrá.	8 d

(*El aguacate de hueso café*)

-“Traer torta bajo el brazo” es un dicho que significa que un bebé nació con suerte como Cheto. Aunque parece la buena suerte de Cheto se limita a haber nacido el día del terremoto de 1957.

1	Vino a este mundo Cheto	7 a co
	de Camila la gandul,	8 b co
	la cigüeña lo envió completo	9 A
	con su torta y su baúl;	8 b

(*El bautizo de Cheto*)

-El título *El que canta, el miedo espanta* es un dicho; además en esta canción aparece la sentencia “El miedo no anda en burro”

	No me miren de soslayo,	8 j co
30	hago mutis y me escurro,	8 k co
	y aquí me apunto un caballo	8 j
	porque el miedo no anda en burro.	8 k

(*El que canta, e miedo espanta*)

-*Hogar, dulce hogar* es la parodia de *Home, sweet home*.

-En la canción *La jardinera de la paletería* aparece recreado el refrán “de piña para la niña” que se refiere al sabor predilecto de las niñas. Al reelaborar este refrán, *Chava* lo conjuga además con otros vocablos locales como “coco” que por dilogía significa tanto el sabor del fruto tropical, como coscorrones. Ya no hay paletas de piña porque la niña está embarazada, y si insiste habrá coscorrones:

16	No pidas paletas ya, mi niña, que ahora que no hay de piña de coco van a ser.	10 G co 7 g 7 f
----	---	-----------------------

(*La jardinera de la paletería*)

-*Pomposita* acoge el dicho “Debo, no niego. Pago, no puedo”

1	Apunte usted, Pomposita, que sí le debo, no niego, que sí le pago, no puedo, no venga a cobrar.	8 a co 8 b as 8 b 6 c
---	--	--------------------------------

(*Pomposita*)

-“Candil de la calle, oscuridad de su casa” en *¡Qué modotes, Bartolo!*:

20	Si candil de la calle tú no fueras, en tu casa no habría esta oscuridá’, sólo brilla la ausencia de tus pesos y de sobras me <i>quieres</i> alumbrar.	11 Ø 11 G as 11 Ø 11 G.
----	--	----------------------------------

(*¡Qué modotes, Bartolo!*)

-Minga a tu chadre o chinga a tu madre aparece en *Ramona Cabrera*.

-En *Mi rancho, mi gallina y mi burro* aparece el refrán “No se pue’ sopear sin gorda, ni hacer taco sin tortilla”:

25	Dicen que la clara es blanca y la yema es amarilla; para sopear son las gordas, para taquear las tortillas.	8 ø 8 i co 8 ø 8 i
----	--	-----------------------------

(*Mi rancho, mi gallina y mi burro*)

-*No se pue’ sopear sin gorda, ni hacer taco sin tortilla* es un refrán cuyo sentido indica que existe una imposibilidad para realizar algo. Esta canción lleva como título y contiene el refrán mencionado, pero también algunas de sus frases toman la forma de sentencia popular:

1	Dicen que la clara es blanca y que la yema es amarilla; no se pue' sopear sin gorda ni hacer taco sin tortilla.	8 ø 8 a co 8 ø 8 a
5	No se pue' chupar naranja si se toca la ocarina, ni se puede tener granja si se tiene una gallina.	8 b co 8 c co 8 b 8 c
10	Dicen que los gavilanes todo comen menos plumas; que los pobres y los tristes casi nunca desayunan.	8 ø 8 d as 8 ø 8 d
15	Que el que gana cuatro reales tiene cuatro o cinco cunas; que al que ya le dio viruelas cacarizo lo vacunan.	8 e co 8 f as 8 e 8 f

(No se pue' sopear sin gorda, ni hacer taco sin tortilla)

-Finalmente, la composición *No te vendas* parece regirse por la ética del refrán “El dinero disfraza de sabio al pendejo”:

1	Aléjate de pobres y pendejos pues puede ser que todo se te pegue, y tú, por no seguir estos consejos, eres pobre y pendejo porque quieres.	11 A co 11 B as 11 A 11 B
5	No hay nada más sublime que el dinero: te quita lo pendejo de las cejas; con él puedes ser rey y hasta ratero y sólo eres pendejo si te dejas; con él puedes comprar el mundo entero	11 C co 11 D co 11 C 11 D 11 C
10	y el amor de las hembras más pendejas.	11 D

(No te vendas)

Chava Flores es un referente obligatorio de la cultura popular de la Ciudad de México. Sus canciones han permeado y vuelto al ideario colectivo de modo que ahora algunas frases ya lexicalizadas provenientes de sus canciones forman parte del refranero popular. Éste fenómeno no es fácil de documentar, sin embargo, es común usar la expresión “un hormiguero no tiene tanto animal” para referirse a las multitudes que circulan diariamente en la Ciudad de México. Tan común como ver Bartolos y Bartolas de a montón bartoleando en las calles de la ciudad y como preguntar ¿A qué le tiras cuando sueñas?

Resumen

Dentro de los compositores sobresalientes de la poesía popular mexicana del siglo XX destaca, al lado de José Alfredo Jiménez, Rubén Fuentes y Consuelo Velázquez, Salvador Flores Rivera, mejor conocido como *Chava* Flores. Pero destaca, no sólo por la importancia que adquirieron sus composiciones o la fama que alcanzaron en la voz de algunos intérpretes, sino también porque sus canciones poseen un rasgo que las diferencia y las hace únicas dentro del *corpus* de canciones populares mexicanas: el humor.

En sus canciones humorísticas, Salvador Flores retrata la vida de los barrios populares de la Ciudad de México como La Escandón, Peralvillo, La Doctores, La Merced o Tepito. En ellas describe la carencia y la estrechez de la vida en las vecindades, pero también detalla a los habitantes de éstas, sus relaciones sociales, sus prejuicios y sus formas de habla, siempre con un tono humorístico que convierte los argumentos en una especie de celebración tragicómica.

Para comenzar el acercamiento a las canciones de *Chava* Flores, consideré necesario definir los conceptos de lírica culta, tradicional y popular. En resumen, entiendo por lírica culta el *corpus* de obras fijas e individuales, escritas bajo una estética personal o de grupo, destinadas generalmente al uso de los estratos culturalmente privilegiados. La lírica tradicional se caracteriza principalmente por ser poesía que vive en variantes; *su corpus* se compone de obras consideradas patrimonio común y anónimo de una colectividad, pues las obras alcanzan una difusión extensa; además, su estética es colectiva ya que está determinada por la comunidad de quienes transmiten, producen y usan las obras. Por su parte, la lírica popular se caracteriza por una estética definida a partir de los gustos mayoritarios, también colectiva, que adopta constantemente elementos y recursos legitimados, cultos o tradicionales, con base en la cual se crean obras con estilos o poéticas personales determinadas en función de la expectativa de consumo. La lírica popular se transmite tanto en soportes orales que permiten la existencia de variantes, como en fijos, impresiones o grabaciones; es por ello que las obras populares no poseen una clausura o fijeza total como las obras de la lírica culta, pues cada recreación –ya sea *cover* o

performance— trae consigo variaciones, pero tampoco se puede afirmar que vivan en variantes, pues por lo general al conocerse como obras ajenas y recientes es necesario transmitir las respetando la voluntad de sus autores. Se deduce entonces que las líricas culta, popular y tradicional, no se yuxtaponen excluyéndose, sino que forman parte de un *continuum* cultural, siendo la lírica popular la que se define principalmente en la hibridación.

En tanto autor popular, Chava Flores utilizó para la creación de sus composiciones de recursos, parámetros y códigos de tradiciones poéticas como es el caso de los corridos y los huapangos, pero también de los géneros populares como el bolero, el tango y la canción ranchera; además, empleó recursos propios de la tradición lírica hispánica. Dichos elementos y recursos aparecen en su obra recreados con su estilo personal que se caracteriza primordialmente por el humor.

A pesar de la difusión masiva que recibieron sus canciones y de la aceptación rotunda por parte del público, evidentemente no forman parte del *corpus* de canciones tradicionales, pues no poseen una función social arraigada, ni un contexto tradicional humorístico que permita su reproducción en variantes.

Salvador Flores escribió durante el periodo que va de 1951 a principios de los años ochenta. A lo largo de su producción se pueden observar distintas etapas y tendencias temáticas. Durante los primeros años, sus composiciones abundaron en retratos costumbristas de las clases sociales bajas, de los barrios y sus eventos sociales. Entre 1956 y 1958, gracias al éxito de sus canciones, la mayor parte de su producción fue hecha para el cine. Posteriormente, al principio de los años sesenta, se acentúa la presencia de temas sentimentales serios que desaparecen en 1969, año en que el albur aflora en las composiciones de Chava Flores. Finalmente, en la década de los setenta, surgen las composiciones que muestran la nostalgia del autor por las vivencias de la infancia y por los cambios que irremediablemente iba sufriendo la Ciudad de México.

El contexto de la lírica popular de estos años (1950-1980) abunda en autores y géneros poético musicales. Chava Flores, en respuesta a las expectativas de consumo y a la demanda del público, así como a su estilo personal, cultivó principalmente el bolero, el

corrido y la canción ranchera, aunque también escribió obras de otros géneros igualmente prolíficos como tangos, huapangos, baladas y coplas de retache. Algunas canciones del *corpus* de la tesis aparecen clasificadas en géneros musicales, cuya definición poética no es un rasgo definitorio, hablo del vals, la rumba, la polka y la redova, entre muchos otros; sin embargo, es importante remarcar que los géneros más cultivados poseen características poéticas específicas que fue necesario describir para comprender que el autor retoma elementos de tales poéticas generalmente para invertir sus valores y crear productos cómicos.

El corrido es un género tradicional mexicano cuya definición resulta problemática, ya que es quizás el género geográficamente más difundido y ha asumido múltiples formas y temáticas. Creo, como afirma Catalina H. De Giménez, que el corrido no es un género definible absolutamente por sus ciertos rasgos formales. El análisis de los corridos de *Chava Flores* nos permite observar la heterogeneidad de las estructuras y los asuntos que puede poseer un corrido. Una característica señalada por varios autores como esencial del género es la existencia de una serie de elementos o fórmulas primarias que pueden o no aparecer en un corrido: la llamada inicial, la invitación, el lugar, nombre y fecha de los sucesos narrados, etc.; sin embargo, sólo algunos corridos de *Chava Flores*, contienen las estructuras señaladas. Otras canciones que no son clasificadas como corridos en el *Cancionero de Chava Flores* poseen algunas de estas fórmulas primarias: *El corrido del chuti de mano* y “*El corrido*”.

El único rasgo definitorio del género con el cual están de acuerdo todos los estudiosos, es que el corrido constituyó una suerte de periódico oral, a veces impreso, gracias al cual la gente se enteraba de diversos sucesos. Sin embargo, los corridos del *corpus* no están destinados a cumplir esta función social, aunque podrían resultar una parodia de tal cometido, como en el caso de *El crimen del expreso*.

La canción ranchera es un género poético musical muy complejo ya que su evolución ha sido muy larga y abundantes los factores que han influido en la constitución de su poética. Paradójicamente, la canción ranchera es un género urbano. Surge a principios del siglo XX con las composiciones de temática campirana que otorgaban una posibilidad de

identificación con estilos y temáticas regionales a los millones de provincianos recién avecindados en el Distrito Federal. El surgimiento de la radio y el cine marcaron la evolución del género, no sólo por la difusión masiva, sino por el advenimiento de músicos a la capital atraídos por las promesas de popularidad y riqueza que daba el nuevo medio de comunicación. De los conjuntos de arpa grande provenientes de Michoacán y Jalisco, surge el mariachi que durante la década de los cuarenta queda definitivamente unido al género ranchero.

La película *Allá en el rancho grande* dio a conocer mundialmente al charro mexicano. Así, el cine fijó el principal personaje tipo de la cinematografía nacional que se caracteriza por ser bravucón, borracho, simpático y buen cantante. Jorge Negrete fue el primer ídolo de la canción ranchera.

El tema del alcohol que se inició con *La tequilera* propició el surgimiento de otros temas alejados de la canción campirana como el abandonado, el desdén y el machismo. El estilo de los cantantes se volvió violento, sobreactuado, sentimental y adolorido. José Alfredo Jiménez representa la cúspide de este tipo de canción ranchera.

Las canciones rancheras de *Chava Flores* son de temática amorosa principalmente, pero están alejadas del tono amargo y llorón característico de la canción ranchera clásica. Lo más destacado de las rancheras de *Chava Flores* es que parodian algunas características del género: la temática campirana (*Mi rancho, mi gallina y mi burro*), la figura del ídolo o charro cantor (*Mi chorro de voz*) y la poética de la canción ranchera clásica (*Llorando solo*); además de la actitud sentimentalista y adolorida del abandonado (*Ingrata pérfida*), la conveniencia e ingratitud de la amada (*La interesada*), y el lamento provocado por la pérdida del ser amado (*Los aguaceros de mayo*).

En lo que respecta a la forma, he comprobado que en las canciones de *Chava Flores* hay preferencia parcial por los metros de arte menor. Como era de esperarse, por su frecuencia dentro de la lírica hispánica, el metro más repetido es el octosílabo, aparece aproximadamente en la mitad del *corpus*, aunque sólo una cuarta parte de las estrofas puras del *corpus* son octosílabas. Al octosílabo le sigue el heptasílabo, metro que sólo aparece en la quinta parte de las estrofas del *corpus*, principalmente combinado con otras medidas; en

muchos casos los heptasílabos podrían considerarse inconsistencias que tienden al octosílabo y que se ajustan en la amalgama musical. Finalmente el tercer metro más empleado en las estrofas del *corpus* fue el dodecasílabo que al ser un metro que acepta diferentes acentuaciones armoniza perfectamente con los varias medidas de arte menor; un dodecasílabo equivale rítmicamente a un octosílabo más un pie quebrado o a un heptasílabo más un pentasílabo, a pesar de que no admita cesura.

La abundancia de metros de arte mayor en las canciones del *corpus*, evidencia la voluntad del autor de escribir poesía siguiendo parámetros poéticos prestigiados. Por otro lado, la presencia de múltiples combinaciones métricas que la teoría supone imposibles muestra que en la poesía cantada la métrica de un texto puede adaptarse a cualquier melodía y compás gracias a la maleabilidad que le otorga la música, permitiendo en el texto la armonización irregular de metros.

La estrofa más empleada en las canciones del *corpus* es el tetrástrofo, pues el 54.74% de las estrofas tienen esta estructura. Al tetrástrofo le siguen lejanamente las estrofas de seis versos, que sólo ocupan una sexta parte del *corpus*, 16.7%, y son tres veces menos frecuentes que la cuarteta. Las estrofas de ocho y tres versos aparecen en tercer lugar de frecuencia con sólo 8.02% y 7.72%, respectivamente. Observando estas cantidades, puedo afirmar que *Chava* Flores prefirió abiertamente la forma de la copla popular aunque la cultivó en diversos metros y patrones rítmicos.

La rima en las canciones del *corpus* es mayoritariamente consonante, aunque por lo general se combina con asonancia. *Chava* Flores aconsonanta principalmente verbos conjugados en la misma persona y tiempo verbal, infinitivos y participios; a veces emplea una palabra como consonante de sí misma; y en ocasiones, modifica palabras en favor de la rima consonante.

El tema central de la tesis es el humor en las canciones de *Chava* Flores, por lo que fue necesario definir este concepto. El término humor ha tenido múltiples acepciones a lo largo de la historia y, por lo general, parece ser un tipo de discurso que se escapa a las definiciones exactas. Considero humor a la forma de representar y crear productos cómicos, siendo lo cómico aquello que divierte y provoca risa; en otras palabras, el humor es la

cualidad de las personas que ponen de manifiesto aspectos cómicos de la realidad, mientras que lo cómico se encarna en las personas, objetos, temas y situaciones que excitan la risa. El término humor en el presente trabajo sirve para referirme a los procedimientos mediante los cuales *Chava* Flores ordenó su pensamiento y expresó una posición frente al mundo, expresión que sin duda mueve a la risa.

La enumeración de temas cómicos es un trabajo que resultaría inútil, ya que todo aspecto de la realidad están expuesto a una representación humorística, por lo que todo puede resultar cómico. Sin embargo, para que algo se perciba como cómico considero que existen tres aspectos básicos.

1. No existe nada cómico fuera de lo que es propiamente humano, no sólo porque el hombre es un animal que ríe, sino sobretodo para que algo resulte cómico es necesario que el ser humano intervenga en la representación o el uso de los objetos cómicos.

2. Para que algo nos provoque risa es forzoso un estado momentáneo de impasibilidad con respecto a la víctima de nuestra risa, ya que cualquier emoción que nos haga compadecerla, provocará que se ausente la comicidad.

3. La risa es un acto de carácter social, por lo que para comprenderla es necesario ubicarla dentro de su medio natural, ya que muchos efectos cómicos son relativos a las costumbres e ideas de la comunidad que las produce.

Toda característica atribuida a las obras humorísticas como incongruencia, absurdo, exageración, ridículo, ambigüedad, confusión, etc., muestran que es necesario que exista de manera previa en la mente del receptor el concepto de lo congruente, lógico, medido, serio, preciso, claro, etc., como pautas que ordenan la realidad. Lo cómico surge de la captación del desajuste entre la realidad representada –incongruente, ridícula, ambigua– y los parámetros de normalidad o perfección que el escucha posee, el cual, al descubrir la intención humorística, no buscará ordenar la realidad bajo esas pautas, sino que se contentará con entender y festejar lo expresado. Esta reflexión, permite ver que es necesaria la existencia de un universo de significados comunes entre el humorista y el receptor, pues sólo quienes compartan ese universo serán capaces de comprender el humor.

Algunos teóricos estiman que el humor posee una finalidad negativa denigrante, pues lo consideran un gesto que equivale a un juicio denunciante de errores e imperfecciones sociales. A mí parecer, no se debe desconocer la existencia de otros objetivos más neutros y lúdicos en los discursos humorísticos que la señalización correctiva de las imperfecciones o vicios. El humor de *Chava* Flores no siempre se ejerce desde una postura crítica mordaz, sino también desde una visión juguetona y festiva de la realidad en la que el autor se incluye a sí mismo y al receptor, y que parece brotar por el mero goce de reír por todo.

En cuanto a los recursos humorísticos utilizados por *Chava* Flores en sus composiciones, puedo decir que el autor se identificó con la tradición humorística hispánica, pues al analizar el *corpus* descubrí que el autor empleó recursos identificables en coplas tradicionales examinadas por Horacio Magis en su estudio sobre lírica tradicional. Entre esos recursos se encuentran la rigidez lógica, la cancelación de expectativas, los retruécanos, la insinuación, los falsos eufemismos, las transgresiones gramaticales; y agregué, siguiendo aún las reflexiones del mismo autor, la picardía y el esperpento. Todos estos recursos, resultan accesorios reconocibles dentro del *corpus* y se observan interactuando de manera compleja dentro de las canciones. Sin embargo, no se puede dar una lista exhaustiva de recursos humorísticos auxiliares, ya que estos procedimientos pueden ser infinitos y están estrechamente relacionados con la intención autoral, el estilo y la víctima del humor.

Por tal razón decidí analizar los aspectos principales del humor en las canciones de *Chava* Flores. Dichos aspectos generales son los procedimientos complejos más frecuentes que sirven para describir las principales vertientes de la poética humorística del autor. Se trata de la parodia, la ironía, los juegos de palabras, el albur y el uso del habla popular. Estos aspectos no son categorías completamente diferenciadas, ni poseen recursos auxiliares exclusivos, sino que coexisten dentro del *corpus* y caracterizan en mayor o menor medida a las composiciones.

La parodia es la imitación burlesca de una obra, un estilo, un género, o de los gestos, formas de habla y actitudes de alguien. Es un discurso de naturaleza intertextual, pues es la síntesis de un texto o referente parodiado en un texto parodiante; su efecto cómico radica

principalmente en el contraste dado entre ambos. La parodia como procedimiento humorístico puede comportar una intención contestataria o provocadora cuando se trata de una imitación peyorativa o contrahechura ridiculizante; pero también puede poseer una intención respetuosa y lúdica cuando imita de manera juguetona o festiva, no reverente, ni despreciativa, al referente parodiado.

Chava Flores parodió obras, géneros y temas de la lírica popular, pero también parodió el habla popular y los gestos y actitudes de personajes mexicanos emblemáticos. Las canciones de *Chava* Flores, a pesar de ser en ocasiones contrahechuras de otras obras, no conllevan siempre una evaluación negativa de sus intertextos, por el contrario, son un homenaje jocoso a la música que el autor tanto admiró y conoció.

La parodia de géneros poéticos musicales es quizás el procedimiento más extendido dentro de las canciones cómicas de *Chava* Flores, consiste en la creación de un texto que se desvía de la norma literaria impuesta por el género poético, pero que al mismo tiempo incluye dicha norma o código en el texto; es decir, invierte los valores que dicta el género. Los principales géneros parodiados son los preferidos por el autor: corrido (*Corrido de Lucio Cabañas*), canción ranchera (*Llorando solo*) y bolero (*Amor de lejos*), aunque también hay parodias del cuento tradicional (*Cuento de hadas* (1) y (2)) y de las *cowboy songs* (*Pobre Tom*).

La ironía es un procedimiento mediante el cual se pretende dar a entender un significado distinto del que se enuncia. La retórica clásica considera que la ironía es una antífrasis, sin embargo, esa postura no es útil para el análisis de textos irónicos que rebasan la dimensión del enunciado. Existen otros tipos de ironía como la situacional o la dramática que no ofrecen una forma semántica específica o que contienen pocas estructuras antifrásticas, pero que también sugieren hacer una interpretación de lo dicho para descubrir un significado velado y mantienen la actitud pragmática burlona de toda ironía. Los textos irónicos comportan siempre un *ethos* burlón que por lo general demuestra una evaluación peyorativa del blanco ironizado, la burla puede ser desde una simple broma inofensiva e ingenua, hasta una crítica de carácter mordaz e insultante.

Para que la ironía funcione es necesario que el receptor detecte la existencia de un significado oculto y rechace el manifiesto, de lo contrario la ironía se neutraliza. Si bien el texto irónico ideal es aquel que carece de indicios que evidencien la ironía, puede decirse que existe un sin número de marcadores que permiten detectar este procedimiento, entre ellos se encuentran los índices situacionales o contextuales, los lingüísticos y los para-verbales. Los indicios ponen en marcha las competencias lingüística, cultural e ideológica tanto del emisor como de los receptores; es decir, involucran, entre otros, el tipo de discurso, el entorno situacional, el universo de conocimientos compartidos, las creencias, lo implícito y lo sobreentendido.

Los textos irónicos de *Chava* Flores pueden ser comprendidos desde el primer abordaje por un receptor que participe de un universo de conocimientos compartidos con el autor: léxico, costumbres, situación social y geográfica. Sin embargo, en las composiciones podemos encontrar indicios de tipo contextual (contexto de histórico-social y textual), índices lingüísticos (sintaxis, léxico, marcadores) e índices para-verbales. La prosodia es un índice para-verbal que resulta esencial para la comprensión de la ironía en las canciones de *Chava* Flores, no obstante, no pueda ser marcada en el texto escrito.

El autor no pretendió de manera consciente hacer composiciones de carácter crítico y correctivo, sin embargo, al ser irónico sus composiciones sí comportan una burla y un señalamiento de imperfecciones sociales, por ejemplo en *¿A qué le tiras cuando sueñas?* En esta canción *Chava* Flores retrata al mexicano obnubilado dentro de una situación social crítica tanto por la precariedad, como por el conformismo, el racismo y la corrupción; y hace al mismo tiempo una invitación a reformar la actitud criticada.

Finalmente, cabe mencionar que un texto irónico necesita tres actantes para realizarse: el ironista, el blanco de ataque o víctima y el receptor. Paradójicamente, el receptor y la víctima pueden encarnarse en la misma persona; así como, el ironista y el blanco se identifican cuando se trata de la autoironía. Las víctimas de la ironía de *Chava* Flores son las formas de vida, las costumbres y los habitantes de la Ciudad de México. Por lo general el yo lírico ironista es el autor mismo que se ubica como un personaje más dentro de la realidad retratada en la que en gran medida aparecemos todos los mexicanos; me

atrevo a afirmar que por ello muchas veces la ironía de *Chava* Flores comporta en realidad una autoironía de carácter social gracias a la cual los receptores mexicanos nos reímos de nosotros mismos.

La lírica de *Chava* Flores es ejemplo de poesía orientada al juego. Los juegos de palabras son un recurso lúdico humorístico esencial dentro del *corpus*. Consisten en emplear vocablos haciendo un uso ingenioso de sus sentidos equívocos o acepciones variadas, modificando o no su forma. Por lo general, los juegos de palabras son construcciones que obedecen a reglas explícitas, distintas a las reglas de coherencia interna o de construcción de un texto, que afectan principalmente al significante, aunque comúnmente influyen en el significado.

Los juegos de palabras en las canciones de *Chava* Flores afectan distintos aspectos del lenguaje. Hay juegos basados en la modificación fonética del léxico como el título anagramático *Ramona Cabrera* o las aliteraciones con el sonido “ch” de *Hoy sí se me hizo/Hoy sí me caso*; otros que explotan la homonimia, la paronimia y la polisemia de las palabras; y también encontramos juegos rítmicos en los cuales interviene el verso entero como en la canción *La puerca* o *Eustolia*.

El albur es un juego de palabras de connotación sexual que por su complejidad y características propias decidí analizar aparte. *Chava* Flores consideraba que el albur era la forma más ingeniosa de hablar del mexicano y él mismo logró, como demuestran sus composiciones, dominar con sutileza y finura este tipo de discurso en el que intervienen diversos recursos retóricos además de una jerga específica.

El albur puede aparecer en cualquier tipo de texto, ya sea en una sola frase o en composiciones de mayores dimensiones como las canciones *El chico temido de la vecindad*, *En el baile del Tejeringo* y *La tienda de mi pueblo*, y como el famoso juego de albures. Este juego es un combate dialogado que originalmente se daba sólo entre hombres, en el que “cada uno de los interlocutores, a través de trampas verbales y de ingeniosas combinaciones lingüísticas, procura anonadar a su adversario; el vencido es el que no puede contestar, el

que se traga las palabras de su enemigo”¹⁴⁸; es decir, el que resulta verbalmente penetrado. El efecto cómico del albur en las canciones de *Chava* Flores radica en parte en el hecho de que el escucha es involuntariamente el que calla, el que pierde.

Una de las principales reglas del albur es evitar el uso de groserías y expresiones obscenas. *Chava* Flores cumplió cabalmente con esta exigencia, pues incluso en sus canciones más albureras, el albur aparece velado en un mensaje de apariencia inocente y es tan sutil que puede pasar completamente desapercibido. La obscenidad entonces sólo está presente en la mente de quien enuncia y entiende el albur, de modo que el sentido enmascarado se escapa al receptor no entrenado. El cariz sexual velado es el que da al albur su principal cualidad cómica: reímos pues de las connotaciones sexuales (tabúes) ocultas e insinuadas en el discurso alburero.

Los barrios, las vecindades y las calles de la Ciudad de México son el telón de fondo de la mayor parte de las composiciones humorísticas de *Chava* Flores. En estos espacios aparecen (¿o aparecemos?) retratados todos los habitantes típicos de la gran metrópoli, desde los ruleteros, las criadas y las tamaleras, hasta Cleto “El Fufuy”, Nabor el de la orquesta y la pintoresca quinceañera Espergencia. Estos personajes, al mismo tiempo que habitantes retratados, conformaban el público que consumía las canciones de *Chava* Flores.

Recurrió al habla popular para otorgar nombre, voz e ideario a sus personajes, pero también porque el público demandaba obras y diversiones populares cuya estética se fundamentara en el realismo de la vida cotidiana, lo cual compromete al habla popular.

Los aspectos principales que el autor retomó del habla popular como recursos humorísticos en la composición de sus canciones, fueron: el caló, las características prosódicas y léxicas del registro idiomático popular de la Ciudad de México, la jerga especializada de distintas actividades u oficios y una serie de paremias pertenecientes a la tradición oral.

El lenguaje que usa *Chava* Flores resulta cómico porque transgrede en muchos sentidos la pulcritud del idioma español, baste mencionar las abundantes transgresiones fonéticas como *haiga*, *polecía*, *inspeitor*, *aicidente*, *maistro*, *oscuridá* o *hicites*, hechas con

¹⁴⁸ Octavio Paz, *El laberinto...*, p. 43.

la finalidad de imitar el habla popular. Por otra parte, también es cómico porque permite la aparición de temáticas poco frecuentes en lírica popular, como el tema de los tacos en *La taquiza* o del léxico panadero en *La Chilindrina*.

En cuanto a las paremias que aparecen magistralmente mezcladas en las canciones, puedo decir que son un elemento esencial para identificación del público con los personajes de *Chava Flores*. El uso de estos recursos permite la existencia de juegos que involucran a la sabiduría popular compartida entre el autor, los personajes y el público. Tan perfecta resulta esta amalgama que en la actualidad algunas frases provenientes de las canciones de *Chava Flores* han pasado a formar parte del ideario colectivo, por ejemplo: ¡Áhi te dejo esos dos pesos! o ¿a qué le tiras cuando sueñas?

Chava Flores es un referente obligatorio de la cultura popular de la Ciudad de México y quizás de todo el país. Es innegable que sus retratos pueden aún considerarse descripciones críticas vigentes de la inmensa capital y de sus habitantes. *Chava Flores* logró captar la esencia de sus personajes, de la vida y del humor de los ciudadanos; sus retratos son composiciones inigualables escritas por el mero goce de hacer reír.

Conclusiones

Y para cerrar con broche de presión... –como decía *Chava* Flores al terminar sus conciertos– quiero exponer una serie de reflexiones que titulo conclusiones y que paradójicamente muestran que el trabajo de describir el humor de las canciones de *Chava* no concluye aquí. (*¡Otra, otra, otra!*)

Hace muchas páginas dije que esta tesis tenía como objetivo describir la poética del humor de las letras cómicas de Salvador Flores Rivera. Lo hecho, hecho está y en síntesis concluyo que el humor en las canciones de *Chava* Flores es absolutamente complejo, pues involucra, desde el punto de vista literario, muchos procedimientos y figuras retóricas que a su vez ponen en marcha un universo de conocimientos históricos, sociales y culturales mexicanos esenciales para la comprensión cabal de esta obra.

Para lograr mi cometido –el de describir el humor de *Chava*– tuve que sumergirme en teorías del humor que me ayudaran definir este polémico concepto en función de mi estudio. Luego fue necesario describir los géneros poético musicales que usó el autor para esclarecer cómo estos se recrean en su obra. Tuve también que procurar los pocos estudios que abordan el tema de los recursos humorísticos frecuentes en la lírica; y llegado el momento, fue imprescindible distinguir, definir y analizar los grandes rasgos humorísticos de las canciones de *Chava* Flores: parodia, ironía, juegos de palabras, albur e imitación del habla popular. No haré nuevamente el recuento pormenorizado de lo que conté y reconté en ciento y tantas páginas de la tesis, así que te invito lector a que te la “chutes” toda o a que mínimo leas el resumen para saber lo que digo sobre cómo funciona y cuáles son las características más importantes del humor literario en las canciones de *Chava* Flores.

Ahora, creo que la metodología seguida y propuesta en el análisis de la presente tesis puede aplicarse al estudio de la obra de otros humoristas populares mexicanos no menos importantes que *Chava* Flores, pienso por ejemplo en Germán Valdes “Tin Tan” y Eulalio González “Piporro”. Ambos compositores contemporáneos compartieron escenarios y público con *Chava*; sus obras seguramente guardan interesantes similitudes temáticas,

retóricas, lingüísticas y musicales que sin duda son el contrapunto perfecto de los discursos melodramáticos y trágicos acostumbrados en otras obras populares de la época.

No obstante, como decía al inicio de estas reflexiones, el análisis del humor no concluye aquí. Quedan por analizar muchos procedimientos humorísticos que rebasan lo meramente textual, aunque también lo involucran. Y es que debe reconocerse que toda canción es mucho más que una letra y una música, pues aunque estos elementos puedan analizarse separadamente, una canción es la síntesis de ambos lenguajes. En consecuencia, no puede afirmarse que el significado humorístico de las canciones analizadas depende única y exclusivamente de lo que expresan las palabras.

Mencionaba al hablar de la métrica la necesidad de tomar en cuenta que la música dota de cierta maleabilidad al metro textual y permite la existencia de combinaciones métricas que en teoría son imposibles. Sin embargo, las relaciones que se establecen entre la música y la palabra dentro de una canción, y en particular en las canciones humorísticas de Chava Flores, van mucho más allá de la coincidencia acentual entre la melodía y el poema o de la flexibilidad que adquiere la métrica del texto cantado. La música no es sólo el acompañamiento de las letras cómicas, ella también posee recursos humorísticos propios y refuerza o añade significados a la canción. Alargar una nota, hacer un calderón o marcar un silencio en el momento preciso, por ejemplo, llena de sentido algunos textos como *La puerca* o *Eustolia*, pues esos recursos retórico-musicales permiten que el escucha complete con palabras tabú el significado de los versos y en consecuencia el humor surja. Es cierto que tales pausas se pueden marcar gráficamente con puntos suspensivos y que entonces no es necesario recurrir a la representación (*pronuntiatio*) ni a la partitura para entender el procedimiento humorístico, pero por lo general la interacción músico-verbal no es tan fácil de evidenciar en el texto y afecta en mucho más sentidos a la canción.

La canción *Ingrata pérjida* me sirve aquí para ejemplificar –muy ligeramente– el complejo entramado que se establece entre la forma de los versos, la música y el significado. En esta canción se riman palabras esdrújulas algunas de ellas modificadas en función de la imitación del habla popular que a su vez pretende aparentar ser un lenguaje impostado: pérjida, romántica, benévolo, hablábate, burlábates, andábates, iríame,

indúceme. La imitación del habla y la transgresión de las reglas gramaticales son recursos humorísticos textuales ya abordados; ahora, lo importante es notar aquí que los acentos musicales recaen sobre las sílabas tónicas de estas palabras esdrújulas, modificadas o no, y que en la línea melódica las sílabas acentuadas se cantan con notas más altas:

la ⁵	sol ⁵	fa ⁵	do ⁶	re ⁶	do ⁶	si ⁵
pér	ji	da	bur	lá	ba	tes

Sólo entonces vemos que la métrica textual se vincula directamente con la métrica musical y con la melodía, pero sobre todo se evidencia que la música no sólo acompaña la letra, sino que acentúa los recursos utilizados y en consecuencia intensifica lo que expresa el texto (esdrújuliza aún más lo esdrújulizado). En otras palabras, la transgresión a las reglas gramaticales, la imitación del habla y la métrica textual se ven reforzadas en la canción por el acento musical y la melodía.

Sin duda alguna todos estos aspectos referentes a la retórica del humor músico textual quedan aquí apenas delineados, pero muestran ya que el humor en las canciones de *Chava* Flores va mucho más allá de lo que delatan sus “poemas”. Un estudio semiótico del humor en este *corpus* arrojaría resultados que sólo de imaginarlos, hasta se antojan. Así, a la luz de estas nuevas hipótesis, el análisis métrico de los textos, que me permitió hablar de las características literarias de las canciones de *Chava*, así como de su relación con la lírica tradicional y popular, representa una base ya estable para futuros análisis del humor en los que se ponga mayor énfasis en el cómo interviene la forma en la creación del humor.

Quedan muchos caminos abiertos, pero ahora no puedo decir más, *pues señor, resulta que esta tesis al fin se acabó...*

Bibliografía

- Campos, Rubén M., *El folklore literario y musical de México*, Complejo Editorial Mexicano, México, 1974. (Colección Metropolitana 25.)
- Cohen, Gibrán *Yo no conocí a Chava Flores, Reportaje sobre su vida y obra*, Tesis UNAM FES-Acatlán, México, 2011.
- Bajtín, Mijaíl, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, Alianza Editoria, España, 1995.
- Bazán Bonfil, Rodrigo, *Hacia una estética del horror en romances violentos: de la fábula bíblica en romances tradicionales al “suceso” en pliegos de cordel*, Tesis doctoral, El Colegio de México, 2003.
- _____, *Y si vivo cien años... Antología del Bolero en México*, FCE, México 2001.
- Bergson, Henri, *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*, Espasa-Calpe, España, 1973.
- Beristain, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, Ed. Porrúa, México, 2010.
- _____, “La densidad figurada del lenguaje alburero”, en *Revista de Retórica y Teoría de la Comunicación, Año 1, No. 1*, UNAM, México, Enero 2001, pp. 53-60. Disponible en:
- http://www.filos.unam.mx/LICENCIATURA/Pagina_FyF_2004/introduccion/Beristain-Densidad_figurada.pdf
- Diccionario de la Real Academia*, 22ª ed., 2001. Disponible en: <http://lema.rae.es/drae/>
- Domenella, Ana Rosa, “Una aproximación pragmática a la ironía”, en *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*, UAM Iztapalapa, México, 1992, pp. 85-116-
- Fernández Sánchez, Carmen, “Sobre el concepto de humor en literatura”, en *Estudios humanísticos. Filología No. 10*, Universidad de León. España, 1988, pp. 213-228.

- Flores Rivera, Salvador, Enrique Rivas Paniagua editor, *Cancionero de Chava Flores*, Ed. Ageleste y Dirección de Culturas Populares CONACULTA, México, 1999.
- _____, *Relatos de mi barrio*, Ed. Ageleste, México, 1994.
- Frenk, Margit, *Cancionero Folklórico de México*, 5 vols. Vol. I-V, El Colegio de México, México, 1975-1985.
- Rubén Fuentes, *Las tres botellas*, 1950, versión de Pedro Infante. Disponible en:
<http://www.pedroinfanteonline.com/cancion/las-tres-botellas/>
- Giménez, Catalina H. de, *Así cantaban la revolución*, Editorial Grijalbo, México, 1990.
- Gómez de Silva, Guido, *Diccionario Breve de Mexicanismos*, 1ªed. FCE, México, 2001.
 Disponible en: <http://www.academia.org.mx/dicmex.php>
- González Hernández, Raúl, “Refranes en las canciones de Chava Flores”, en *Paremia [en línea]*, No. 20, 2011, pp. 139-148. Disponible en:
<http://www.paremia.org/paremia/PAREMIA20/13.GONZALEZ.pdf>
- Hutcheon, Linda, “Ironía, Sátira, Parodia. Una aproximación pragmática a la ironía”, en *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*, UAM Iztapalapa, México, 1992, pp. 173-193.
- Catherine Kerbrat Orecchioni, “La ironía como tropo”, *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*, UAM Iztapalapa, México, 1992, pp. 195-221.
- Kundera, Milan, *La insoportable levedad del ser*, Tusquets, España, 2005.
- Magis, Horacio, *Lirica popular contemporánea: España, México, Argentina*, El Colegio de México, México, 1969.
- Manrique, Jorge, *Poesía*, Rei, México, 1992.
- Mendoza, Vicente T., *Lírica Narrativa de México: El corrido*, IIE UNAM, México, 1964.
- Menéndez Pidal, Ramón, *El Romancero hispánico: hispano-portugués, americano y sefaradí. Teoría e historia*, Espasa-Calpe, España, 1953.
- Milán, Carlos, comp., *Las canciones más famosas*, Diana, México, 1998, p. 573
- Moliner, María, *Diccionario de uso del español*, Gredos, España, 2000.

- Moreno Rivas, Yolanda, *Historia de la música popular mexicana*, CONACULTA y Alianza Editorial Mexicana, México, 1989. (Los Noventas, núm. 2.)
- Navarro Tomás, Tomás, *Arte del verso*, Visor Libros, España, 2004.
- Pacheco, Cristina, *Los dueños de la noche*, Plaza y Janés, España, 2001.
- Paz, Octavio, *El laberinto de la soledad. Posdata. Vuelta a "El laberinto de la soledad"*, Fondo de Cultura Económica, México, 2012.
- Poncela, Jardiel, *Amor se escribe sin H*, Cátedra, España, 1990.
- Reuter, Jas, *La música popular de México. origen e historia de la música que canta y toca el pueblo mexicano*, Panorama Editorial S.A., México, 1985.
- Rivero Weber, Paulina, "Homo ridens: una apología de la risa", en *Revista de la Universidad de México [en línea]*, No. 47, Nueva Época, México, Enero 2008. Disponible en:
<http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/4708/rivero/47rivero.html>
- Sánchez Saldaña, José del Refugio, "Anoche estuve llorando", en *Gran cancionero mexicano*, 2 vols. Vol. 1, Sanborn Hermanos, México, 2005.
- Taylor, Diana, "Hacia una definición de Performance" *Memorias del Coloquio Diversidad, Cultura y Creatividad*, México, 2001. Disponible en:
<http://www.crim.unam.mx/cultura/ponencias/PONPERFORMANCE/Taylor.html>
- Todorov, Tzvetan, *Los géneros del discurso*, Monte Ávila, Venezuela, 1996.

Fonogramas

- Flores Rivera, Salvador, *Chava Flores, su antología*, EMI Music Mexico 724353572228, México, 2003.
- Flores Rivera, Salvador, *Chava Flores. Una colección inolvidable*, Ed. Ageleste y FONARTE Latino, CD3FL1463, México, 2010.
- Macías, Jorge, *Censurado*, Corp Latinoamericana de Música CLK-032, México, 1993.