



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

DE POEMA A CANCIÓN: LO LITERARIO Y LO
SOCIOCULTURAL EN MUESTRAS DE LÍRICA
HISPÁNICA DEL SIGLO XX

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE

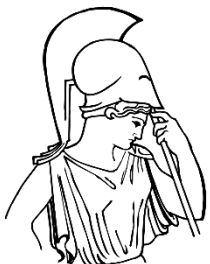
LICENCIADA EN LENGUA Y
LITERATURAS HISPÁNICAS

PRESENTA:

Ingrid Naomi Mora Valdez

ASESOR:

Dr. Aurelio González y Pérez



Ciudad Universitaria, Ciudad de México, 2022



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.

Esta tesis fue realizada gracias al Programa de Apoyo a Proyectos de Investigación e Innovación Tecnológica (PAPIIT) de la UNAM “Segunda Parte, Proyecto digital. Escritores mexicanos del siglo XXI (nacidos a partir de la década de los 70)” (con número IN401219, bajo la supervisión de la Dra. María del Pilar Mandujano Jacobo). Muchas gracias a DGAPA-UNAM y a la Dra. Mandujano por el apoyo que me han brindado en todo momento.

Lo escrito
Escrito
Está
Y al que
No le gustare
Que por un tubo
Se regrese
A la fuente
De gracia
De donde
Procedía

Efraín Huerta, “*Bon Voyage*”

Agradecimientos

Agradezco, principalmente, a mi familia. A mis abuelos, Luis Mora, por su gran apoyo en mi vida, y Maru Valdez, por su comprensión, cariño y amistad. Por siempre creer en mí, incluso en mis momentos de debilidad. Sin ese apoyo yo no podría seguir adelante. A mi madre, Erika Moda, por las grandes aventuras, por escucharme y por el cariño. A mi hermano, Iñaki, por enseñarme que siempre podemos crecer juntos. Agradezco a mi tío Carlos Mora, por mostrarme el camino de la cultura pop. A mis primos, Diego y Frida. A Sizu por ser un gran compañero de vida.

Agradezco también a la familia Hidalgo, principalmente a Liliana, Ariadna, la Mami, Bruno, Braulio y Santi, por recibirme en su casa mientras estudiaba la licenciatura, muchas gracias por el cariño, la amabilidad y el apoyo.

Gracias a mi tía Ana Mora, por el apoyo en el camino.

También quisiera agradecer a mis amigos, pues sin ellos, sería imposible este proceso, pues con su apoyo y sus consejos he podido continuar en este camino.

Principalmente, a Ulises Jiménez, por ser un gran amigo, por vivir juntos la preparatoria y licenciatura, te extraño siempre. A Edgar Zepeda, por su gran amistad, por leerme, escucharme y siempre darme un consejo sabio, gracias por siempre estar en los proyectos más chidos. A Rubí Camarillo, por enseñarme que el

tiempo no hace perder a las grandes amistades. A Jairo Carbajal por su sincera amistad, los malos trabajos, por la música y el apoyo en las partidas de LOL. A Víctor G. por su comprensión, cariño y enseñanza. A mi primera amiga de la facultad y fiel miembro del club de tesis, Alma González. A Bruno Quezada, por su amistad. A Carlos Vilchis, por los viejos tiempos. A mis grandes amigos de CCH: Álvaro, Adriana, Hansel, Francisco y Omar. A las esponjas: Chong y David. A José Sosa. A los Coacalquenses: Aldair, Ceci, AB, David “Chino”, Jotch, Jessy, Caro, Richi y Benja. A mis amigos del *Diccionario de Escritores*: Andrea y Esteban. Por último, a Arth y Jul, cositas.

También agradezco a mi asesor de tesis Aurelio González, quien me guió en este proyecto y me mostró el camino para poder completarlo. Gracias por la paciencia y el aprendizaje. Gracias por aceptar este proyecto.

Gracias a Juan Vadillo, por su atenta lectura y sus puntuales notas. A Alberto Paredes por su tiempo y generosidad. A Héctor Fernando Vizcarra, por su gran apoyo en cada uno de los proyectos que realizamos. A Rodrigo Bazán, por sus enseñanzas y regaños.

Agradezco al *Diccionario de Escritores Mexicanos* por su gran apoyo en este proyecto, gracias a Pilar Mandujano por la oportunidad.

Índice

Introducción	I
I. LO CULTO, LO POPULAR Y LO TRADICIONAL	1
1.1 Lírica popular y lírica tradicional	3
1.1.1 Temática	7
1.2 Algunos géneros de la lírica popular hispánica	10
1.2.1 Ranchera	12
1.2.2 Bolero	13
1.2.3 Balada	16
II. OBRAS, POETAS Y MÚSICOS	19
III. ELEMENTOS POPULARES EN LA POESÍA CULTA	39
3.1 Estética colectiva dentro del <i>corpus</i>	40
3.1.1 Polarización de tópicos	40
3.1.2 Temática	44
3.1.2.1 Poemas amorosos	44
3.1.2.2 Poemas no amorosos	49
3.1.3 Figuras retóricas	53
3.1.3.1 Semántico	53
3.1.3.3 Morfosintáctico	56
3.1.3.3 Fonológico	58
3.1.4 Observaciones adicionales	60
IV. POPULARIZACIÓN DE LA POESÍA: RECEPCIÓN E INDUSTRIA CULTURAL	62
4.1 Musicalización: el arte de adaptar textos	62
4.1.1 Medio: ¿cómo se difunde la poesía musicalizada?	64
4.2 Recepción: Gusto y aceptación.	68

Conclusiones	71
Bibliografía	73
Apéndice: <i>corpus</i>	79

Introducción

El interés por hacer esta investigación surgió al estudiar, durante mi formación en la licenciatura, temas de cultura popular relacionados con la música, a los que, académicamente, se les daba sólo importancia en cuanto al análisis estructural de las canciones populares. La búsqueda de *corpus* se centró en un principio en identificar formas, recursos y estructuras poéticas en los textos, más que en aportar una explicación sociocultural de los elementos y motivos que componían la obra, esto es, el análisis de canciones como poemas escritos y no como lo que son: textos con temas musicales. Dicha aproximación, suprime totalmente una parte imprescindible del fenómeno.

El objetivo principal al realizar este trabajo es hacer un análisis literario que se vincule con la música, pero más que ver el fenómeno a la distancia —como darle simplemente categorías literarias—, me interesa observarlo desde su contexto. Con esto me refiero a que además de realizar un análisis estructural poético, es importante hacer un estudio sociocultural, ya que de esta forma se pueden explicar mejor los procesos por los que pasa el texto poético, culto o no, tanto en recepción, como en transmisión.

Abordarlo de esta forma es importante para aportar un análisis diferente al que comúnmente se hace. Y, de esta forma, contribuir al estudio intermedial¹ y cultural en relación con los conceptos de las culturas culta y popular. Esto es interesante en el sentido de que no nos quedamos sólo con el análisis estructural, el cual descuida parte importante de la obra.

A partir de estas nociones, me propuse buscar un *corpus* que se determinara bajo ciertos criterios. Uno de los primeros puntos fue considerar textos que pasaran de cultura culta a cultura popular por medio de la musicalización. Con esto me refiero a que el autor del texto quedara relegado por el peso cultural del intérprete. Es decir, que fuera más conocido por ser una canción popular que por ser un poema culto en su origen. Si bien en otros contextos la canción funciona de esta forma, en este caso el cantante es reconocido más que el compositor. La diferencia con mi *corpus* es que son textos que eran previamente conocidos literariamente en su forma sin música, es decir, como poemas escritos.

Otro de los criterios de selección fue que debían ser escritos por autores que eran reconocidos culturalmente en su sociedad. De esta manera, sus textos son parte de la cultura culta. Además, era necesario que cada uno de ellos utilizara, en su literatura, una estética colectiva, para que así la musicalización permitiera otra manera de difusión de la obra.

¹ Entendemos estudio intermedial como aquel que revisa el cambio de medio de un fenómeno cultural.

Por último, estos textos fueron escritos, en su mayoría, por poetas del siglo XX, lo que permitió que la difusión de obra no fuera la misma que la poesía previa. Ninguno de los textos es poesía de ruptura, todos pertenecen a lo tradicionalmente aceptado en su tiempo y su contexto.

Además, es importante recalcar que la mayoría de estos autores escriben desde su propia experiencia, sin embargo, utilizan diversos rasgos en común al expresarse ya sea para hablar de amor, religión o de una causa social. Todos se unen en su experiencia individual, pero sin alejarse de su conocimiento colectivo del mundo.

Para comenzar, es importante que acotemos lo que consideramos como poesía lírica. Para esta tesis, lo entendemos como poesía que se subordina a la expresión de la subjetividad y cumple con una función connotativa y sentimental.² Todos los poemas del corpus se rigen por una emotividad que se refleja en la temática. A diferencia de la poesía dramática y épica, la lírica manifiesta intimidad en la enunciación, como una autoexpresión de un estado de ánimo. Beristáin menciona: “En ella se vuelca lo que se siente, y tiene su raíz original en la exclamación y en la interjección”.³

A continuación, explicaré brevemente cuál es el contenido de los capítulos desarrollados en esta tesis. En primer lugar, revisé el marco conceptual de los temas para delimitar los términos que dieron base a este estudio, empezando por la cultura

² Helena Beristáin, *Diccionario de Retórica y Poética*, s.v., “Género”, p. 241.

³ *ibidem*.

culta, popular y tradicional. De esta manera, en el primer capítulo, diferenciamos los términos ‘lirica popular’ y ‘lirica tradicional’. Podríamos decir que la tradicional es aquella que permanece en el gusto del público y que se convierte en parte de la memoria colectiva, se da más importancia al texto que su autor y la sociedad la modifica inconscientemente con el paso del tiempo; por otro lado, la popular es aquella que conserva su autor y que el público respeta porque la reconoce como parte de su cultura. En cambio, y como dije antes, deliberadamente formé mi corpus para privilegiar al intérprete y al músico en esta cadena de transmisión oral.

Describo, además, la temática que posee la poesía popular, ya que son temas que son comunes a lo largo de la historia de la humanidad, como lo es el amor, la vida o la muerte, que son una constante en el arte y consiguen adaptarse sin problema a cualquier medio y época en la que se desarrollen.

A partir de esto, detallé algunos géneros musicales populares que acompañan a las temáticas ya mencionadas, así como los que son parte de las canciones dentro del *corpus*. El hecho de que la intención del músico se manifiesta por medio del ritmo y se ciñe a las necesidades culturales de la época, determina el impacto que puede tener para el receptor.

En el segundo capítulo, la investigación dio paso a la introducción del *corpus*, en el que expliqué bajo qué condiciones nació el texto, quién fue su autor, en qué se basó para escribirlo, además de la historia del músico y por qué musicalizó el texto escrito. Esto con la finalidad de conocer el contexto sociocultural en el que se

desarrolló la escritura y musicalización de las obras del *corpus*, así como entender las intenciones poéticas y musicales de cada uno de los artistas.

En el tercero, y que considero el más importante, desarrollé el análisis estructural del *corpus* con la finalidad de buscar elementos populares, ya que su aceptación por parte del público depende de diversos factores, entre ellos, la estructura del texto. Con esto me refiero a que tanto el léxico, como la fonética y la sintaxis tienen relevancia indirectamente para el espectador (o lector, cuando cabe), pues es la forma en que el escritor se expresa, se acerca, y determina la proximidad de su obra. También es importante su temática, pues tienen mayor popularidad aquellos que hablan sobre lo común, como el amor, la tristeza o la muerte. Todos estos elementos son relevantes para que el público pueda identificarse con un texto y apropiarlo en su cultura.

En este capítulo hablamos sobre ‘la estética colectiva’, un concepto clave para todo mi análisis, ya que, a partir de éste, un texto puede ser aceptado por la comunidad porque le brinda una estructura decodificable que pueden apreciar para asumirlo como propio. Esto es lo que permite que un texto pueda “vivir” a través de los años y convertirse en parte de la cultura popular de una sociedad.

En mi análisis estructural hay algunas características relevantes que son parte de los textos y que se han usado a lo largo de la historia de la literatura como son los tópicos, donde enlisté en dos categorías los filosóficos y amorosos. En el primero encontramos aquellos que se relacionan con la vida, como son *Tempus Fugit*, en

“Soneto del Tiempo”; *Homo Viator*, en “XLIV” y “XXIX” de Antonio Machado; *Carpe Diem*, en “Gratia Plena” de Amado Nervo; *Vita Flumen*, en “La niña de Guatemala” de José Martí, donde todos ellos hacen alusión al paso de la vida y la muerte como el trágico final que nos depara. En el segundo tópico, encontramos la temática amorosa como *Descriptio puellae*, en “Gratia plena”, de Amado Nervo, donde se compara a la amada con la naturaleza resaltando sus atributos físicos.

Otra característica relevante dentro de mi análisis fue la temática, pues encontré temáticas generales que están vinculadas a la tradición literaria, como es la poesía amorosa —donde encontramos aquéllos relacionados con el amor cortés, amor contemporáneo, amor desdichado, descripción de la figura amada— y la poesía no amorosa, en relación con los temas que invitan a la reflexión sobre la vida, como los filosófico-moral, la desolación y la tristeza sobre la existencia.

Posteriormente, describí las figuras retóricas encontradas en el *corpus*, pues si bien expresan la realización individual del escritor, su uso entra en lo popular, pues existe una convención de estilo que permite su reconocimiento. En un primer punto encontramos las semánticas, donde es posible percibir que la forma más utilizada es la *metáfora*, pues es una figura muy popular e, incluso, es algo natural del habla. Específicamente, revisé cuatro tipos de metáfora: *in presentia*, verbal, objetos inanimados y adjetiva. Las metáforas utilizadas en este *corpus* no tienen una complejidad de descripción, por el contrario, son fáciles de codificar y se utilizan en

frases breves, como en “Soneto del tiempo” cuando dice “ignoraba yo que el **tiempo es oro**”, una frase muy normalizada y que usamos con frecuencia.

Dentro de este análisis también abordé las estructuras morfosintácticas. La que tuvo mayor recurrencia fue el *hipérbaton*, pues es una forma utilizada para construcción de ritmo y conectar con la rima. Así como la *elipsis*, que se presenta al omitir elementos de la estructura gramatical y es para respetar la métrica.

También hay elementos fonológicos, como es el caso de la *aliteración* que permite que algunos fonemas tengan relevancia en un contexto determinado y que puedan identificarse a la hora de ser recitados. Considero que estos textos se unen en algunos puntos y características como los que he mencionado pues, a partir de su estructura, encontramos elementos que los hacen parte de una tradición literaria y, aunque parten de escritores cultos, permiten el reconocimiento del espectador, pues son formas que se asemejan a nuestra habla natural.

Por último, me di a la tarea de responder a la pregunta “¿qué nos permite que un texto musicalizado sea aceptado por una comunidad?” Descubrí que existe una relación entre el texto, el músico y el escucha. Todo parte de una adaptación propia que hace el músico sobre el poema, ya que al musicalizarse se realiza una nueva versión del texto, pues parte de una recepción e interpretación del músico. Esto permite que exista un cambio de medio, pues pasa de tener un soporte auditivo/escrito a tener un soporte musical.

El cambio de medio permite al lector/escucha reconocer aquello que ya conocía, pero que se presenta con un toque fresco al estar en contacto con la música, lo que permite la aceptación del público. Además de eso, se puede dar cuenta de la influencia de la Industria Cultural, que es importante ya que por esos medios se da la difusión masiva de las canciones y por ello se dan a conocer de manera más amplia.

Por último, el gusto resulta relevante para que un público acepte un texto, que permite que la temática y la estructura se integren al contexto sociocultural en el que se desarrolla al tener elementos populares.

I. LO CULTO, LO POPULAR Y LO TRADICIONAL

A partir de la creación de la imprenta de tipos móviles, en Europa se estableció un tipo de difusión masiva de textos escritos. De esta forma, se divulgaron por medio de pliegos sueltos y cancionerillos las composiciones que formaban parte de obras de mayor costo como el *Cancionero General*. Esto fue posible por el bajo costo que permitía la nueva invención y porque al ser ejemplares pequeños y perecederos, su transmisión era mucho más sencilla.⁴

Este momento fue importante porque convivieron formas distintas de transmisión en un solo modo, por ejemplo: de forma culta, como lo fue la poesía cortesana, que se caracteriza por darle mayor importancia al ingenio y destreza verbal⁵; y una forma de gran popularidad, como el *Romancero*, que es parte de la transmisión oral y suele tener gran importancia dentro de la tradición literaria, pues era un medio que servía, entre otras cosas, para transmitir las noticias rápidamente.

Al estar en contacto una con otra, se abrió paso en los siglos XIII y XIV para un reconocimiento mutuo dentro de lo escrito y lo oral. Por una parte, el Romancero

⁴ Aurelio González, "El romance: transmisión oral y transmisión escrita", *Acta Poética*, 26, 1-2, (2005), p. 230.

⁵ Yvette J. de Báez, *Lírica cortesana y lírica popular actual*, México: El Colegio de México, 1969. p. 11.

también tuvo auge y aceptación dentro del ambiente cortesano; por otro lado, la poesía cortesana consiguió popularidad y difusión dentro de la comunidad y comenzaron a incorporar formas de la poesía popular.⁶ Lo anterior cambió el gusto y valoración de los textos y dio paso a una nueva tradición poética.⁷

Además del contacto que implica la transmisión de los textos, la poesía culta y la popular tienen varios puntos de convergencia. Uno muy destacable tiene que ver con el contenido y, específicamente, con la temática. Ambas desarrollan lo novelesco y lo amoroso. Con todo, una diferencia notable entre una y otra es su principio de realización, ya que una refleja la estética individual y otra la colectiva.

Las líricas tanto popular como tradicional no son valoradas hasta que son aceptadas por la comunidad. Esto depende de su estética, pues representa los códigos de lenguaje de una tradición. También, es ejecutada de diversas formas por cada uno de los transmisores y así se logra que existan diversas formas de un mismo texto.⁸ Su modo de conservación es la memoria colectiva. Esto no sucede con la lírica culta porque representa una realización individual y no necesariamente tiene que tener características culturales de una sociedad.

Por otro lado, un texto culto puede transmitirse de manera oral dependiendo de su composición temática o estructural: debe tener afinidades hacia lo comunitario

⁶ *Idem.*

⁷ Margit Frenk, "Historia de una forma poética popular", *Actas del Tercer Congreso Internacional de Hispanistas*, Carlos Horacio Magis (ed.), México: El Colegio de México, 1970, p. 371.

⁸ Aurelio González, "Literatura tradicional y literatura popular. Romance y corrido en México", *Caravelle*, 65 (1995), p. 145.

o tradicional para que de esta forma la comunidad pueda incorporarlo a su tradición.⁹

Es así como se convierte en lírica popular.¹⁰

Diego Catalán explica que los textos populares y tradicionales, como los del *Romancero*, son abiertos, pues permiten que se adapten a la ideología del pueblo y, de esta forma, se transmita y recree,¹¹ cosa que no necesariamente tiene que pasar con lo culto, pues al ser textos clausurados, es difícil que se adecuen al pensar de una comunidad.

Podemos entender mejor este tema si definimos que es la lírica tradicional, popular y culta.

1.1 Lírica popular y lírica tradicional

A lo largo de los últimos años se han realizado estudios sobre la poesía popular. Entre los investigadores que han trabajado este tema, destacan Ramón Menéndez Pidal, Margit Frenk, Mercedes Díaz Roig e Yvette J. de Báez que han contribuido a que se estudie la poesía popular de manera académica. Muchos se dedicaron a la realización de cancioneros desde una perspectiva enfocada en el *Romancero* —como sucede con Margit Frenk, Ramón Menéndez Pidal o Mercedes Díaz Roig que procuran hablar

⁹ *Ibid*, p. 144.

¹⁰ Aunque también existen excepciones que se aprenden por repetición, por ejemplo: el *Himno Nacional* es parte de la memoria colectiva, no quiere decir que tiene estética colectiva.

¹¹ Diego Catalán, “Los Romances, estructuras narrativas abiertas”, *Catálogo general del Romancero pan-hispánico*, (CGR), Madrid: Seminario Menéndez Pidal-Gredos, 1982, p. 21.

de lírica popular, pero vinculándola con el *Romancero*—, otros, por su parte, se dedicaron a hacer estudios temáticos sobre las canciones y las décimas, como Yvette J. de Baéz, en su texto antes citado, en el que hace un estudio comparativo basado en la temática.

Este tipo de estudios se utilizaron para conservar por escrito la lírica antigua y, de esta forma, para coleccionarla, así como dar cuenta de las versiones documentadas. Muchas de estas colecciones están editadas bajo criterios filológicos y son hechas para especialistas en el tema.

Es fácil ver que en estos estudios existen muchos tipos de definiciones de “lírica” como “canción”, lo cual hace que sea complicado seguir si no tenemos una definición clara sobre este concepto. Para definirlo, me he basado en textos como: “Poesía popular y poesía tradicional en la literatura española” de Ramón Menéndez Pidal¹²; “Literatura tradicional y literatura popular. Romance y corrido en México” de Aurelio González¹³ y “Panorama de la lírica popular mexicana” de Mercedes Díaz Roig¹⁴. Entonces, a manera de definición operativa para este trabajo, la “canción” es poesía popular y tradicional de transmisión oral, en la que se reflejan valores compartidos por una comunidad a través de una estética colectiva. Esta lírica no puede considerarse parte de la tradición hasta que es aceptada por una colectividad.

¹² Ramón Menéndez Pidal, “Poesía popular y poesía tradicional en la literatura española”, *Los romances de América*, Madrid: Espasa Calpe, 1932. 51-99.

¹³ Aurelio González, *op. cit.*

¹⁴ Mercedes Díaz Roig, “Panorama de la lírica popular mexicana”, *Caravelle*, 48 (1987), p.27.

A partir de la definición que propongo, considero importante diferenciar lo que entendemos por lírica tradicional y popular.

Entenderé como tradicional aquella que trasciende una temporalidad, además de que posee variedades estructurales, tanto léxicas, como temáticas. Usualmente no se conoce el autor de estos textos, la comunidad los toma como suyos y por eso se modifican. Menéndez Pidal la define como:

El pueblo la ha recibido como suya, la toma como propia de su tesoro intelectual, y al repetirla, no lo hace fielmente de un moco casi pasivo como en los casos precipitados, sino que sintiéndola suya, hallándola incorporada en su propia imaginación, la reproduce emotiva e imaginativamente y, por tanto, la rehace en más o menos, considerándose él como una parte del autor. Esta poesía se rehace en cada repetición, que se refunde en cada una de sus variantes, las cuales viven y se propagan en ondas de carácter colectivo, a través de un grupo humano y sobre un territorio determinado.¹⁵

Por otro lado, definiríamos lírica popular como la que corresponde a un tipo de moda, pues es parte del gusto entre el público, se reconoce al autor del texto y por eso no hay apropiación, por lo que no existen variaciones en la obra. Usualmente su permanencia en la memoria colectiva es breve, no mayor a tres generaciones, pero se puede transformar en tradicional.¹⁶

Estas diferencias se reflejan en las composiciones, ya que la lírica tradicional no tiene intención de ser parte de una colectividad, tampoco posee elaboraciones estilísticas rebuscadas y cada autor anónimo refleja su estilo propio en su obra,

¹⁵ Ramón Menéndez Pidal, *op. cit.*, pp. 80-81.

¹⁶ Mercedes Díaz Roig, *op. cit.*, p.27.

mientras que la popular muestra ciertas modas literarias, muchas veces tratando de replicar el habla culta. Díaz Roig asegura que este tipo de lírica contiene pretensiones poéticas, pues caen en la cursilería a partir de complicaciones estilísticas.¹⁷

Podemos ejemplificarlo con boleros que se escribieron en la mitad del siglo XX. Para un caso específico: las canciones de Agustín Lara (1897-1970), que logró combinar la estructura empleada en poesía culta, con la temática y estética colectiva. De esta forma, sus composiciones fueron muy populares y perviven en la memoria colectiva, aunque reconozcamos su autoría y sepamos que el texto es ajeno, refleja los valores de la época. Es por eso que se le considera como uno de los mejores compositores populares de nuestro país.

Ambos tipos de poesía se apoyan en la transmisión oral y escrita, es a partir de aquellas que la comunidad transmite sus valores y los adecuan dependiendo de sus circunstancias históricas¹⁸, de esta manera, cobran un resignificado.

Estos últimos puntos son de mi interés, pues parte de este trabajo es ver de qué forma la lírica culta pasa a ser popular y cómo llega a ser aceptada por el público, por medio de la musicalización.

¹⁷ *Ibidem*, p. 29.

¹⁸ Aurelio González, “Literatura tradicional y literatura popular...”, *op. cit.*, p. 156.

1.1.1 Temática

Para hablar de la lírica actual, debemos comenzar por un antecedente importante. En el Renacimiento y el Barroco, la poesía culta tuvo interés por la cultura popular. Los poetas de esa época compusieron al estilo popular e incorporaron en su literatura algunas canciones populares para dar lugar a una nueva escuela poética.¹⁹ A partir de esto, se renovó la lírica y convivieron los dos tipos de poesía de manera directa, como mencioné anteriormente.

Con la llegada de Hernán Cortés a México, Nueva España en el Nuevo Mundo, surgió un intercambio y difusión cultural. Esto permitió que las poesías se dieran a conocer en América y pudieran reproducirse. Muchas formas son muy parecidas entre sí porque vienen de la tradición hispánica. Por ejemplo, una de las formas más populares que se renovó fue el *Romancero*, así logró que su transmisión fuera mayor.

Aurelio González comenta al respecto:

Así como el hombre europeo se acomodó a las condiciones climáticas y nuevas estructuras sociales [...] también el Romancero se integró a la cultura americana, modificando muchos de sus aspectos y generando manifestaciones innovadoras propias de la nueva cultura. En este trasplante a tierras americanas, merced a la apertura propia del género, el romance se enriquece con términos nuevos, secuencias narrativas, formas particulares, etc.,²⁰

¹⁹ Carlos H. Magis, “Introducción”, *Lírica popular contemporánea*, México: El Colegio de México, 1969, p. 9.

²⁰ Aurelio González, “Literatura tradicional y literatura popular...”, *op. cit.*, p. 150.

Si bien tuvieron ciertas modificaciones en cuanto a léxico, lo cierto es que también se mantuvieron muchas formas. Es por ello que mucha de la lírica popular hispanoamericana posee características muy similares entre sí, tales como coincidencias textuales, recursos poéticos, métrica y, sobre todo, la temática.

Podría decir que la lírica popular hispánica representa momentos importantes en la vida de las personas, pues trata de expresar situaciones particulares y llenas de sentimentalismos, tales como cantos funerarios, religiosos, heroicos, infantiles, humorísticos y amorosos.²¹

Existen diversos estudios o recopilaciones, como los mencionados anteriormente, que resguardan la poesía popular. Muchos de éstos procuran representar y dividir la poesía en sus temas más representativos. César Becerril dice: “Los temas principales de la lírica popular actual en México, y en orden de importancia, son el amor y sus variantes, la muerte por amor, la mujer, el enamoramiento, el alcohol como forma de duelo, la ausencia, las reflexiones sobre el ser y la tierra.”²²

Con base en lo anterior, he organizado el *corpus* de esta investigación de acuerdo a la temática, en ella encontramos que la mayoría de los poemas son de temática amorosa. Si bien, no todos parten de una misma perspectiva, considero que

²¹ César Adán Becerril Gómez, “Lírica popular mexicana del siglo XX. Análisis poético de tres autores: Agustín Lara, José Alfredo Jiménez y Juan Gabriel”, Tesis de licenciatura, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2007, p. 8.

²² *Ibid*, p. 10.

la mayoría pasan y desarrollan este tema. En esta división de dos puntos (presente desde el *Cancionero folklórico de México* de Margit Frenk, 1975) que son los temas amorosos y no amorosos, podemos encontrar los rasgos característicos que tienen las subdivisiones en relación con los sentimientos, temas que también se pueden encontrar en el cancionero antiguo culto.

En primer lugar, se encuentran aquéllos que son sobre amor:

1. Amor cortés, que equiparan a la amada con el ideal, resabio del petrarquismo medieval, como: “Amémonos” de Manuel M. Flores y “*Gratia plena*” de Amado Nervo.
2. Amor carnal o profano, tales como: “La boca”, “Menos tu vientre” de Miguel Hernández y “Te quiero” de Mario Benedetti.
3. Amor desdichado, que tiene relación con el amor, el sufrimiento y la muerte, esto se ve en poemas que hablan sobre la ausencia de la persona amada, como en “Poema 20” de Pablo Neruda, “Cuando tú te hayas ido” de Rosario Sansores, “La niña de Guatemala” de José Martí.

En segundo lugar, temas no amorosos:

1. Filosófico-moral positivo, como pasa con “Soneto del tiempo” de Renato Leduc, en los que desarrolla un tema para hablar sobre el valor y contemplación del tiempo.
2. Filosófico-moral negativo, como “Horal” y “No quiero paz” de Jaime Sabines, que nos relatan una profunda tristeza sobre la vida.

3. Social, como las estrofas que componen “Cantares”²³ y “La saeta” de Antonio Machado, ya que tienen su origen en la vida cotidiana de la comunidad y de esta forma se pueden contar estas historias.

En el capítulo próximo seguiré desarrollando datos sobre el *corpus*, lo importante a tener en cuenta es que son poemas vinculados a una tradición literaria, con temática sentimental y que esto permite que puedan ser musicalizados dentro del gusto colectivo.

1.2 Algunos géneros de la lírica popular hispánica

En los apartados anteriores ya hablé sobre las características que deben poseer los textos populares. Un texto es popular y forma parte del acervo oral cuando es aceptado por una comunidad: esto depende de sus aspectos formales, además del contenido y contexto en el que se realiza, pues es un reflejo de la tradición ideológica.²⁴

Al ser aprobado por una colectividad, permite que existan diversas formas de manifestación, una de ellas puede ser la musicalización. A partir del siglo XX los géneros líricos comenzaron a ser parte de la industria cultural y a popularizarse, unos de mayor manera que otros.

²³ Estrofas I, XXLX y XLIV del poemario *Proverbios y cantares*.

²⁴ Aurelio González, “Literatura tradicional...”, *op. cit.*, p. 147.

Los géneros son muchos, múltiples y marcan ciertos híbridos resultado del mestizaje hispanoamericano. Por ejemplo, en nuestro país, la canción popular suele expresar los sentimientos de la colectividad y tiene diversas influencias, Juana Angelina Ramos comenta al respecto:

La conformación de la canción mexicana tiene una influencia fundamentalmente española, desde los cantos religiosos [...] hasta la música profana introducida por los soldados conquistadores [...] otro elemento que enriqueció los géneros folclóricos en México [...] fue la música africana [...] sin embargo, lo que constituye a la canción popular mexicana como tal, en la época moderna, tiene también influencia de la ópera italiana.²⁵

De esta forma, podemos darnos cuenta de la diversidad de ritmos que existen en nuestro país y en el continente, pues son géneros que están en constante intercambio cultural.

Los tres géneros de lírica popular con mayor difusión en la época contemporánea son el bolero, la balada y la canción ranchera, esto se debe a la transmisión por medios masivos que tuvieron. A continuación, trataré de precisarlos, pues son relevantes para este estudio.

²⁵ Juana Angelina Ramos Montesinos, “Algunas características de la canción popular mexicana con tema de fracaso amoroso: el caso de José Alfredo Jiménez”, Tesis de licenciatura, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1996, p. 8.

1.2.1 Ranchera

Este tipo de género surge en zonas rurales como una necesidad de expresión que tenían los habitantes del campo tras regresar de sus labores. Su origen se remonta a fenómenos literarios y musicales que surgieron en el siglo XIX: como los sones jaliscienses o la forma de interpretación en la ópera italiana. En realidad, no es conocida de manera masiva como canción ranchera hasta la implementación del mariachi.²⁶ Éste no llegó a conformarse formalmente hasta los años treinta del siglo pasado, pues con la creación y auge de la radio lograron cierta uniformidad en el género y en el uso de instrumentos. En un principio el conjunto del mariachi constaba de violines, arpa, guitarra, vihuela y guitarrón. Posteriormente, se dejó de usar arpa para incorporar la trompeta.²⁷

La canción ranchera era difundida principalmente en el cine de la época. Esto logró que se dieran a conocer mundialmente estereotipos mexicanos, tanto de los intérpretes que eran ‘rancheros’ cantantes, como el tipo de canción bravía que era escrita en tono mayor, agresiva, afirmativa y reivindicativa.²⁸

A partir de la difusión radiofónica y disquera, la canción ranchera se vuelve competencia directa del bolero. En su ejecución llega a integrarse el falsete clásico

²⁶ *Ibid*, p.9.

²⁷ Yolanda Moreno Rivas, *Historia de la música popular mexicana*, México: Alianza-Consejo Nacional para la cultura y las Artes, 1989, p. 183.

²⁸ *Ibidem*, p. 186.

del huapango de la Huasteca. De esta manera se podría tener dos tipos de cantantes, por ejemplo, Miguel Aceves Mejía (1915-2006) que era reconocido por su falsete o Jorge Negrete (1911-1953) que cantaba con voz de tenor y estilo operístico.

En los años cincuenta, José Alfredo Jiménez (1926-1973) resignificó las letras de la canción ranchera y le agregó una fuerte carga emocional, además de expresiones dolorosas.²⁹ Posteriormente, se da un híbrido musical llamado bolero ranchero, que se atribuye a Alberto Cervantes (1923-2001) y Rubén Fuentes (1926), entre cuyos mayores éxitos se encuentra “Cien años”.

Por ser un género ligado al campo, así como su tono bravío, es difícil que existan adaptaciones literarias, por lo que en el *corpus* no encontraremos versiones que se asocien directamente.

1.2.2 Bolero

El primer bolero del que se tiene registro es *Tristezas* que se compuso en La Habana en 1883.³⁰ Podríamos decir que este género es un resultado de diversas evoluciones poéticas y musicales. Lo definiríamos como una expresión urbana de la canción de amor. Además, se distingue de la tradición porque es mediada por industrias

²⁹ *Ibidem*, p. 193.

³⁰ Rodrigo Bazán Bonfil, *Y si vivo cien años... Antología del bolero en México*, México: Fondo de Cultura Económica, 2001, p.17-18.

culturales, lo que permite que se registren con tecnologías de preservación más allá de la memoria colectiva.³¹

Líricamente, el bolero se formula en primera persona, no tiene una métrica uniforme, pues en ocasiones se utilizan versos cortos de siete sílabas o los versos largos de más de diez que suelen estar acomodados en tercetas o cuartetas.³² Utiliza expresiones y metáforas de uso corriente en la poesía de amor romántica de origen cortés, pero hace énfasis en la nostalgia de la ciudad moderna naciente y en las diversas formas de expresar el amor.³³

Tiene antecedentes en España del siglo XIX, pues el “bolero” era un baile de corte que se hacía en pareja. Posteriormente, se entrelaza con la evolución del danzón en el Caribe. Además, muestra ciertos rasgos de la música mexicana, como el uso de la guitarra característica del son yucateco.³⁴ Considero importante observar la evolución musical del género, pues me parece que da las pautas para la balada romántica.

La creación de la estación de radio XEW, en 1923, fue importante para la difusión en México de este género musical, sin embargo, la evolución poética del género se da en los años treinta del siglo pasado con la llegada de Agustín Lara a la

³¹ María del Carmen de la Peza, *El bolero y la educación sentimental en México*, México: Universidad Autónoma de Metropolitana, y Porrúa, 2001, p. 46.

³² *Ibid*, p. 48.

³³ *Idem*.

³⁴ Rodrigo Bazán Bonfil, *op. cit.* p.18.

industria, ya que él fijó la armonía que prevalece del bolero, pues son los 16 compases en tono menor y los restantes en tono mayor.³⁵

Posteriormente, en los años cuarenta apareció el estilo estadounidense que se basaba en el uso de orquestas o bandas de origen jazzístico. Con esto se marcaron ciertos lineamientos que condicionaron el mercado internacional, como pasó con *Bésame mucho* de Consuelo Velázquez (1916-2005) o *Perfidia* y *Frenesí* de Alberto Domínguez (1906-1975).³⁶

Otra manifestación interpretativa del bolero, como son los “tríos”, inició en 1948 con la aparición del grupo “Los Panchos”. En estas agrupaciones musicales predominaban las guitarras, voces masculinas y el requinto. Posteriormente, se reestructuró el género debido al híbrido del bolero-ranchero que dio como resultado lo que se conoce como bolero moderno, que se convertiría en vanguardia de la canción romántica.³⁷

El último creador importante del bolero moderno fue Armando Manzanero (1935-2020), que conocía los géneros musicales importantes del momento: el rock, el bolero y la canción yucateca.³⁸ Este momento es crucial, pues es uno de los creadores que ponen las bases para la creación de la balada moderna.

³⁵ *Ibid*, p. 31.

³⁶ Yolanda Moreno Rivas, *op. cit.*, p.131.

³⁷ *Ibid*, p. 132.

³⁸ *ibid*, p. 133.

1.2.3 Balada

La balada como hoy la conocemos está vinculada a la tradición, pues tiene un origen en la composición épico-lírica. El término se originó en Italia, y era utilizado para denominar composiciones populares.³⁹ La balada suele ser doméstica y sencilla, estructurada, generalmente, en cuartetos con rima uniforme y con estribillo. Contiene temática sentimental, muchas veces con referencia al amor cortés.⁴⁰ Actualmente, la balada que conocemos predomina en la Industria Cultural y aunque tiene referencia a la tradición, también es una evolución del bolero musical.

En armonía, la balada moderna tiene su origen en el rocanrol estadounidense, ya que este tipo de canción es considerada como “canción moderna”. Su importancia radicaba en su difusión a través de los medios de comunicación masivos, tales como la radio y la televisión, tan es así que se llegó a consolidar con la creación de los festivales internacionales.

Este momento es relevante porque la canción de amor se convierte en un espectáculo de manera global. En Latinoamérica sucedió con el Festival OTI (1972) y en Europa con el Festival de la Canción de Eurovisión (1956) y el Festival de la Canción de San Remo (1951). El principal objetivo de estos certámenes era estimular

³⁹ César Becerril Gómez, *op. cit.*, p. 24.

⁴⁰ *Idem.*

la creación de melodías originales, entre los autores, compositores e intérpretes.⁴¹ Esto abrió un mercado de competitividad e hizo que los arreglos musicales evolucionaran: mientras que el bolero y la ranchera eran generalmente canciones de consumo más local, las baladas demostraban una fastuosa armonía y contrapunto logrando una sofisticación en las melodías.⁴²

A partir de este momento, los intérpretes comenzaron a tener más importancia a la hora de ejecutar las melodías que el autor mismo. Si bien ya existían estas figuras en los años cuarenta, no considero que tengan el mismo peso que en los años ochenta o noventa con las baladas. Por ejemplo, tenemos a cantantes como José José (1948-2019) que, a partir de su participación en el Segundo Festival de la Canción en 1970, logró tener gran aceptación dentro del público por tres razones: su interpretación, el género musical y la temática amorosa que se abordaba en su discografía, sin embargo, tenemos excepciones como el poema de *Tiempo* que, si bien no es una canción de amor, tiene aceptación por el peso de la interpretación, así como por su temática y características propias de la canción.

Es cierto que existen ciertos compositores famosos dentro de la industria, pero considero que es porque también son intérpretes, como es el caso de Juan Gabriel (1950-2016) o Camilo Sesto (1946-2019) que escribían sus propias canciones. Asimismo, están los compositores-arreglistas españoles, como Manuel Alejandro

⁴¹ “Cantantes de 13 países en la final del festival OTI”, *Excélsior*, 26 de noviembre de 1972, Segunda Sección, pág. 8-B.

⁴² Yolanda Moreno Rivas, *op. cit.*, p. 265.

CAPITULO 1: LO CULTO, LO POPULAR Y LO TRADICIONAL

(1933), Rafael Pérez Botija (1949) o Juan Carlos Calderón (1938-2012) cuya importancia radica en sus aportaciones al género musical, llegando, incluso, a cambiar la industria, pero éstos son excepciones.

II. OBRAS, POETAS Y MÚSICOS

El concepto de “canción” como lo conocemos ahora son producto de un largo proceso de transmisión tradicional cuyo origen se remonta a los primeros humanos. La música, imitación primitiva de los sonidos y ritmos de la naturaleza, se acompañó desde sus inicios con instrumento natural del hombre: la voz. Ya desde los primeros cantos, quienes los creaban encontraron en los otros el depositario imborrable de su arte.

A partir de lo anterior y porque el interés de este trabajo es precisamente analizar cuándo la frontera conceptual entre música y poesía se diluye voluntariamente, he conformado un *corpus* de trece poemas que a continuación presento de acuerdo a su fecha de publicación: “Amémonos” (1874), Manuel M. Flores; “La niña de Guatemala” (1891), José Martí; “Cantares”, “La saeta” (1909), Antonio Machado; “*Gratia Plena*” (1920), Amado Nervo; “Poema 20” (1924), Pablo Neruda; “Cuando tú te hayas ido” (1933), Rosario Sansores; “La boca”, “Menos tu vientre” (1938-1941), Miguel Hernández; “Soneto del tiempo” (1939), Renato Leduc; “Horal” (1950), “No quiero paz” (1951) Jaime Sabines y “Te quiero” (1973-1974), Mario Benedetti.

Daremos cuenta primero de la información básica de cada pieza, describiendo también el contexto biográfico de sus autores, así como una posible motivación que dio pie a una musicalización.

“Amémonos” (1874)

Fue publicado en el libro *Pasionarias* (1874)⁴³ de Manuel M. Flores, nacido en San Andrés Chalchicomula, Puebla, en 1840. Estudió Filosofía en el Colegio de San Juan de Letrán de la Ciudad de México y perteneció al círculo literario de Ignacio Manuel Altamirano.⁴⁴ Los últimos años de su vida padeció ceguera a causa de sífilis. Falleció en Ciudad de México en 1885.

La obra de Flores refleja lo que fue su vida bohemia y liberal. Luis G. Urbina comenta: “Lo que él vehementemente expresaba en estrofas, lo vivía intensamente en la realidad”.⁴⁵ Los temas de los que habla principalmente en su poesía son el erotismo y la mujer. Este poema no es la excepción, ya que se adscribe al tema amoroso y tiene como referente principal a la amada.

De acuerdo al catálogo de la Sociedad Argentina de Autores y Compositores de Música, en 1947, fue musicalizado por Carlos Montbrun Ocampo⁴⁶, él es

⁴³ Margarita Quijano comenta, en *Manuel M. Flores, su vida y su obra*, que esta primera edición es poco conocida y que la obra es más famosa por su segunda edición publicada en 1882 con prólogo de Manuel Altamirano.

⁴⁴ Margarita Quijano Terán, *Manuel M. Flores, su vida y su obra*, México: Stylo, 1946, p. 20.

⁴⁵ Luis G. Urbina, *La vida literaria en México*, México: Porrúa, 1986, *apud*, Rafael Castillo Camacho, “Manuel M. Flores: el erotismo reaccionario de la amada voluptuosa”, *Faro Cultural*, consultado el 27 de noviembre, 2019: <http://www.elfarocultural.com/rafasite/manuelmflores.pdf>

⁴⁶ Sociedad Argentina de Autores y Compositores de Música, s.v. Fichas de registro: <https://www.sadaic.org.ar/obras.autor.php?codigo=711580>

considerado como uno de los precursores del *boom* folclórico en Argentina. Su popularización circuló por los primeros medios masivos del siglo XX. Octavio Sánchez comenta al respecto:

Su personalidad artística y su obra atravesaron las fronteras sociales habituales de los espacios de circulación y recepción de música popular de Cuyo. Por un lado, sus composiciones contienen temáticas muy populares, y algunas alcanzaron gran masividad [...]. Por otro lado, su figura y su música tuvieron fuerte presencia en estratos sociales distintos. [...] La obra de este músico ha circulado en el mismo espacio que el resto del repertorio cuyano, consagrando al Carlos Montbrun Ocampo Compositor como uno de los referentes de los cultivos populares de esta región; sin embargo, el Carlos Montbrun Ocampo Intérprete fue recepcionado frecuentemente en un estrado social de clase media, media alta y alta.⁴⁷

Por este motivo, considero que “Amémonos” tuvo mayor popularidad al ser musicalizado. El poema se une con los arreglos musicales de vals que hizo Montbrun Ocampo, de esta forma se difundió en ambos estratos sociales.

“La niña de Guatemala” (1891)

Se publicó en el poemario *Versos Sencillos* (1891) de José Martí, nació el 28 de enero de 1853 en La Habana. A los 17 años fue condenado a presidio y deportado a España. Ahí cursó sus estudios en las universidades de Madrid y Zaragoza⁴⁸. Viajó por toda

⁴⁷ Octavio Sánchez, “Intersecciones sociales en la circulación y recepción de Carlos Montbrun Ocampo”, *Huellas, Búsquedas en Artes y Diseño*, 6, (2008).

⁴⁸ Federico Carlos Sainz de Robles, *Ensayo de un Diccionario de la Literatura (Tomo II)*, España: Aguilar, 1973, p. 732.

Europa. Posteriormente, se dedicó al periodismo en México y Guatemala. Años después, fundó el Comité Revolucionario Cubano. Murió en 1895.⁴⁹

La obra de Martí es precursora del modernismo hispanoamericano. Está cargada de compromiso social y temas sentimentales. Esto lo vemos reflejado en “La niña de Guatemala”, pues nos relata la historia de una mujer que muere de amor. Los versos se inspiraron en la relación entre Martí y María García Granados.

En México, Oscar Chávez musicalizó los versos antes mencionados, él es reconocido por su labor de investigación y difusión de la música tradicional mexicana, así como por sus aportes musicales a temas que ya son considerados clásicos.⁵⁰ Chávez realizó sus estudios en la Escuela de Teatro del Instituto Nacional de Bellas Artes. Fue conocido por identificarse con el tropicalismo, —movimiento social de liberación brasileño— y participó en la corriente de canción de protesta. Su música se caracteriza por interpretar y componer diversos géneros populares mexicanos y latinoamericanos.⁵¹

Podríamos decir que Chávez recupera poemas y los musicaliza para que su difusión sea mayor a la que ya tenía previamente, además de que se queda en la memoria colectiva gracias a la música, de esta forma, es difícil que se pierda el texto.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 733

⁵⁰ Gabriel Pareyón, *Diccionario Enciclopédico de Música en México*, s.v., “Chávez (Fernández), Óscar”, p. 228

⁵¹ *Ibidem*.

“Cantares” (1909)

La canción es una composición que recopila tres estrofas del poemario *Proverbios y cantares* (1909), las cuales son: I, XXLX y XLIV. La autoría de estos textos le pertenece a Antonio Machado, quien nació en Sevilla el 26 de julio de 1875. Realizó sus estudios en la Institución Libre de Enseñanza y posteriormente en los Institutos San Isidro y Cardenal Cisneros. Formó parte de la compañía teatral de María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza.⁵² En la Guerra Civil Machado no permaneció en Madrid ya que fue evacuado a Valencia en noviembre de 1936. Participó en las publicaciones republicanas e hizo campaña literaria. Colaboró en *Hora de España* y asistió al Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura.⁵³

De acuerdo con Max Aub, se define la poesía de Machado como un modo de ser, ya que representa lo romántico, la sencillez, vigor intelectual y la sincera melancolía.⁵⁴ La poesía de Machado, además, recupera la poesía tradicional y voces que son parte de la memoria colectiva. Tal como lo hace en su poemario *Proverbios y cantares*. Era un poeta comprometido con su tiempo, su país y su gente.⁵⁵

⁵² Carlos Díaz, *Antonio Machado*, Madrid: Fundación Emmanuel Mounier, 2016, p. 19

⁵³ *Idem*, p.68

⁵⁴ Max Aub, *Manual de historia de la literatura española*, Madrid: Akal, 1966.

⁵⁵ Sonia Gómez Prado, *Serrat v.s. poetas universales. “La poesía al servicio de la libertad”*, apud, María Teresa Santolamazza Angulo, “Poema y canción. Un estudio de las implicaciones de interpretación y recepción de poemas musicalizados: El caso de Miguel Hernández de Joan Manuel Serrat”, Tesis de maestría, Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, Facultad de Ciencias Sociales, 2018, p. 55.

En 1969 Joan Manuel Serrat musicalizó diversos poemas de Machado y el disco se publicó bajo el título *Dedicado a Antonio Machado, poeta*. El músico nació el 27 de diciembre de 1943 en Barcelona. Estudió Ingeniería Técnica Agrícola y en esos mismos años, inició su carrera musical, tras grabar sus primeras composiciones en catalán. Participó en diversos festivales, tales como Eurovisión y Viña del Mar. Se exilió en nuestro país un año, tras hacer declaraciones frente al régimen franquista⁵⁶. La música de Serrat es conocida por tratar temas sociales, ya que él ha manifestado públicamente su participación en las luchas sociales. Este mismo disco fue realizado con la colaboración del arreglista Ricard Miralles, nacido en Barcelona el 9 de agosto de 1944. Estudió música en el Conservatorio Municipal de Barcelona. Comenzó su carrera tocando música popular y jazz. Además de músico, es mayormente conocido por hacer arreglos musicales para Serrat y Alberto Cortez.⁵⁷

“La saeta” (1912)

Este poema también fue escrito por Machado y es parte del libro *Campos de Castilla* (1912). Como expliqué en el apartado anterior, la obra de éste utilizaba recursos populares en su poesía, tales como el uso de refranes cargados de consejos. La religión también es un tema que aborda este escritor, por ejemplo, en “La Saeta” habla de

⁵⁶ “Biografía” en Sitio web de Joan Manuel Serrat, consultado el 14 de noviembre 2019:

<http://jmserrat.com/biografia/>

⁵⁷ “Ricardo Miralles, el alma sonora de Serrat”, *La nación*, 2 sep, 2001, consultado el 11 de octubre 2019: <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/musica/ricardo-miralles-el-alma-sonora-de-serrat-nid332066>

Jesús, pero incluye un proverbio popular como epígrafe, lo cual nos remite a la memoria colectiva que siempre está presente en su obra. Serrat también musicalizó este poema y es parte del mismo disco que publicó en 1969.

“*Gratia Plena*” (1920)

Fue publicado en el libro *La amada inmóvil* (1920)⁵⁸ de Amado Nervo, nacido en Tepic, Nayarit, el 27 de agosto de 1870. Realizó sus primeros estudios en el Colegio de San Luis. Años más tarde, marchó a la Ciudad de México y allí comenzó su carrera literaria, al escribir en *Revista Azul*. Formó parte de la redacción de *El Universal*, *El Nacional* y *El Mundo*. Nervo se hizo famoso después de la publicación de su novela *El bachiller* (1895) y de su libro de poesía *Perlas negras*.⁵⁹

Ramón Xirau comenta sobre Nervo: “Su obra poética es muy extensa y evoluciona de un romanticismo modernista, visual y sonoro, a una poesía desnuda, abstracta, conceptual, voluntariamente prosaica y narrativa, exenta de ‘procedimientos’”⁶⁰. Podríamos decir que en muchas de las composiciones se abordan temas esenciales para el mexicano de la época: la religión y el amor.⁶¹

⁵⁸ Fue escrito por Nervo en 1912, sin embargo, fue publicado póstumamente por Alfonso Reyes en 1920.

⁵⁹ Víctor Manuel Pazarín, “Amado Nervo”, *Historia crítica de la poesía mexicana. Tomo 1*, coord. Rogelio Guedea, México: Fondo de Cultura Económica, 2015.

⁶⁰ Ramón Xirau, “Amado Nervo, pensamiento y poesía”, *Mito y poesía*, México: UNAM, 1973, p.69, *apud* Alonso Almudena Mejías, “Amado Nervo”, *Historia de la Literatura Hispanoamericana. Tomo II. Del neoclasicismo al modernismo*, Madrid: Cátedra, 1987, pp. 647-653.

⁶¹ *Idem*.

Esto podemos observarlo en el poema “*Gratia Plena*”, ya que habla de su amada, pero desde una perspectiva religiosa, pues compara la belleza de la mujer con el Avemaría. Este libro fue publicado tras la muerte de su esposa Ana Cecilia Luisa Dailliez en 1920.

En 1919, Mario Talavera musicalizó el poema. De acuerdo a la Sociedad de Autores y Compositores de México, fue porque Nervo se lo pidió personalmente al músico, incluso antes de ser publicado.⁶² Talavera nació en 1885. Fue cantante tenor. Estudió en el Conservatorio Nacional de Música en la Ciudad de México. En 1921 fue nombrado solista de la Orquesta Típica Centenario y más tarde se integró en el Cuarteto Clásico de Cancionistas Mexicanos. Mario Talavera organizó conjuntos musicales, fue director de orquesta y en 1923 formó parte del grupo “Las cuatro ases de la canción”⁶³. Antes de morir, recibió las Palmas Académicas, otorgadas por el gobierno francés. Falleció en 1977.⁶⁴

La primera versión de “*Gratia Plena*”, bajo los arreglos de Talavera, fue interpretada por José Mojica, cantante tenor que estudió en el Conservatorio Nacional de Música en 1914 y posteriormente, formó parte de la Compañía Impulsora de Ópera. Actuó en cine de Hollywood y fue considerado “el mejor tenor del mundo”.

⁶² Ficha de registro consultada en el sitio de SACM.

⁶³ Gabriel Pareyón, *Diccionario Enciclopédico de Música en México*, s.v., “Talavera (Andrade), Mario”, p. 996.

⁶⁴ *Idem*.

En los años cuarenta decidió recluirse en un convento. Murió en 1969. Se caracteriza por ser una composición con arreglos de orquesta y la voz es de un tenor.⁶⁵

En 1953, Jorge Negrete grabó una nueva versión de la canción y fue utilizada para la apertura de la película *Tal para cual*, en la que actúa el intérprete.

“Poema 20” (1924)

Este poema es parte de *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* (1924) de Pablo Neruda, nacido el 12 de julio de 1904 en Parral, Chile. Su primera publicación fue el artículo “Entusiasmo y perseverancia”, publicado en el diario *La Mañana*. En 1920 fue presidente y secretario del Ateneo Literario del Liceo de Temuco. En 1925 dirige la revista *Caballo de Bastos*. Poco después, inició su carrera diplomática, que lo llevó por tierras de Birmania, Singapur, Java, China, Argentina, España y Francia, posteriormente, a México, Guatemala y Cuba.⁶⁶ En 1971 recibió el Premio Nobel de Literatura. Falleció en 1973.

La obra de Neruda está cargada de temas tales como la naturaleza y el sentimentalismo. Una de sus obras más famosa es *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*.

En 1967, Alberto Cortez musicalizó el “Poema 20”. Sus canciones son popularmente conocidas porque abordan temas relacionados con la vida, tales como

⁶⁵ *Ibidem*, “Mojica, José”, p. 682

⁶⁶ Federico Carlos Sainz de Robles, *Ensayo de un Diccionario de la Literatura*, (Tomo II), España: Aguilar, 1973, p. 848.

la amistad y el amor. El músico argentino empezó a componer sus piezas desde los 12 años. Estudió en el Conservatorio Chopin de San Rafael, ahí se integró como cantante a la orquesta Arizona, dirigida por Ricardo Ortiz y Luis Pasquier.⁶⁷ Ingresó a la Facultad de Derecho y Ciencias Sociales, en Argentina, sin embargo, no concluyó sus estudios porque fue contratado como vocalista en la Orquesta de Jazz San Francisco.⁶⁸ En 1960 fracasó con el espectáculo "Argentino International Ballet Show" en Génova. A pesar de esto, pudo grabar un disco que fue un éxito y pudo realizar su carrera artística.⁶⁹

Cortez cuenta que musicalizó el poema a petición del cantante español Víctor Manuel, ya que en Barcelona le rindieron un homenaje a Neruda, sin embargo, poco después no fue invitado a este evento.⁷⁰ La canción tiene arreglos de orquesta, lo cual refleja una melancolía, pues está asociada con el desamor que relata el texto.

“Cuando tú te hayas ido” (1933)

Se encuentra en el poemario *La Novia del Sol* (1933) escrito por Rosario Sansores.

Ella nació en Mérida, Yucatán el 35 de agosto de 1898. Radicó en La Habana durante

⁶⁷ “El intérprete Alberto Cortez falleció a los 79 años en Madrid”, *La Jornada*, 4 abril, 2019.

Consultado el 1 de noviembre 2019:

<https://www.jornada.com.mx/ultimas/espectaculos/2019/04/04/el-interprete-alberto-cortez-fallecio-a-los-79-anos-en-madrid-524.html>

⁶⁸ *Idem.*

⁶⁹ *Idem.*

⁷⁰ Alberto Cortez, “Es tan corto el amor y es tan largo el olvido” en sitio oficial de Alberto Cortez, 42, 7 de julio de 2004, consultado el 7 de octubre de 2019:

<http://www.albertocortez.com/opinion/home.asp?Id=79>

muchos años, ahí colaboró en el *Bohemia* y *Diario de la Marina*.⁷¹ En 1911 publicó su primer poemario bajo el nombre *Del país del ensueño*. Tras la muerte de su esposo, en 1932, se mudó a la ciudad de México, donde publicó periódicamente en revistas *Hoy*, *Todo* y *Novedades*. Sansores es considerada como creadora de la sección de sociales en periódicos.⁷²

De acuerdo al periódico *El Universo*, su poesía contiene versos neorrománticos y modernos, pero llenos de pasión y ternura. Estos poemas eran apreciados popularmente, pero algunos intelectuales los calificaron de cursis. A partir de esto, Sansores decía: “No me preocupa. Al contrario, me halaga. La gente que sabe que soy cursi demuestra que me ha leído, y eso es lo único que importa.”⁷³

El poema se conoce bajo el nombre de “Sombras” y lo musicalizó Carlos Brito Benavides, nacido en Uyumbicho, Ecuador, el 12 de noviembre de 1981. Fue director de la Banda del Batallón Vencedores. Además, fue pianista de la Estación El Prado.⁷⁴ Brito es conocido por sus composiciones en los géneros bambucos, danzantes, pasodobles, pasillos, tangos, valeses, y yaravíes.

⁷¹ *Diccionario de Escritores Mexicanos*, s.v. “Rosario Sansores”, p. 138.

⁷² *Idem*.

⁷³ Jorge Martillo, “Historia y personajes del emblemático pasillo Sombras”, *El Universo*, 1, 2011, consultado el 14 de enero 2022: <https://www.eluniverso.com/2011/10/01/1/1379/historia-personajes-emblematico-pasillo-sombras.html>

⁷⁴ Mario Godoy Aguirre, *La música ecuatoriana, memoria local, patrimonio global*, Riobamba: Casa de la cultura ecuatoriana, 2011, p. 103.

En 1936 leyó el poemario de Sansores y compuso la música de “Sombras”, se cree que el motivo fue la muerte de su madre. La versión más conocida de esta canción fue hecha por Julio Jaramillo, éste grabó tres versiones de la composición, en 1959, 1965 y 1969, de éstas la segunda es la más popular. Brito también musicalizó los poemas de Sansores: “Alas rotas” e “Imploración”.

“La boca”, “Menos tu vientre” (1938-1941)

Estos poemas fueron publicados en *Cancionero y romancero de ausencias* (1938-1941) de Miguel Hernández. Él nació el 30 de octubre de 1910 en Orihuela, España. Comenzó a escribir poesía a los dieciséis años. Posteriormente, colaboró en revistas como *El pueblo* (de Orihuela) o *El día* (de Alicante).⁷⁵ Tres años después escribió *Perito en Lunas* (1933), donde se muestra la influencia de los autores que leyó en su juventud, como Luis de Góngora.⁷⁶ Tomó parte muy activa en la Guerra Civil española, al terminar ésta, en 1939, intentó salir del país, sin embargo, fue detenido en la frontera con Portugal. Murió de tuberculosis el 28 de marzo de 1942 en la prisión de Alicante.⁷⁷

Hernández fue un autor sacudido por la Guerra Civil. A partir de este suceso, cobró conciencia de su raíz popular y se unió al pueblo para defenderse del enemigo común. Es a través de su poesía que pretendió despertar conciencia de sus

⁷⁵ Juan Carlos Ballesta, *La poesía de Miguel Hernández*, Madrid: Gredos, 1978, p. 17.

⁷⁶ *Ibidem* p. 28.

⁷⁷ *Ibidem* p. 57.

compatriotas.⁷⁸ Este poeta utilizó su arte como arma para desafiar el régimen. En su ensayo “La poesía como un arma” dice:

La poesía es en mí una necesidad y escribo porque no encuentro remedio para no escribir [...] Me he metido con toda ella dentro de esta tremenda España popular, de la que no sé si he salido nunca. En la guerra, la escribo como un arma, y en la paz será un arma también aunque reposada. Vivo para exaltar los valores puros del pueblo, y a su lado estoy tan dispuesto a vivir como a morir.⁷⁹

De esta forma, podemos observar que este escritor se identificaba con los ideales de la República Española, tal como sucedió con *Viento del pueblo*.⁸⁰

La voz de este poeta tuvo mucha importancia en la sociedad española porque fue un llamado de solidaridad. Fue un hombre comprometido con el arte, pero desde un punto anclado en la sociedad.

En 1972 Joan Manuel Serrat grabó el disco *Miguel Hernández*, en éste musicaliza 10 poemas, entre los que se encuentra “Menos tu vientre” y “La boca”, ambos extraídos del poemario *Cancionero y romancero de ausencias*. En entrevistas Serrat comentó que puso música a estos poemas porque eran una herramienta política

⁷⁸ Gustavo Couttolenc Cortés, *La poesía existencial de Miguel Hernández*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1979, p.162.

⁷⁹ Miguel Hernández, “La poesía como un arma”, *Obra completa*, Madrid: Espasa-Calpe, 1992, *apud*, María Teresa Santolamazza Angulo, “Poema y canción. Un estudio de las implicaciones de interpretación y recepción de poemas musicalizados: El caso de Miguel Hernández de Joan Manuel Serrat”, Tesis de maestría, Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, p. 49.

⁸⁰ Gustavo Couttolenc Cortés, *op. cit.* p. 165.

de lucha contra la dictadura, además, este tipo de poesía está arraigada a elementos fundamentales, como son la tierra, el cielo, los pájaros, la naturaleza.⁸¹

“Soneto del tiempo” (1939)

Pertenece al poemario *Breve glosa al libro del buen amor* (1939) y fue escrito por Renato Leduc, nacido en ciudad de México el 16 de noviembre de 1895. Dirigió la Asociación de Periodistas Democráticos, además ocupó puestos en el consulado de México en París (1935), en Inglaterra (1941) y en otras naciones. Como periodista, colaboró en diversas publicaciones periódicas como *Excelsior*, *Esto*, *¡Siempre!*, entre otras.⁸²

La obra de Leduc está permeada por su participación recurrente en la vida bohemia.⁸³ Ambra Polidori comenta cómo era Renato:

Poeta enemigo de la solemnidad, de la discreción, de la sobria medida y del sentimiento melancólico que dominaron por mucho tiempo, como notas características la poesía mexicana. Escritor insólito de estilo inventado más que creado, donde el juego, la burla, la ironía y la nostalgia se mezclan en el riesgo de una escritura que es el mismo lenguaje popular. Porque escasa poesía ha sido como la de Renato Leduc, espejo del mismo poeta, de la vida en la ciudad de México, en los barrios viejos, entre cafés de chinos, cantinas, toreros, políticos, artistas; además de la Revolución, los viajes, las guerras y el contacto con pintores y escritores surrealistas.⁸⁴

⁸¹ Maria Teresa Santolamazza Angulo, *op. cit.*, p. 54.

⁸² *Diccionario Mexicano de Escritores*, “Leduc, Renato”, p.348.

⁸³ Alejandro Alvarado, “Renato Leduc, el último bohemio”, *Siempre!*, 16 nov, (2013), Consultado el 14 de enero, 2022: <http://www.siempre.mx/2013/11/renato-leduc-el-ultimo-bohemio/>

⁸⁴ Ambra Polidori, “Nota introductoria”, Renato Leduc, *Antología*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2010.

El ‘Soneto del tiempo’ nació porque uno de sus compañeros de clase lo retó a hacer unos versos relacionados con el tiempo, sabiendo que esta palabra no tiene otras rimas consonantes. A pesar de eso Leduc lo escribió. Sin embargo, antes que se le diera mayor fama por medio de la música, esta composición ya era popular. Renato Leduc cuenta: “Durante las fiestas caseras, nunca faltaba un cabrón que declamara “Tierra baja” de Mediz Bolio, el “Brindis del Bohemio” o aquella cosa que decía “en un charco de sangre ahí estabas tendida”, pero cuando supieron de “Tiempo”, casi de inmediato lo comenzaron a declamar hasta hacerlo indispensable en las fiestas.”⁸⁵

Este poema fue musicalizado por Rubén Fuentes, nacido en Zapotlán el Grande, Jalisco, un 15 de abril de 1926. Su padre fue quien le dio clases de música, de esta forma, aprendió a ejecutar el piano y el violín. En 1944, se integró al “Mariachi Vargas de Tecatitlán”, como músico, y después como productor y arreglista.⁸⁶ Fue considerado por la Unión de Cronistas de Teatro y Música como el mejor compositor popular (1954, 1961 y 1964), y como el mejor arreglista folclórico de México (1958 y 1959).⁸⁷

⁸⁵ José Ramón Garmabella, *Renato por Leduc*, México: Océano, 1982, p.205.

⁸⁶ Gabriel Pareyón, *Diccionario Enciclopédico de Música en México*, s.v., “Fuentes (Gasson), Rubén”, p. 410

⁸⁷ *Idem*.

Existe una versión en balada de esta canción, que fue interpretada a dúo por José José y Marco Antonio Muñoz en 1975. A partir de esta grabación es mayormente conocida como “Tiempo”.

“Horal” (1950)

Es parte del poemario del mismo nombre, fue escrito por Jaime Sabines, nacido el 25 de marzo de 1926 en Tuxtla Gutiérrez, Chiapas. Publicó sus primeros poemas en 1943. En 1949 se inscribió a la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. De 1976 a 1979 desempeñó el cargo de diputado por el estado de Chiapas y en 1988 por un distrito de la Ciudad de México.⁸⁸

Su obra es conocida por tocar temas sentimentales. Aurora M. Campos comentó: “fue, ante todo, el ‘escribano de la vida’, según sus propias palabras [...] todo lo que conforma la realidad cotidiana lo convirtió en material poético: más que poesía, sus textos son la vida palpitante [...] los temas que le preocuparon y que están presentes en toda su obra, fueron el amor y la muerte.”⁸⁹ Estos sentimientos se observan en “Horal” ya que describe características de la naturaleza desde una perspectiva desoladora.

La poesía de Sabines tuvo mucha difusión por medio de grabaciones, ya que el poeta era buen declamador. A partir de estos éxitos, en 1972 se dio a conocer el

⁸⁸ *Diccionario de Escritores Mexicanos*, s.v., “Jaime Sabines”, p. 10

⁸⁹ *Idem*.

disco *Encuentro*. Poemas musicalizados por Paco Chanona, editado bajo el sello de Sonosur y con el apoyo del Instituto Chiapaneco de Cultura, cuya edición fue muy corta.⁹⁰

El músico nació en Tapachula, Chiapas, un 4 de abril de 1928. Fue director de cultura recreación del gobierno de Chiapas, de 1976 a 1982.⁹¹ Su trayectoria artística inició en 1957, en ciudad de México. Se dio a conocer por medio de certámenes de música, tal como el Concurso Nacional del Corrido Mexicano en 1972.⁹²

“No quiero paz, no hay paz” (1951)

Este poema también pertenece a Jaime Sabines. Es parte del libro *La señal*, que se publicó en 1951. Al igual que el apartado anterior, fue musicalizado por Paco Chanona y pertenece al mismo disco publicado en 1972.

En este texto también refiere a una desesperanza y soledad. Escribe desde una individualidad, pero siempre utilizando tópicos de la naturaleza humana, como son los miedos.

⁹⁰ “Conaculta celebra poesía de Jaime Sabines en versión digital”, *Boletín FCE*, 3 ago, 2017.

Consultado el 11 de octubre 2019:

http://www.fondodeculturaeconomica.com/Editorial/Prensa/Detalle.aspx?id_desplegado=89517

⁹¹ Gabriel Pareyón, *Diccionario Enciclopédico de Música en México*, s.v., “Chanona (Camacho), Francisco”, p. 220

⁹² *Sociedad de Autores y Compositores de México*, s.v., “Paco Chanona”, consultado 20 de enero 2022: <https://www.sacm.org.mx/Informa/Biografia/00587>

“Te quiero” (1973-1974)

Este poema es parte del libro *Poemas de otros* (1974) de Mario Benedetti, nacido en Paso de los Toros, Tacuarembó, Uruguay el 14 de septiembre de 1920. Su carrera literaria comenzó cuando se integró en la redacción del semanario *Marcha*.⁹³ Además, trabajó en los periódicos *El Diario* y *La Mañana* y colaboró en *El País* de Madrid, *Punto Final*, *Crisis* de Buenos Aires, entre otros. Fue director del Centro de Investigaciones Literarias de la Casa de las Américas y del Departamento de Literatura Hispanoamericana, en la Facultad de Humanidades y Ciencias de Montevideo. En 1973 a raíz del golpe militar renunció a este último cargo y abandonó el país por razones políticas.⁹⁴ Hasta 1983, radicó en España, ahí obtuvo el VIII Premio Reina Sofía de Poesía, y recibió el título de Doctor Honoris Causa por la Universidad de Alicante.⁹⁵ Posteriormente, Benedetti regresó a su país y se integró como Miembro del Consejo Editor en la revista *Brecha*.⁹⁶ En 2009, falleció en Montevideo.

La obra de Benedetti es mayormente conocida por hablar de amor y política. Remedios Mataix comenta que este poeta era un autor comprometido, ya que su obra establece una situación interpretativa, esto lo logra por medio de la descripción de

⁹³ Wilson Fernández, “Mario Benedetti: Biografía y Poemas” en *Brazilian Journal of Latin American Studies*, 9:16, (2010), p.192.

⁹⁴ *Ibidem* p.193.

⁹⁵ *Ibidem.*, p. 194.

⁹⁶ *Idem.*

mensajes con significados personales, de esta forma, elimina la distancia con el lector.⁹⁷ Benedetti escribe desde su propia experiencia, Mataix comenta:

Ha logrado universalizar la experiencia de un tiempo y un lugar específicos, partiendo quizá de sus prójimos más próximos, pero ahondando, con la destreza de quien sabe hacer que nada humano le sea ajeno, en las preguntas que a todos nos aluden y en los enigmas que a todos nos conciernen: el amor, el dolor, el miedo, la alegría, el odio, la envidia, la amistad, la soledad, la plenitud, el tedio.⁹⁸

Es por ello que es uno de los poetas más reconocidos, ya que escribió a partir de los sentimientos que tenemos los seres humanos.

Esta pieza fue musicalizada por Alberto Favero, nacido en La Plata, Argentina, en diciembre de 1944. Proviene de un hogar de músicos, donde su padre, el maestro Fermín Valentín Favero impartía lecciones de canto y de múltiples instrumentos, dirigiendo durante casi cincuenta años el Conservatorio de Música Beriot.⁹⁹

Este músico es popularmente conocido por ser arreglista, director y supervisor musical. Además de componer canciones para medios de comunicación, también es mayormente conocido por colaborar con otros artistas y poetas. “Te quiero” fue parte

⁹⁷ Remedios Mataix, “Mario Benedetti, un autor comunicante” en Carmen Alemany, Remedios Mataix y José Carlos Rovira, (eds), *Mario Benedetti: inventario cómplice*, Alicante: Universidad de Alicante, 1998. Consultado el 13 de noviembre 2019:

http://www.cervantesvirtual.com/portales/mario_benedetti/su_obra_autor/

⁹⁸ *Idem*

⁹⁹ “Alberto Favero”, extraído de su sitio web personal, consultado el 7 de octubre 2019:

<http://www.albertofavero.com.ar/principal.htm>

de un disco en el que Favero y Benedetti colaboraron. La primera versión fue interpretada por Nacha Guevara en 1972¹⁰⁰.

¹⁰⁰ María Carmela Mitidieria, “Los versos se hacen canciones: Benedetti y Serrat”, en Carmen Alemany, Remedios Mataix y José Carlos Rovira (eds), *Mario Benedetti: inventario cómplice*, Alicante: Universidad de Alicante, 1998, p. 227

III. ELEMENTOS POPULARES EN LA POESÍA CULTA

En el capítulo uno mencioné que para que un texto pueda ser parte de la lírica tradicional o culta debe pasar por procesos distintos de aceptación, pues lo relevante es que la comunidad pueda transmitirlo de generación en generación. Esto depende de diversos factores, entre ellos, la estructura del texto, con esto me refiero a que tanto el léxico, como la fonética y la sintaxis tienen relevancia indirectamente para el espectador, pues es la forma en que el escritor se expresa, se acerca, y determina la cercanía o intimidad que desee dar. También lo importante es su temática, pues tienen mayor popularidad aquéllos que hablan sobre lo común, como el amor, la tristeza o la muerte. Todos estos elementos son relevantes para que el público pueda identificarse con un texto y apropiarlo a su cultura. Antes de comenzar con la descripción del *corpus*, me gustaría hacer una puntualización sobre lo que entendemos por Estética Colectiva.

De acuerdo con el *Diccionario de Retórica y Poética* de Helena Beristaín, la estética es aquello que se refiere al modo de comunicar, a un cómo y un por qué de una construcción lingüística; es un tipo de expresión del hablante que es dirigida al receptor para su interpretación. Podríamos decir que este tipo de comunicación es

observada desde dos perspectivas, la del sujeto como una autorrealización y la del objeto, como el papel que cumple el arte entre los individuos de una sociedad.¹⁰¹

En esta investigación, mi enfoque está basado en el segundo punto de vista, debido a que, a partir de su aceptación, un texto puede ser reproducido de diversos modos, respetando su modo original o adaptándose a nuevas formas. Esto es precisamente la “Estética Colectiva”, pues el propio texto brinda a los receptores una estructura decodificable, que no busca la originalidad, sino lo reconocible, dándole importancia a lo patrimonial común. Esto es lo que permite que un texto pueda “vivir” a través de los años y convertirse en parte de la cultura popular de una sociedad.

Dentro del *corpus* podemos encontrar estos elementos, considero relevante describirlos y enlistarlos, pues de esta forma se logró su popularización y posteriormente su musicalización. Lo que convirtió la poesía culta a lírica popular.

3.1 Estética colectiva dentro del *corpus*

3.1.1 Popularización de tópicos

Con base en el *Diccionario de la Real Academia*, en la retórica poética se entiende como tópico a un tipo de expresión que nos retoma a un lugar común, usualmente se

¹⁰¹ Helena Beristáin, *op. cit.*, “Función estética”, p. 232.

usa con fórmulas clichés fijos y admitidos dentro de esquemas formales, éstos son usados con frecuencia por escritores.¹⁰²

Es por ello que un tópico es parte de la estructura popular de un texto, pues en ella se reflejan expresiones o temas que se han usado a lo largo de la historia de la literatura. En algunos poemas dentro del *corpus*, encontré diversos tópicos. Considero relevante enlistarlos en dos categorías, pues hará más fácil este estudio.

En primer lugar, están aquéllos que son parte de una temática filosófica. Renato Leduc utiliza *Tempus Fugit*, para hablar sobre la fugacidad del tiempo desde una perspectiva melancólica en su “Soneto del tiempo”, esto se refuerza desde la perspectiva en que se narra, pues es una persona que recuerda los amores que tuvo, esto se encuentra en la última estrofa:

Y hoy que de amores ya no tengo tiempo,
amor de aquellos tiempos, cómo añoro
la dicha inicua de perder el tiempo...
(“Soneto del tiempo”, Renato Leduc)

Por otro lado, se encuentra el tópico *Homo Viator* dentro de los poemas “XLIV” y “XXIX” de Antonio Machado, pues describen un camino como referencia al transcurso de la vida, además de hacer énfasis en que creamos nuestro propio futuro al tomar decisiones. Como se observa en el poema “XLIV” y “XXIX”:

Pero lo nuestro es pasar,
pasar haciendo caminos,
Caminos sobre la mar.

¹⁰² *Diccionario de la Real Academia*, s.v., “tópico”.

(“XLIV”, Antonio Machado)

Caminante, son tus huellas
el camino y nada más;
caminante, no hay camino,
se hace camino al andar.

(“XXIX”, Antonio Machado)

Además, se encuentra el tópico *Carpe Diem* dentro del poema “*Gratia Plena*” de Amado Nervo, ya que, dentro de su estructura, describe la belleza de su amada, haciendo énfasis en que su hermosura se perderá con el paso del tiempo:

¡Cuánto, cuánto la quise! ¡Por diez años fue mía;
pero flores tan bellas nunca pueden durar!¹⁰³
¡Era llena de gracia, como el Ave maría,
y a la fuente de gracia, de donde procedía,
se volvió... como gota que se vuelve a la mar!

(“*Gratia Plena*”, Amado Nervo)

Para finalizar, se observa *Vita Flumen* dentro del texto “La niña de Guatemala” de José Martí. Si bien, no es el tema principal del poema, considero que hace referencia a este tópico porque la muerte se desarrolla por medio del río, se puede observar cuando menciona:

Se entró de tarde en el río,
la sacó muerta el doctor:
dicen que murió de frío,
yo sé que murió de amor.

(“La niña de Guatemala”, José Martí)

Dentro de la segunda categoría de tópicos, se encuentran los que pertenecen a una temática amorosa. Manuel M. Flores utiliza un tópico clásico de la literatura

¹⁰³ Negritas son nota personal para resaltar ejemplo

CAPITULO 3: ELEMENTOS POPULARES EN LA POESÍA CULTA

española del Siglo de Oro, pues en su poema “Amémonos” describe que ve a la amada en sueños, incluso antes de conocerla. Hace una comparación de la amada con la divinidad, pues el poema contiene diversas referencias religiosas.

**Buscaba la mujer pálida y bella
que en sueño me visita desde niño,
para partir con ella mi cariño,
para partir con ella mi dolor.**

(“Amémonos”, Manuel M. Flores)

Por último, se encuentra *Descriptio puellae* como parte del poema “*Gratia plena*” de Amado Nervo. Ya que compara a la amada con la naturaleza, resalta su cabello rubio y piel blanca:

Ingenua como el agua, diáfana como el día,
rubia y nevada como Margarita sin par,
el influjo de su alma celeste amanecía...
Era llena de gracia, como el Ave maría.
¡Quien la vio, no la pudo ya jamás olvidar!

(“*Gratia Plena*”, Amado Nervo)

En estas dos categorías se hallan el uso de tópicos que se han empleado a lo largo de la historia, pues todos se refieren a temas que han sido de interés para la humanidad, como son la vida y el amor.

3.1.2 Temática

Como mencioné en el capítulo primero la temática es parte de las características principales de la lírica popular hispanoamericana, pues trata de expresar situaciones particulares y aspectos sentimentales desde una perspectiva común, tales como el amor, la muerte, el enamoramiento, ausencia y la vida. Podríamos afirmar que estos temas se han usado desde siempre, pues son temas sobresalientes y que ocupan a la humanidad.

Dentro del *corpus*, hay temáticas generales que están vinculadas a la tradición literaria, pues son temas muy populares y que han trascendido en el tiempo, para explicarlos de manera más adecuada, los dividí en dos tipos de poesía: amorosa y no amorosa, además de sus subdivisiones correspondientes, pues no todos se desarrollan desde la misma perspectiva.

3.1.2.1 Poemas amorosos

“Amémonos” de Manuel M. Flores y “*Gratia Plena*” de Amado Nervo son parte de la temática de amor cortés, ya que ambos textos desarrollan una descripción de la amada con un fuerte énfasis en las cualidades físicas. Son tipos de poema que están relacionados con el petrarquismo, pues en ambos se compara a la amada con el ideal. Ambos tienen, por su parte, referencias religiosas y parten de ellas para realizar metáforas y comparaciones respecto a la belleza de su amada:

Como en la sacra soledad del tempo

CAPITULO 3: ELEMENTOS POPULARES EN LA POESÍA CULTA

sin ver a Dios se siente su presencia,
yo presentí en el mundo tu existencia,
y, como a Dios, sin verte, te adoré.

(“Amémonos”, Manuel M. Flores)

Era llena de gracia, como el Ave maría
¡Quien la vio, no la pudo ya jamás olvidar!

(“Gratia Plena”, Amado Nervo)

Por otro lado, “La boca”, “Menos tu vientre” de Miguel Hernández y “Te quiero” de Mario Benedetti, pertenecen a los poemas de amor contemporáneo, con esto me refiero a que, si bien hablan de amor, no es la misma estructura poética respecto a lo tradicional. Ejemplo, en el poema de Benedetti, se describe su relación con la amada desde una perspectiva política, haciendo énfasis en que la persona querida es su gran compañero de lucha. Esto podemos observarlo, en el estribillo que posee el poema, en el que el yo lírico menciona lo que significa para él marchar con su amada:

Si te quiero es porque sos
mi amor, mi cómplice y todo
y en la calle codo a codo
somos mucho más que dos.

(“Te quiero”, Mario Benedetti)

Los poemas de Hernández se desarrollan en torno a la figura de la amada, la describe físicamente y hace énfasis a partir de metáforas, pues menciona que son un todo para el yo lírico e, incluso, a ser el principio y el fin de la vida misma; además, hace alusiones la Guerra Civil Española. En “La boca” se encuentran referencias al

CAPITULO 3: ELEMENTOS POPULARES EN LA POESÍA CULTA

amor, pues describe la boca como aquello que lo ilumina, además de hacer énfasis en que es una boca ajena:

Boca que arrastra mi boca:
Boca que me has arrastrado:
Boca que vienes de lejos
a iluminarme de rayos.

(“La boca”, Miguel Hernández)

Describe la boca como un espacio seguro, sin embargo, siempre hace énfasis en que el mundo como lo conocía no regresará, además de describir el cambio como inevitable y fatídico.

Beso tu boca por ellos,
brindo en tu boca por tantos
que cayeron sobre el vino
de los amorosos vasos.
Hoy son recuerdos, recuerdos,
besos distantes y amargos.

Hundo en tu boca mi vida,
Oigo rumores de espacios,
y el infinito parece
que sobre mí se ha volcado.

(“La boca”, Miguel Hernández)

Además de incluir referencias a la Guerra Civil Española respecto a la boca, describe “un volver” como una forma de esperanza, mientras el yo lírico hace énfasis en la caída del mundo:

He de volverte a besar,
he de volver, hundo, caigo,
mientras descienden los siglos
hacia los hondos barrancos
como una febril nevada

de besos y enamorados.

(“La boca”, Miguel Hernández)

Para finalizar con una afirmación de que la boca es vida, muerte y amor:

Boca que desenterraste
el amanecer más claro
con tu lengua. Tres palabras,
tres fuegos has heredado:
vida, muerte, amor. Ahí quedan
escritor sobre tus labios.

(“La boca”, Miguel Hernández)

Esta parte del poema se desarrolla desde una perspectiva fatalista, pues se relaciona con ideas de muerte y sangre, no obstante, dentro de la descripción, todo tiene relación la boca.

En “Menos tu vientre”, podríamos decir que es un poema ligero respecto al que he descrito antes, sin embargo, en cuanto a estructura es parecido a “La boca”, pues si bien describe el vientre de la amada, también se siente este tono fatalista por el comienzo de la Guerra Civil Española. En el texto, el poeta forma una descripción de negación, pues llega a desarrollar la idea de la vida como un caos, mientras que el vientre es lo contrario, pues significa certeza, presente y seguridad. Se describe la importancia que tiene la amada para el yo lírico, pues significa un todo:

Menos tu vientre,
todo es confuso.
Menos tu vientre,
Todo es futuro
fugaz, pasado
baldío, turbio.

CAPITULO 3: ELEMENTOS POPULARES EN LA POESÍA CULTA

(“Menos tu vientre”, Miguel Hernández)

Dentro de este apartado, también se encuentran los poemas de amor desdichado, aquéllos que tienen relación con el amor, el sufrimiento y la muerte, esto se observa en “Poema 20” de Pablo Neruda, “Cuando tú te hayas ido” de Rosario Sansores y “La niña de Guatemala” de José Martí.

En el texto de Neruda se desarrolla el tema de amor con relación a una ruptura amorosa, esto se halla en la descripción del yo lírico, pues hace énfasis en el sentimiento de tristeza provocada por la ausencia del ser amado. Además, desarrolla versos en los que describe al final de la relación y su resignación hacia esta pérdida.

Porque en noches como ésta la tuve entre mis brazos,
mi alma no se contenta con haberla perdido.
Aunque éste sea el último dolor que ella me causa,
y éstos sean los últimos versos que yo le escribo.

(“Poema 20”, Pablo Neruda)

En el poema de Sansores “Cuando tú te hayas ido”, también se encuentra una descripción por parte del yo lírico sobre la tristeza en relación con la ausencia del ser amado. Es una descripción personal, pues describe a este sentimiento como algo vivo y humano:

Cuando tú te hayas ido
me envolverán las sombras;
cuando tú te hayas ido,
con mi dolor a solas,
evocaré este idilio
con sus azules horas.

(“Cuando tú te hayas ido”, Rosario Sansores)

Por último, “La niña de Guatemala” de Martí, desarrolla el tema del desamor en relación con la muerte. El yo lírico relata la historia de una joven que fallece al darse cuenta de que su ser amado se había casado con alguien más, el yo lírico describe la manera en cómo fue su entierro, además, de cómo encontraron su cadáver:

Eran de lirios los ramos;
y las orlas de reseda
y de jazmín; la enterramos
en una caja de seda...

Ella dio al desmemoriado
una almohadilla de olor;
él volvió, volvió casado;
ella se murió de amor.

[...]

Se entró de tarde en el río,
la sacó muerta el doctor;
dicen que murió de frío,
yo sé que murió de amor.

(“La niña de Guatemala”, José Martí)

3.1.2.2 Poemas no amorosos

Dentro de los poemas no amorosos están aquéllos que tienen relación con temas más asociados hacia la reflexión de la vida. Los dividiremos en cuatro categorías: filosófico-moral, social, de desolación y tristeza sobre la existencia, que tienen relación con la vida misma de una comunidad.

CAPITULO 3: ELEMENTOS POPULARES EN LA POESÍA CULTA

En la primera categoría podemos encontrar el “Soneto del tiempo” de Renato Leduc, éste es un poema filosófico porque habla sobre la apreciación del tiempo. El yo lírico describe su vida en relación con el tiempo, desde una perspectiva melancólica, pues recuerda todo aquello que tuvo y menciona que el tiempo y saber apreciarlo es una virtud. Es por eso, que tiene relación con el tópico *Tempus fugit*. Se puede encontrar esto desde la primera estrofa:

Sabia virtud de conocer el tiempo;
a tiempo amar y desatarse a tiempo;
como dice el refrán: dar tiempo al tiempo...
que de amor y dolor alivia el tiempo.

(“Soneto del tiempo”, Renato Leduc)

En el segundo punto se hallan los textos relacionados con la desolación, con esto me refiero a que describen una profunda tristeza sobre la vida, como son “Horal” y “No quiero paz” de Jaime Sabines. El primer texto describe una reflexión sobre la vida, esto se ve reflejado al comparar la naturaleza con características físicas relacionados con sentimientos, se observa en estrofas como:

El mar se mide por olas,
el cielo por alas,
nosotros por lágrimas.

(“Horal”, Jaime Sabines)

Por su parte, en “No quiero paz”, el yo lírico describe cierta desolación sobre la vida, pues no encuentra alguna forma de tener paz, además de encontrar una solución al deshacerse de sí mismo, pues la soledad es su único consuelo.

CAPITULO 3: ELEMENTOS POPULARES EN LA POESÍA CULTA

No quiero paz, no hay paz,
quiero mi soledad.

(“No quiero paz”, Jaime Sabines)

Por último, encontramos aquéllos poemas que son parte de una temática social, pues tienen su origen en la vida cotidiana y relatan historias populares, como lo son “La saeta” y los poemas, que componen *Cantares*, “I”, “XXIX” y “XLIV” de Antonio Machado.

En el primer poema, Machado cuestiona la religiosidad del pueblo andaluz, pues por medio de cantos religiosos que se repiten todos los años, le dan importancia a Cristo, en especial al que está postrado sobre la cruz. Asimismo, el poeta describe que no se identifica con el Jesús inmóvil con el que el pueblo andaluz se identifica, sino al que estuvo en movimiento por los mares. Se observa en la última estrofa cuando menciona:

¡Oh, **no eres tú mi cantar!**
¡No puedo cantar, ni quiero
a ese Jesús del madero,
sino al que anduvo en el mar.

(“La saeta”, Antonio Machado)

Por otro lado, los proverbios y cantares “I”, “XXIX” y “XLIV” están basados en proverbios populares del pueblo español, el primer texto nos describe la trascendencia del poeta mismo en relación con su texto, además de una descripción del mundo al que le gustaría ser parte, pues no es el mismo al que pertenecen todos, por eso se relaciona con el tópico *Beatus Ille*. Se ve en los primeros versos:

CAPITULO 3: ELEMENTOS POPULARES EN LA POESÍA CULTA

Nunca perseguí la gloria
ni dejar en la memoria
de los hombres mi canción;

(“I”, Antonio Machado)

Por último, los proverbios y cantares “XXIX” y “XLIV” hablan sobre el paso de la vida y los caminos como metáfora de construir sus vidas a partir de decisiones. Considero que estos dos textos se vinculan al tópico *Homo Viator* pues se refiere a la vida como un viaje que irá cambiando con tiempo.

Todo pasa y todo queda;
pero lo nuestro es pasar,
pasar haciendo caminos,
caminos sobre la mar.

(“XLIV”, Antonio Machado)

Mientras que en XXIX además de encontrar el tópico *Homo Viator*, podría afirmar que existe una breve crítica al providencialismo, pues narra que el ser humano va creando su propio camino de vida conforme pasa el tiempo, a partir de la toma de decisiones y no precisamente sigue un camino de Dios:

Caminante, son tus huellas
el camino y nada más;
caminante, no hay camino,
se hace camino al andar.

(“XXIX”, Antonio Machado)

3.1.3 Figuras retóricas

De acuerdo con el diccionario de Beristain, entendemos por figuras retóricas aquellas expresiones que son apartadas del léxico general común del discurso y que son utilizadas para lograr un efecto estilístico.¹⁰⁴ Podríamos decir que los poetas se autorrealizan, pues son quienes disponen de estos recursos para lograr un estilo propio en su creación. Considero que, aunque tengan una intención individual, cada una de estos recursos entra en lo popular, pues de cierto modo han sido utilizadas a lo largo de la historia de la literatura y son parte de una convención, ya que se pueden reconocer y algunas son parte del habla común. Enlistaré las que se encuentran en el *corpus* de acuerdo a una mayor repetición y dividiéndolas en planos semántico, fonológico y morfosintáctico.

3.1.3.1 Semántico

Dentro de esta categoría, encontramos que la forma más utilizada en el *corpus* es la metáfora. Entendemos ésta como una comparación abreviada y elíptica, con relación de semejanza entre significados.¹⁰⁵ Puede decirse que la metáfora es una figura popular e, incluso, algo natural del habla, pues sus posibilidades de realización son casi inagotables.¹⁰⁶

¹⁰⁴ Beristáin, *op. cit.*, p.212.

¹⁰⁵ *ibid*, p. 308.

¹⁰⁶ José Luis García-Barrientos, *Las figuras retóricas*, Madrid: Arcolibros, 2014, p. 53.

CAPITULO 3: ELEMENTOS POPULARES EN LA POESÍA CULTA

Los usos de esta figura han sido diversos. Por ejemplo, en la antigüedad, se utilizaba la metáfora como una audacia, ya que en sus discursos se utilizaba como una manera de modificar su contenido, sin embargo, era mal visto por ser lo contrario a la claridad.¹⁰⁷ En este *corpus* se puede observar en casi todos los textos, comparaciones y símiles:

La metáfora *in presentia*:

Ignoraba yo aún que **el tiempo es oro**
(“Soneto del tiempo”, Renato Leduc)

Ingenua **como el agua**, diáfana **como el día**
(“*Gratia Plena*”, Amado Nervo)

la niña que se murió de **amor**
(“La niña de Guatemala”, José Martí)

El mar se **mide** por olas
(“Horal”, Jaime Sabines)

La metáfora con relación a cosas animadas:

Cuando tú te hayas ido
me **envolverán las sombras**
(“Cuando tú te hayas ido”, Rosario Sansores)

El ingenio de Francia de su boca **fluía**
(“*Gratia Plena*”, Renato Leduc)

La metáfora de tipo verbal:

Nunca **perseguí la gloria**

¹⁰⁷ Beristáin, *op. cit.*, p. 311

(“I”, Antonio Machado)

Caminante, no hay camino,
se **hace camino al andar**.

(“XXIX”, Antonio Machado)

Boca que **vienes** de lejos
a **iluminarme** de rayos.

(“La boca”, Miguel Hernández)

La metáfora de tipo adjetiva:

Astro que tiene tu boca
enmudecido y cerrado

(“La boca”, Miguel Hernández)

Quiero mi **corazón desnudo**

(“No quiero paz”, Jaime Sabines)

Dentro de este mismo tropo también encontramos la *Hiperbole*, entendamos ésta como una sustitución de significados con exageración que rebasa los límites de lo verosímil¹⁰⁸, aquí algunos ejemplos:

Oír la noche **inmensa**, más **inmensa** sin ella

(“Poema 20” de Pablo Neruda)

y la fuente de gracia, de donde procedía,
se volvió... como gota que se vuelve al mar!

(“*Gratia Plena*”, Amado Nervo)

¹⁰⁸ José Luis García-Barrientos, *op. cit.*, p. 54.

Para finalizar este apartado, considero relevante mencionar el uso del lenguaje arcaico en el “Soneto del tiempo” de Leduc que, si bien no es una figura retórica, es parte del léxico y el autor lo utiliza con la finalidad de dar mayor lustre al poema, pues es un homenaje a la forma poética clásica.

la dicha **inicua** de perder el tiempo...
(“Soneto del tiempo”, Renato Leduc)

3.1.3.3 Morfosintáctico

Una de las formas que hallamos con mayor recurrencia es el hipérbaton, entendamos esto como: una construcción que altera el orden gramatical al intercambiar las posiciones sintácticas de las palabras. Su función primordial es la construcción de ritmo y conectar con la rima.¹⁰⁹ Dentro del *corpus* se encuentra:

el influjo de su alma celeste amanecía
(“*Gratia Plena*”, Amado Nervo)

Y a la primera vez que **nuestros ojos**
sus miradas magnéticas cruzaron
(“Amémonos” de Manuel M. Flores)

Como para acercarla mi mirada la busca.
(“Poema 20” de Pablo Neruda)

Menos tu vientre,
todo es confuso
(“Menos tu vientre”, Miguel Hernández)

¹⁰⁹ Beristáin, *op. cit.*, p. 249

También se halla la *Elipsis* como una figura que se utiliza con frecuencia, la definimos como la omisión de términos exigidos por la estructura gramatical, pues son las que completan la oración.¹¹⁰ Esto es algo recurrente y que se utiliza principalmente para respetar la métrica.

Ingenua como el agua, diáfana como el día,
Rubia y nevada como margarita sin par,
(“*Gratia Plena*”, Amado Nervo)

El labio de arriba el cielo
y la tierra el otro labio
(“La boca”, Miguel Hernández)

Todo inseguro,
Todo postrero,
(“Menos tu vientre”, Miguel Hernández)

El mar se mide por olas,
el cielo por alas,
nosotros por lágrimas.
(“Horal”, Jaime Sabines)

Asimismo, algo frecuente es la repetición, tanto de palabras, como de versos. Por ejemplo, las *Epímones* son aquellas repeticiones de un mismo enunciado o verso a lo largo del texto¹¹¹ y aparecen distribuidas en las diferentes estrofas, como es el caso de:

Era llena de gracia, como el Ave María,
¡Quien la vio, no la pudo ya jamás olvidar!
(“*Gratia Plena*”, Amado Nervo)

Puedo escribir los versos más tristes esta noche.

¹¹⁰ José Luis García-Barrientos, *op. cit.*, p. 26.

¹¹¹ *ibid*, p.39.

(“Poema 20” de Pablo Neruda)

Menos tu vientre.,
todo es confuso.
Menos tu vientre,
todo es futuro...

(“Menos tu vientre”, Miguel Hernández)

Así como el *Estribillo* clásico:

Si te quiero es porque sos
mi amor, mi cómplice y todo.
Y en la calle codo a codo
somos mucho más que dos.

(“Te quiero”, Mario Benedetti)

Igualmente, observamos la *Epífora*, que es la repetición de una o más palabras al final de varias secuencias sintácticas¹¹², específicamente en el “Soneto del tiempo”, el cual, el escritor lo utilizó para poder rimar cada uno de los versos:

Sabia virtud de conocer el **tiempo**,
a tiempo amar y desatarse a **tiempo**;
como dice el refrán: dar tiempo al **tiempo**,
que de amor y dolor alivia el **tiempo**.

(“Soneto del tiempo”, Renato Leduc)

3.1.3.3 Fonológico

Dentro del plano fonológico, encontramos que la forma que más tiene recurrencia es la *Aliteración*, entendamos esta como: repetición de un mismo fonema que tiene relevancia en un contexto limitado.¹¹³

¹¹² *ibid*, p.36.

¹¹³ *Ídem*, p. 17.

CAPITULO 3: ELEMENTOS POPULARES EN LA POESÍA CULTA

evocaré este idilio
con **sus azules** horas.

(“Cuando tú te hayas ido”, Rosario Sansores)

Ella, por **volverlo a ver**,
salió **a verlo al** mirador.

(“La niña de Guatemala”, José Martí)

Tu boca que es tuya y mía
tu boca no se **equivoca**

(“Te quiero”, Mario Benedetti)

Beso que va a un porvenir
de muchachas y muchachos
[...]
Hoy son **recuerdos, recuerdos**,
besos distantes y amargos.

(“La boca”, Miguel Hernández)

Parece **que sales y soles**,
nosotros y nada...

(“Horal”, Jaime Sabines)

Sin duda, las formas que se utilizan en cada uno de los poemas son diversas y enlistarlas sería una labor ardua, sin embargo, considero que estos textos se unen en algunos puntos y características como los que he mencionado, pues estos recursos son parte de una convención literaria y es lo que permite su popularidad y su posible musicalización, ya que sus estructuras se asemejan, como dije antes, a la estética colectiva.

3.1.4 Observaciones adicionales

Considero relevante mencionar la métrica que tienen cada uno de los textos, a continuación, presento una tabla con información correspondiente de cada uno.

Poemas	Métrica
“Cuando tú te hayas ido” -RS	Heptasílabos – rima asonante
“Soneto del tiempo” -RL	Endecasílabos, rima consonante - soneto
“Amémonos”-MMF	Endecasílabos, rima consonante
“Gratia Plena” -Amado Nervo	Aleandrinos, rima consonante
“La niña de Guatemala” -JM	Octosílabos, rima asonante
“Poema 20” -PN	Aleandrinos, rima asonante
“Te quiero” -MB	Octosílabos, rima consonante
“XLIV”-AM	Octosílabos, rima consonante
“T” -AM	Octosílabos, rima consonante
“XXIX” -AM	Octosílabos, rima asonante
“La Saeta” -AM	Octosílabos, rima consonante
“La boca” -MH	Octosílabos, rima asonante
“Menos tu vientre” -MH	Pentasílabos, rima asonante
“Horal” -JS	-Verso libre, rima consonante
“No quiero paz” -JS	Verso libre, rima asonante

Como se puede observar, la estructura silábica que más se repite son los octosílabos, esto es interesante, pues la forma natural del habla se rige hacia de este tipo de orden. Es posible que estas características hagan que los textos sean más cercanos para el público en general y con mayor accesibilidad para la adaptación musical —además de tener en cuenta todos los aspectos culturales, temáticos y

retóricos que he mencionado antes— pues también es una forma que se usa recurrentemente en las canciones populares.

Además, es relevante mencionar que el léxico de cada uno de los poemas no es demasiado estilizado, pues lo cierto es que, aunque son poemas cultos, utilizan frases que se asemejan a las de lírica tradicional o popular.

Si bien, estos elementos pareciera que no tienen relación directa con los textos o su alcance, lo cierto es que también son parte de su estructura y brindan algunos datos extras a considerar y que también pueden ser parte de la estética colectiva.

IV. POPULARIZACIÓN DE LA POESÍA: RECEPCIÓN E INDUSTRIA CULTURAL

Ya he reflexionado sobre los poemas que constituyen el *corpus*, tanto el contexto en el que se escribieron, así como en cuanto a su estructura interna. Para hablar completamente de la transición poema-canción, es preciso describir la adaptación musical que recibe el texto, así como su aceptación por parte del público y los medios por los que transita.

4.1 Musicalización: el arte de adaptar textos

Antes de hablar propiamente de la musicalización, es necesario definir lo que entendemos como ‘adaptación’, ya que el poema, al ser musicalizado se adapta a otro medio y se enriquece, pues adquiere mayor medio de expresión.

A lo largo de esta investigación, he encontrado mucha información sobre adaptación; sin embargo, uno de los problemas que resulta más llamativo en la bibliografía es precisamente su definición, puesto que existen diversos teóricos que se han dado a la tarea de estudiar este fenómeno literario sin que haya una definición absoluta.

Es posible afirmar que la adaptación es un proceso de interpretación: el espectador toma elementos que llaman su atención y los usa para dar una versión propia. Linda Hutcheon en *A Theory of Adaptation*, menciona tres elementos importantes estudiar este fenómeno de la teoría literaria:

- 1) La autora considera que la adaptación es una repetición, pero que no necesariamente es una replicación. Es un producto nuevo con fines diferentes que puede implicar la traslocación de un medio a otro.¹¹⁴
- 2) Es un proceso de creación que siempre incluye una reinterpretación y una recreación que parte del producto inicial, dependiendo de la perspectiva del interprete.¹¹⁵
- 3) Es un proceso de intertextualidad entre el texto inicial y el adaptado, que se construye a partir de la recepción e interpretación.¹¹⁶

De este modo, las canciones que pertenecen al *corpus* son una interpretación del músico: se hace una nueva versión de un texto ya conocido. A través de la musicalización, los significados emocionales cambian, pues mientras que en el texto están descritos por medio de semántica, en la música se potencian aquéllos que son significativos para el músico y que subyacen en el texto.

¹¹⁴ Linda Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, New York: Routledge, 2006, p. 7.

¹¹⁵ *Ibid*, p.8.

¹¹⁶ *Ibid*, p.23.

Con lo anterior, considero que la musicalización de textos poéticos es una adaptación, pues el músico crea su propia versión del texto sin replicarlo exactamente, por lo que se transforma en una nueva forma del primero. Además, se cambia el medio por el que transcurre el texto, es decir, pasa de ser un texto publicado a una pieza musical.

Por ejemplo, en el *corpus* encontramos la canción *Sombras*, con música de Carlos Brito. Esta adaptación parte del texto “Cuando tú te hayas ido” de Rosario Sansores. Si bien el texto original habla sobre la muerte de la pareja sentimental de la autora, el motivo de la musicalización fue la pérdida de la madre del músico. Desde mi perspectiva, cambia el asunto principal de la canción, pues si bien habla de una pérdida de un ser querido, pasa de ser un poema de amor a una canción de ausencia. Esto se refleja en la interpretación del cantante Julio Jaramillo, pues a partir del género bolero, puede percibirse melancolía y tristeza, además de un cambio en el género de la voz enunciativa, pues la interpreta un hombre, lo que permite que sea, hasta cierto punto, distinta al texto original.

4.1.1 Medio: ¿cómo se difunde la poesía musicalizada?

Esta investigación parte de la intertextualidad y del cambio de medio, pues nos interesa observar qué es lo que permite que un poema pueda convertirse en canción popular y tener mayor difusión. Considero relevante hablar en este punto de dos formas: primero, el cambio de medio; segundo, su difusión de acuerdo a la industria

CAPITULO 4: POPULARIZACIÓN DE LA POESÍA: RECEPCIÓN E INDUSTRIA CULTURAL

cultural. Ambas cambian la manera en que recibimos los textos, pues son objetos que pasan de la cultura culta a la cultura de masas.

En el primer punto, es posible afirmar que el medio tiene una importancia elemental ya que define la manera en cómo se nos presenta y la percepción que debemos usar para entenderla adecuadamente. Los textos literarios cultos se nos presentan de manera escrita, por lo que debemos utilizar, hasta cierto punto, nuestra imaginación, mientras que en la musicalización no se utiliza concretamente ese mismo modo de inmersión, pues debemos hacer uso de nuestra percepción auditiva, por tanto, los sentimientos del texto escrito se resaltan de acuerdo a la intención del músico y su interpretación a través del aparato sonoro que la circunda.

Este cambio se da, como lo he mencionado en el capítulo anterior, por los elementos cultos popularizados que tienen los poemas, pues eso permite al músico identificarse con el texto poético y dar su propia versión. Además, la interpretación del músico es crucial para un cambio de medio, pues modifica la intención y la manera en que recibimos su versión.

En un segundo punto, nos encontramos con la “Industria Cultural”. Esto, desde mi perspectiva, es fundamental, pues además de ser textos musicalizados, todos pasaron por un proceso de difusión mediante los medios de comunicación masiva. De acuerdo a María Elvira Calderón, podemos entender Industria Cultural como la que: “tiende a homogeneizar, borrar diferencias; genera hábitos, modas y opiniones

comunes y es consumida por todos los grupos sociales y sobre todo es eso: una cultura para el consumo¹¹⁷”.

Si bien la industria puede hacer uso del arte, lo cierto es que también depende de otros factores como los que he recuperado en los primeros capítulos de este trabajo, pues la estética colectiva juega un papel importante dentro del gusto de una sociedad y aunque la industria quisiera ganar dinero con absolutamente todo, será difícil si para el público no resulta agradable. Por ejemplo, en el siglo XVII, aunque no existía el concepto de Industria Cultural, ya se pensaba en la producción cultural hacia las clases populares. Martín Barbero habla sobre los textos de esa época y como tenían su forma de circulación, como es el caso de la literatura de cordel. Esto se lograba por medio de pliegos, que eran hojas dobladas con impresos a dos o tres columnas. Son conocidos como ‘de cordel’ por la forma en la que se vendían, pues eran colgados en un cordel. Su precio era mínimo por lo que para el público era más accesible adquirir este tipo de literatura.¹¹⁸ Funcionaba porque existía un mercado que se dedicaba a trabajar bajo la oferta y la demanda de textos, además de escribir con cierta fórmula para asegurar su venta. Entonces este tipo de literatura tenía dos vertientes, la difusión de textos y su composición. Barbero, comenta:

El pliego de cordel es *mediación*. [...] Estamos ante otra literatura que se mueve entre la vulgarización de lo que viene de arriba y su función de

¹¹⁷ Ma. Elvira Calderón y Lizabeth Rosado Sánchez, “La influencia de la industria cultural en el resurgimiento del bolero en México en la actualidad”, Tesis de licenciatura, Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2002, p. 14.

¹¹⁸ Jesús Martín-Barbero, *De los medios a las mediaciones*, México: Ediciones G. Gili, 1991, p. 113.

CAPITULO 4: POPULARIZACIÓN DE LA POESÍA: RECEPCIÓN E INDUSTRIA CULTURAL

válvula de escape a una represión que estalla en tremendismo y burla. Que en lugar de innovar estereotipa, pero en la que esa misma estereotipia del lenguaje o de los argumentos no viene sólo de las imposiciones que acarrea la comercialización y adaptación del gusto. Sino del dispositivo de la repetición y los modos del narrar popular.¹¹⁹

De esta forma, es posible notar que, aunque el término de Industria Cultural fue utilizado por Adorno y Horkheimer hasta mitades del siglo XX, la forma en la que se vendía la cultura ya existía en cierta forma.

Considero necesario remarcar que tanto la literatura de cordel, como la Industria Cultural hoy en día, tienen el propósito de difundir masivamente la cultura y lucrar con ella, aunque los medios por los que se mueven ambos no son los mismos debido al desarrollo tecnológico. La industria cultural genera productos y servicios culturales, además fabrica sus propias necesidades y hace creer a los usuarios que son vitales.¹²⁰

Un caso es la manera en que se ha comercializado la música: aunque ya existían medios de soporte físicos de la música, no es hasta mitad de siglo XX que la industria discográfica surgió como una necesidad de escuchar la música en cualquier momento y lugar. De esta forma, los discos se convirtieron en una necesidad de consumo. Actualmente, con la llegada del internet al mundo, se hace necesario el uso

¹¹⁹ *Idem.*

¹²⁰ Calderón y Rosado, *op. cit.* p.15.

de aplicaciones de *streaming* para poder acceder de forma más efectiva a este contenido cultural.

Así pues, la mayoría de las canciones de este *corpus* tuvieron difusión en los medios masivos: con esto me refiero a que se promocionaron en la radio, cine o televisión, por lo que lograron tener una mayor popularidad que consiguió permear el gusto del público. Esto es relevante, ya que es una forma diferente a aquella en la que se difunde la literatura.

4.2 Recepción: Gusto y aceptación

Las obras literarias poseen tres estados de manera directa e indirecta: el primero es el Autor mismo de la obra, el segundo es el Texto y, el último, el Lector. Éste ha sido ignorado por parte de un momento histórico, pues se le ha dado más importancia al texto o a su autor, sin embargo, el lector tiene una función histórica decisiva. De acuerdo a Jauss, el lector tiene una importante función en la literatura: “La literatura y el arte se convierten en proceso histórico concreto solamente por la experiencia intermediadora de los que reciben sus obras [...] y, con ello, las aceptan o las rechazan, las seleccionan o las olvidan; de tal manera forman tradiciones.”¹²¹

¹²¹ Hans Robert Jauss, “Der Leser als Instanz einer neuen Geschichte der Literatur”, *Poética* 7, 1975, *apud* Maria Moog-Grünwald, “Investigación de las influencias y de la recepción”, *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, p. 247.

CAPITULO 4: POPULARIZACIÓN DE LA POESÍA: RECEPCIÓN E INDUSTRIA CULTURAL

Dentro de esta investigación, el lector/escucha tiene un papel importante, pues es quien disfruta las musicalizaciones que se presentan; si bien, los textos musicalizados son parte de una industria musical y una cultura de masas, el receptor es quien los hace parte de su cultura y quien decide conservarlos u olvidarlos.

Considero relevante delimitar lo que entendemos por recepción. Para esta investigación, tomaremos la definición que menciona María Moog-Grünewald, a partir del circuito de la comunicación: “el autor, la obra y el público, entran en una relación dialógica, dinámica que está determinada por la asimilación y el intercambio”.¹²²

Entonces, la asimilación del público parte de dos puntos: el primero, es el reconocimiento, ya que la canción surge de un texto escrito previamente y que se popularizó en esa forma, pues fue conocido por el músico que se encargó de musicalizarlo. El segundo punto es la temática, ya que al hablar sobre temas que conciernen al lector como el amor, la muerte o la vida, logra identificarse con aquéllos sentimientos descritos en los textos.

El gusto del público, históricamente hablando, es algo que está presente en el proceso de una canción, tanto de la musicalización, como en la misma recepción, ya que es aquello que permite que la cultura popular siga renovándose tomando elementos ya conocidos, con toques frescos de renovación. El público y el

¹²² *ídem.*

CAPITULO 4: POPULARIZACIÓN DE LA POESÍA: RECEPCIÓN E INDUSTRIA CULTURAL

escritor/músico están en un intercambio constante, pues aquéllos se basan en los textos que la comunidad ha aceptado con anterioridad.

Los músicos interpretan desde su propio gusto, pues se identifican con algunos textos que se asemejen a su ideología o sentir. Por ejemplo, el caso de Joan Manuel Serrat, que musicalizó diversos textos de Antonio Machado, responde a un momento histórico de España a finales de los años 60, en donde la ideología era parte fundamental para expresar el sentir del cantautor, pues se trataba de reivindicar los valores oprimidos del pueblo.

A partir del gusto y recepción del público, existe una aceptación; es decir, forma parte del conocimiento cultural colectivo, lo que permite que pueda ser parte de la cultura popular.

CONCLUSIONES

“Sabia virtud de conocer el tiempo...”

A partir de este análisis, llegué a la conclusión sobre la relación entre el cambio de medio de una serie de poemas de acuerdo a la estructura interna que poseen, su contexto social, así como su aceptación. Además de hacer un acercamiento al estudio sociocultural de los textos literarios a partir de un análisis estructural, pues considero que debemos analizar los poemas desde su “hábitat” y no como textos aislados, pues son parte de una memoria colectiva y su interpretación o duplicación depende de ello.

Como mencioné anteriormente, los autores escriben desde su propia concepción del mundo, sin embargo, comparten diversos rasgos en común al expresarse, los que mencionamos en este trabajo fueron: la tradición sentimental, que se refleja en la temática del texto, así como los géneros populares a los que comúnmente se adaptan las musicalizaciones de este *corpus*; además, la estructura poética a partir de la popularización de recursos poéticos cultos.

Por último, la adaptación es un elemento importante que debemos destacar, pues es lo que permite que un texto pueda tener mayor difusión, ya que el músico

logra que el escucha tenga una mayor identificación con el texto dependiendo de su elección musical, así como de la interpretación del cantante. De igual manera, la relación entre cultura culta y cultura popular se ve reflejada en este punto, pues la adaptación logra que puedan compartirse textos a distintos medios y, por ende, diversos círculos sociales; esto último se ve reflejado en otros géneros, como la novela, el teatro o el cine, no es algo único de la adaptación musical. Es un tema que tiene distintas formas, que se reflejan en muchos ámbitos culturales y que permite una mayor difusión cultural.

Un poema puede ser aceptado por una comunidad debido a sus rasgos populares, tanto en estructura, como en su contexto sociocultural. Un texto puede existir, pero no es hasta que es reconocido por la sociedad que se vuelve importante para su cultura, más cuando es inmortalizado en la cultura popular, pues entra en una memoria colectiva donde puede sobrevivir por generaciones.

Sin duda, considero que la música es importante para este proceso: por un lado, está muy cerca de las primeras formas de literatura, como lo es la oral, una forma que existe en la historia de la humanidad desde siempre; y por otra, ayuda a que sea más fácil memorizar el texto, debido al ritmo y temática, y lo vuelve más agradable para la percepción auditiva.

BIBLIOGRAFÍA

- ALEMANY, Carlmen, Mataix, Remedios y Rovira (eds), José Carlos: *Mario Benedetti: inventario cómplice*, Alicante: Universidad de Alicante, 1998.
- ALMUDENA MEJÍAS, Alonso, “Amado Nervo”, en *Historia de la Literatura Hispanoamericana. Tomo II. Del neoclasicismo al modernismo*, Madrid: Cátedra, 1987, pp. 647-653.
- AUB, Max, *Manual de historia de la literatura española*. Madrid: Akal, 1966.
- BALLESTA, Juan Carlos, *La poesía de Miguel Hernández*, Madrid: Gredos, 1978.
- BAZÁN BONFIL, Rodrigo, *Y si vivo cien años... Antología del bolero en México*, México: Fondo de Cultura Económica, 2001.
- BECERRIL GÓMEZ, César Adán, “Lírica popular mexicana del siglo XX. Análisis poético de tres autores: Agustín Lara, José Alfredo Jiménez y Juan Gabriel”, Tesis de licenciatura, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2007.
- BENEDETTI, Mario, *Antología poética*, Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1994.
- BERISTÁIN, Helena, *Diccionario de Retórica y Poética*, México: Porrúa, 1995.
- CALDERÓN, Ma. Elvira y Rosado Sánchez, Lízbeth, “La influencia de la industria cultural en el resurgimiento del bolero en México en la actualidad”, Tesis de licenciatura inédita, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2002.
- CATALÁN, Diego, “Los Romances, estructuras narrativas abiertas”, *Catálogo general del Romancero pan-hispánico, (CGR)*, Madrid Seminario Menéndez Pidal-Gredos, 1982.
- COUTTOLENC CORTÉS, Gustavo, *La poesía existencial de Miguel Hernández*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1979.
- Diccionario de la lengua española*, Madrid: Real Academia Española, 2011.

- JIMÉNEZ DE BÁEZ, Yvette, *Lírica cortesana y lírica popular actual*, México: El Colegio de México, 1969.
- DÍAZ, Carlos, *Antonio Machado*, Madrid: Fundación Emmanuel Mounier, 2016.
- DÍAZ ROIG, Mercedes, “Panorama de la lírica popular mexicana”, *Caravelle*, 48 (1987), pp. 27-36.
- FERNÁNDEZ, Wilson, “Mario Benedetti: Biografía y poemas”, *Brazilian Journal of Latin American Studies*, 9:16, (2010), 192-199.
- FLORES, Manuel M., *Pasionarias*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1999.
- FRENK, Margit, “Historia de una forma poética popular”, *Actas del Tercer Congreso Internacional de Hispanistas*, Carlos Horacio Magis (ed.), México: El Colegio de México, 1970.
- GARCÍA-BARRIENTOS, José Luis, *Las figuras retóricas*, Madrid: ArcoLibros, 2014.
- GARMABELLA, José Ramón, *Renato por Leduc*, México: Océano, 1982.
- GODOY AGUIRRE, Mario, *La música ecuatoriana, memoria local, patrimonio global*, Riobamba: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 2011.
- GÓMEZ SOBRINO, Isabel, “Poesía hecha canción: adaptaciones musicales de texto poéticos en España desde 1960 hasta 2010”, Tesis de doctorado inédita, Cincinnati: University of Cincinnati, 2013.
- GONZÁLEZ, Aurelio, “El romance: transmisión oral y transmisión escrita”, *Acta Poética*, 26, 1-2, (2005), pp. 219-237.
- _____, “Literatura tradicional y literatura popular. Romance y corrido en México”, *Caravelle*, 65 (1995), pp. 143-157.
- HERNÁNDEZ, Miguel, *Cancionero y romancero de ausencias*, Madrid: Colección Austral, 1990.
- HUTCHEON, Linda, *A Theory of Adaptation*, Londres: Routledge, 2006.
- LEDUC, Renato, *Antología*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2010.

- MACHADO, Antonio, *Antología poética*, Madrid: Anaya, 2020.
- MAGIS, Carlos H., *Lírica popular contemporánea*, México: El Colegio de México, 1969.
- MARTÍ, José, *Obras completas*, La Habana: Editorial Ciencias Sociales, 1991.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús, *De los medios a las mediaciones*, México: Ediciones G. Gili, 1991.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, “Poesía popular y poesía tradicional en la literatura española”, *Los romances de América*, Madrid: Espasa Calpe, 1932, pp. 51-99.
- MORENO RIVAS, Yolanda, *Historia de la música popular mexicana*, México: Alianza-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1989.
- MOOG-GRÜNEWALD, Maria, “Investigación de las influencias y de la recepción” en, Dietrich Rall (comp.), *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, México: Instituto de Investigaciones Sociales y Centro de Enseñanza de Lenguas Extranjeras, Universidad Nacional Autónoma de México, 2001.
- NERVO, Amado, *Antología poética*, Córdoba: Ediciones del sur, 2003.
- NERUDA, Pablo, *20 poemas de amor y una canción desesperada*, Bogotá: Editorial Norma, 1990.
- OCAMPO, Aurora M, *Diccionario de Escritores Mexicanos*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1967.
- PAZARÍN, Víctor Manuel, “Amado Nervo”, *Historia crítica de la poesía mexicana. Tomo 1*, coord. Rogelio Guedea, México: Fondo de Cultura Económica, 2015.
- PAREYÓN, Gabriel, *Diccionario Enciclopédico de Música en México, Tomo 1*, México: Universidad Panamericana, 2006.
- PEZA, María del Carmen de la, *El bolero y la educación sentimental en México*, Universidad Autónoma de Metropolitana, Unidad Xochimilco, y Porrúa, México 2001.
- QUIJANO TERÁN, Margarita, *Manuel M. Flores, su vida y su obra*, México: Stylo, 1946.

- RAMOS MONTESINOS, Juana Angelina, “Algunas características de la canción popular mexicana con tema de fracaso amoroso: el caso de José Alfredo Jiménez”, Tesis de licenciatura, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1996.
- SABINES, Jaime, *Reencuentro de poemas 1950-1993*, México: Editorial Joaquín Mortiz, 1997.
- SAINZ DE ROBLES, Federico Carlos, *Ensayo de un Diccionario de la Literatura (Tomo II)*, Madrid: Aguilar, 1973.
- SÁNCHEZ, Octavio, “Intersecciones sociales en la circulación y recepción de Carlos Montbrun Ocampo”, *Huellas, Búsquedas en Artes y Diseño*, 6, (2008), pp. 185-195.
- SANSORES, Rosario, *La novia del sol*, México: Ediciones Botas, 1933.
- SANTOLAMAZZA ANGULO, María Teresa, “Poema y canción. Un estudio de las implicaciones de interpretación y recepción de poemas musicalizados: El caso de Miguel Hernández de Joan Manuel Serrat”, Tesis de maestría, Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, Facultad de Ciencias Sociales, 2018.
- STOREY, John, *Teoría cultural y cultura popular*, Barcelona: Octaedro-EUB, 2002. pp. 13-33
- URBINA, Luis G, *La vida literaria en México*, México: Porrúa, 1986

Bibliografía en Línea

Alberto Cortez, “Es tan corto el amor y es tan largo el olvido” en sitio oficial de Alberto Cortez, 42, 7 de julio de 2004, consultado el 7 de octubre de 2019: <http://www.albertocortez.com/opinion/home.asp?Id=79>

“Alberto Favero”, extraído de su sitio web personal, consultado el 7 de octubre 2019: <http://www.albertofavero.com.ar/principal.htm>

Alejandro Alvarado, “Renato Leduc, el último bohemio”, *¡Siempre!*, 16 nov, (2013), consultado el 14 de enero 2022: <http://www.siempre.mx/2013/11/renato-leduc-el-ultimo-bohemio/>

“Biografía” en Sitio web de Joan Manuel Serrat, consultado el 14 de noviembre 2019: <http://jmserrat.com/biografia/>

“Conaculta celebra poesía de Jaime Sabines en versión digital”, *Boletín FCE*, 3 ago, 2017. Consultado el 11 de octubre 2019: http://www.fondodeculturaeconomica.com/Editorial/Prensa/Detalle.aspx?id_desplegado=89517

“El intérprete Alberto Cortez falleció a los 79 años en Madrid”, *La Jornada*, 4 abril, 2019. Consultado el 1 de noviembre 2019: <https://www.jornada.com.mx/ultimas/espectaculos/2019/04/04/el-interprete-alberto-cortez-fallecio-a-los-79-anos-en-madrid-524.html>

Jorge Martillo, “Historia y personajes del emblemático pasillo Sombras”, *El Universo*, 1, 2011, Consultado el 14 de enero 2022: <https://www.eluniverso.com/2011/10/01/1/1379/historia-personajes-emblematico-pasillo-sombras.html/>

Rafael Castillo Camacho, “Manuel M. Flores: el erotismo reaccionario de la amada voluptuosa”, *Faro Cultural*, consultado el 27 de noviembre, 2019: <http://www.elfarocultural.com/rafasite/manuelmflores.pdf>

“Ricardo Miralles, el alma sonora de Serrat”, *La nación*, 2 sep, 2001, consultado el 11 de octubre 2019: <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/musica/ricardo-miralles-el-alma-sonora-de-serrat-nid332066>

Sociedad Argentina de Autores y Compositores de Música, s.v. Fichas de registro: <https://www.sadaic.org.ar/obras.autor.php?codigo=711580>

Sociedad de Autores y Compositores de México, s.v., “Paco Chanona”, consultado 20 de enero 2022: <https://www.sacm.org.mx/Informa/Biografia/00587>

DISCOGRAFÍA

Alberto Cortez, “Poemas y Canciones”, Hispavox, Madrid, 1967.

Joan Manuel Serrat, “Dedicado a Antonio Machado, Poeta”, FONIT-CETRA, Milán, 1969.

Joan Manuel Serrat, “Miguel Hernández”, BMG Music, España, 1972

Julio Jaramillo, “Estos son los cantantes”, Yoyo, Estados Unidos, 2014.

Marco Antonio Muñoz, “Tiempo y Destiempo”, RCA, México, 1975

Óscar Chávez, “Los Caifanes”, Capitol Records, México, 1967.

Paco Chanona, “Encuentro”, Sonosur, Chiapas, 1972.

Varios, “Benedetti-Favero”, Acqua Records, Buenos Aires, 2003

Varios, Las 1001 noches del tango, EMI, Argentina, 2010.

APÉNDICE: *CORPUS*

“Amémonos”, Manuel M. Flores
en *Pasionarias*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1999

Tiene una métrica endecasílabos con rima asonante.

Buscaba mi alma con afán tu alma,
buscaba yo la virgen que mi frente
tocaba con su labio dulcemente
en el febril insomnio del amor.

Buscaba la mujer pálida y bella
que en sueño me visita desde niño,
para partir con ella mi cariño,
para partir con ella mi dolor.

Como en la sacra soledad del templo
sin ver a Dios se siente su presencia,
yo presentí en el mundo tu existencia,
y, como a Dios, sin verte, te adoré.

Y demandando sin cesar al cielo
la dulce compañera de mi suerte,
muy lejos yo de ti, sin conocerte

en la ara de mi amor te levanté.

No preguntaba ni sabía tu nombre,

¿en dónde iba a encontrarte? lo ignoraba;

Pero tu imagen dentro el alma estaba,

más bien presentimiento que ilusión.

Y apenas te miré... tú eras ángel

Compañero ideal de mi desvelo,

la casta virgen de mirar de cielo

y de la frente pálida de amor.

Y a la primera vez que nuestros ojos

sus miradas magnéticas cruzaron,

sin buscarse, las manos se encontraron

y nos dijimos «te amo» sin hablar.

Un sonrojo purísimo en tu frente,

algo de palidez sobre la mía,

y una sonrisa que hasta Dios subía...

así nos comprendimos... nada más.

¡Amémonos, mi bien! En este mundo

Donde lágrimas tantas se derraman,

las que vierten quizá los que se aman

tienen yo no sé que de bendición,

dos corazones en dichoso vuelo;

¡Amémonos, mi bien! Tiendan sus alas

amar es ver el entreabierto cielo
y levantar el alma en asunción.

Amar es empapar el pensamiento
en la fragancia del Edén perdido;
amar es... amar es llevar herido
con un dardo celeste el corazón.

Es tocar los dinteles de la gloria,
es ver tus ojos, escuchar tu acento,
en el alma sentir el firmamento
y morir a tus pies de adoración.

Nombre: *Amémonos*¹²³

Autor: Manuel M. Flores

En: Varios, "Las 1001 noches del tango", EMI, Argentina, 2010

Musicalización: Carlos Montbrun Ocampo

Intérprete: Carlos Montbrun Ocampo

Buscaba mi alma con afán tu alma,
buscaba yo la virgen que mi frente
tocaba con su labio dulcemente
en el febril insomnio del amor.

Buscaba [yo] la mujer pálida y bella
que en sueño me visita desde niño,
para partir con ella mi cariño,

¹²³ Entre corchetes están las palabras que se agregaron para la musicalización. Como podemos ver, se quitaron estrofas de la versión escrita.

para partir con ella mi dolor.

Como en la sacra soledad del templo
sin ver a Dios se siente su presencia,
yo presentí en el mundo tu existencia,
y, como a Dios, sin verte, te adoré.

¡Amémonos, mi bien! En este mundo
donde lágrimas tantas se derraman,
las que vierten quizá los que se aman
tienen yo no sé qué de bendición,

Amar es empapar el pensamiento
amar es... amar es llevar herido
con un dardo celeste el corazón.

Es tocar los dinteles de la gloria,
es ver tus ojos, escuchar tu acento,
[es] en el alma sentir el firmamento
y morir a tus pies de adoración.

“La niña de Guatemala”, José Martí
en *Obras completas*, La Habana: Editorial Ciencias Sociales, 1991

Es un poema estructurado en nueve estrofas de cuatro versos, con una métrica de octosílabos y rima asonante.

Quiero, a la sombra de un ala,
Contar este cuento en flor:

la niña de Guatemala,
la que se murió de amor.

Eran de lirios los ramos;
y las orlas de reseda
y de jazmín; la enterramos
en una caja de seda...

Ella dio al desmemoriado
una almohadilla de olor;
él volvió, volvió casado;
ella se murió de amor.

Iban cargándola en andas
obispos y embajadores;
detrás iba el pueblo en tandas,
todo cargado de flores...

Ella, por volverlo a ver,
Salió a verlo al mirador;
él volvió con su mujer,
ella se murió de amor.

Como de bronce candente,
al beso de despedida,
era su frente -¡la frente
que más he amado en mi vida!...

Se entró de tarde en el río,
la sacó muerta el doctor;
dicen que murió de frío,
yo sé que murió de amor.

Allí, en la bóveda helada,
la pusieron en dos bancos:
besé su mano afilada,
besé sus zapatos blancos.

Callado, al oscurecer,
me llamó el enterrador;
nunca más he vuelto a ver
a la que murió de amor.

Nombre: *La Niña de Guatemala*¹²⁴

Autor: José Martí

En: Óscar Chávez, “Los Caifanes”, Capitol Records, México, 1967

Musicalización: Óscar Chávez

Intérprete: Óscar Chávez

Quiero, a la sombra de un ala,
contar este cuento en flor:
la niña de Guatemala,
la que se murió de amor.

¹²⁴ La primera versión corresponde a la música de la película “Los Caifanes” (1967), sin embargo, Chávez hizo una segunda versión que se encuentra en el disco “Latinoamérica canta” (1970).

Eran de lirios los ramos;
y las orlas de reseda
y de jazmín; la enterramos
en una caja de seda...

Ella dio al desmemoriado
una almohadilla de olor;
él volvió, volvió casado;
ella se murió de amor.

Iban cargándola en andas
obispos y embajadores;
detrás iba el pueblo en tandas,
todo cargado de flores...
Ella, por volverlo a ver,
Salió a verlo al mirador;
él volvió con su mujer,
ella se murió de amor.

Como de bronce candente,
al beso de despedida,
era su frente -¡la frente
que más he amado en mi vida!...
Se entró de tarde en el río,
la sacó muerta el doctor;
dicen que murió de frío,

yo sé que murió de amor.

Allí, en la bóveda helada,
la pusieron en dos bancos:
besé su mano afilada,
besé sus zapatos blancos.

Callado, al oscurecer,
me llamó el enterrador;
nunca más he vuelto a ver
a la que murió de amor.

“I”, Antonio Machado
en *Antología poética*, Madrid: Anaya, 2020

Tiene una métrica de octosílabos con rima consonante.

Nunca perseguí la gloria
ni dejar en la memoria
de los hombres mi canción;
yo amo los mundos sutiles,
ingrávidos y gentiles
como pompas de jabón.
Me gusta verlos pintarse
de sol y grana, volar
bajo el cielo azul, temblar
súbitamente y quebrarse.

“XXIX”, Antonio Machado
en *Antología poética*, Madrid: Anaya, 2020.

Tiene una métrica de octosílabos con rima consonante.

Caminante, son tus huellas
el camino, y nada más;
caminante, no hay camino,
se hace camino al andar.
Al andar se hace camino,
y al volver la vista atrás
se ve la senda que nunca
se ha de volver a pisar.
Caminante, no hay camino,
Sino estelas en la mar.

“XLIV”, Antonio Machado
en *Antología poética*, Madrid: Anaya, 2020

Tiene una métrica de octosílabos con rima consonante.

Todo pasa y todo queda;
pero lo nuestro es pasar,
pasar haciendo caminos,
caminos sobre la mar.

Nombre: *Cantares*¹²⁵
Autor: Antonio Machado y Joan Manuel Serrat
en: Joan Manuel Serrat, “Dedicado a Antonio Machado, Poeta”, FONIT-CETRA,
Milán, 1969
Musicalización: Joan Manuel Serrat
Intérprete: Joan Manuel Serrat

¹²⁵ Entre corchetes están las frases que se agregaron para la versión musicalizada

Todo pasa y todo queda;
pero lo nuestro es pasar,
pasar haciendo camino,
caminos sobre la mar.

Nunca perseguí la gloria
ni dejar en la memoria
de los hombres mi canción;

yo amo los mundos sutiles,
ingrávidos y gentiles
como pompas de jabón.

Me gusta verlos pintarse
de sol y grana, volar
bajo el cielo azul, temblar
súbitamente y quebrarse.
[Nunca perseguí la gloria]
Caminante, son tus huellas
el camino, y nada más;
caminante, no hay camino,
se hace camino al andar.

Al andar se hace camino,
y al volver la vista atrás
se ve la senda que nunca
se ha de volver a pisar.

Caminante, no hay camino,
Sino estelas en la mar

[Hace algún tiempo en ese lugar
donde hoy los bosques se visten de espinos
se oyó la voz de un poeta gritar:]

Caminante no hay camino,
se hace camino al andar.

Golpe a golpe, verso a verso.

[Murió el poeta lejos del hogar,
le cubre el polvo de un país vecino,
al alejarse le vieron llorar.]

Caminante no hay camino,
se hace camino al andar.

Golpe a golpe, verso a verso.

[Cuando el jilguero no puede cantar,
cuando el poeta es un peregrino,
cuando de nada nos sirve rezar]

Caminante no hay camino,
se hace camino al andar.

Golpe a golpe, verso a verso.

“La saeta”, Antonio Machado
en *Antología poética*, Madrid: Anaya, 2020

Tiene una métrica de octosílabos con rima consonante.

¡Oh, la saeta, el cantar
al Cristo de los gitanos,
siempre con sangre en las manos,
siempre por desenclavar!

¡Cantar del pueblo andaluz,
que todas las primaveras
anda pidiendo escaleras
para subir a la cruz!

¡Cantar de la tierra mía,
que echa flores
al Jesús de la agonía,
y es la fe de mis mayores!

¡Oh, no eres tú mi cantar!
¡No puedo cantar, ni quiero
a ese Jesús del madero,
sino al que anduvo en el mar!

Nombre: *La Saeta*¹²⁶

Autor: Antonio Machado y Joan Manuel Serrat

en: Juan Manuel Serrat, “Dedicado a Antonio Machado, Poeta”, FONIT-CETRA,
Milán, 1969

Musicalización: Joan Manuel Serrat

Intérprete: Joan Manuel Serrat

[Dijo una voz popular:

¹²⁶ Entre corchetes están las frases que se agregaron para la versión musicalizada

¿Quién me presta una escalera
para subir al madero
para quitarle los clavos
a Jesús el Nazareno?]

¡Oh, la saeta, el cantar
al Cristo de los gitanos,
siempre con sangre en las manos,
siempre por desenclavar!

¡Cantar del pueblo andaluz,
que todas las primaveras
anda pidiendo escaleras
para subir a la cruz!

¡Cantar de la tierra mía,
que echa flores
al Jesús de la agonía,
y es la fe de mis mayores!

¡Oh, no eres tú mi cantar!
¡No puedo cantar, ni quiero
a ese Jesús del madero,
sino al que anduvo en [la] mar!

“*Gratia Plena*”, Amado Nervo
en *Antología poética*, Córdoba: Ediciones del sur, 2003

Es un poema estructurado en alejandrinos, con una rima consonante.

Todo en ella encantaba, todo en ella atraía
su mirada, su gesto, su sonrisa, su andar...
El ingenio de Francia de su boca fluía.
Era llena de gracia, como el Ave maría.
¡Quien la vio, no la pudo ya jamás olvidar!

Ingenua como el agua, diáfana como el día,
Rubia y nevada como Margarita sin par,
el influjo de su alma celeste amanecía...
Era llena de gracia, como el Avemaría.
¡Quien la vio, no la pudo ya jamás olvidar!

Cierta dulce y amable dignidad la investía
de no sé qué prestigio lejano y singular.
Más que muchas princesas, princesa parecía:
era llena de gracia como el Avemaría.
¡Quien la vio, no la pudo ya jamás olvidar!

Yo gocé el privilegio de encontrarla en mi vía
Dolorosa; por ella tuvo fin mi anhelar
y cadencias arcanas halló mi poesía.
Era llena de gracia como el Avemaría.
¡Quien la vio, no la pudo ya jamás olvidar!

¡Cuánto, cuánto la quise! ¡Por diez años fue mía;
pero flores tan bellas nunca pueden durar!

¡Era llena de gracia, como el Avemaría,
y a la Fuente de gracia, de donde procedía,
se volvió... como gota que se vuelve a la mar!

Nombre: *Gratia Plena*¹²⁷
Autor: Manuel M. Flores
en: José Mojica, “Recordando”, RCA, México, 1961
Musicalización: Mario Talavera
Intérprete: José Mojica

Todo en ella encantaba, todo en ella atraía
su mirada, su gesto, su sonrisa, su andar...
El ingenio de Francia de su boca fluía.
Era llena de gracia, como el Ave maría.
¡Quien la vio, no la pudo ya jamás olvidar!

Ingenua como el agua, diáfana como el día,
Rubia y nevada como Margarita sin par,
el influjo de su alma celeste amanecía...
Era llena de gracia, como el Avemaría.
¡Quien la vio, no la pudo ya jamás olvidar!

¡Cuánto, cuánto la quise! ¡Por diez años fue mía;
pero flores tan bellas nunca pueden durar!
¡Era llena de gracia, como el Avemaría,
y a la Fuente de gracia, de donde procedía,
se volvió... como gota que se vuelve a la mar!

[Era llena de gracia, como el Avemaría.]

¹²⁷ Entre corchetes están las frases que se agregaron para la versión musicalizada. Como podemos ver, se quitaron estrofas de la versión escrita.

“Poema 20”, Pablo Neruda,
en *20 poemas de amor y una canción desesperada*, Bogotá: Editorial Norma, 1990

El poema está estructurado en alejandrinos, tiene una rima asonante.

Puedo escribir los versos más tristes esta noche.

Escribir, por ejemplo: "La noche está estrellada,
y tiritan, azules, los astros, a lo lejos".

El viento de la noche gira en el cielo y canta.

Puedo escribir los versos más tristes esta noche.

Yo la quise a veces ella también me quiso.

En las noches como ésta la tuve entre mis brazos.

La besé tantas veces bajo el cielo infinito.

Ella me quiso, a veces yo también la quería.

Cómo no haber amado sus grandes ojos fijos.

Puedo escribir los versos más tristes esta noche.

Pensar que no la tengo. Sentir que la he perdido.

Oír la noche inmensa, más inmensa sin ella.

Y el verso cae al alma como al pasto el rocío.

Qué importa que mi amor no pudiera guardarla.

La noche está estrellada y ella no está conmigo.

Eso es todo. A lo lejos alguien canta. A lo lejos.

Mi alma no se contenta con haberla perdido.

Como para acercarla mi mirada la busca.

Mi corazón la busca, y ella no está conmigo.

La misma noche que hace blanquear los mismos árboles.

Nosotros, los de entonces, ya no somos los mismos.

Ya no la quiero, es cierto, pero cuánto la quise.

Mi voz buscaba el viento para tocar su oído.

De otro. Será de otro. Como antes de mis besos.

Su voz, su cuerpo claro. Sus ojos infinitos.

Ya no la quiero, es cierto, pero tal vez la quiero.

Es tan corto el amor, y es tan largo el olvido.

Porque en noches como ésta la tuve entre mis brazos,

mi alma no se contenta con haberla perdido.

Aunque éste sea el último dolor que ella me causa,

y éstos sean los últimos versos que yo le escribo.

Nombre: *Poema 20*¹²⁸
Autor: Pablo Neruda
en: Alberto Cortez, "Poemas y Canciones", Hispavox, Madrid, 1967
Musicalización: Alberto Cortez
Intérprete: Alberto Cortez

Puedo escribir los versos más tristes esta noche.

Escribir, por ejemplo: "La noche está estrellada,
y tiritan, azules, los astros, a lo lejos".

[y] El viento de la noche gira en el cielo y canta.

Puedo escribir los versos más tristes esta noche.

Yo la quise a veces ella también me quiso.

La besé tantas veces bajo el cielo infinito.

De otro. Será de otro. Como antes de mis besos.

Es tan corto el amor y es tan largo el olvido.

[Puedo escribir los versos más tristes esta noche.]

Ya no la quiero, es cierto, pero cuánto la quise.

Su voz, su cuerpo claro. Sus ojos infinitos.

Oír la noche inmensa, más inmensa sin ella.

Pensar que no la tengo. Sentir que la he perdido.

[A lo lejos, alguien canta, a lo lejos]

Mi alma no se contenta con haberla perdido.

¹²⁸ Entre corchetes están las frases que se agregaron para la versión musicalizada. Como podemos ver, se quitaron partes de la versión escrita y se reestructuraron los versos para la musicalización.

Aunque éste sea el último dolor que ella me causa,
y éstos los últimos versos que yo le escribo.

[Puedo escribir los versos más tristes esta noche.]

“Cuando tú te hayas ido”, Rosario Sansores
En *La novia del sol*, México: Ediciones Botas, 1933

Es un poema compuesta de heptasílabos con rima asonante. Versificación libre.

Cuando tú te hayas ido
me envolverán las sombras;
cuando tú te hayas ido
con mi dolor a solas,
evocaré este idilio
con sus azules horas.

Y en la penumbra vaga
de la pequeña alcoba,
donde una tibia tarde
me acariciaste toda.
te buscarán mis brazos,
te buscará mi boca,
y aspiraré en el aire
como un olor a rosas!

Cuando tú te hayas ido
me envolverán las sombras.

Nombre: *Sombras*¹²⁹

Autor: Rosario Sansores

en: Julio Jaramillo, “Estos son los cantantes”, Yoyo, Estados Unidos, 2014

Musicalización: Carlos Brito

Intérprete: Julio Jaramillo

Cuando tú te hayas ido
me envolverán las sombras;
cuando tú te hayas ido
con mi dolor a solas,
evocaré este idilio
[de las] azules horas.
[Cuando tú te hayas ido
me envolverán las sombras.]

Y en la penumbra vaga
de la pequeña alcoba,
donde una tibia tarde
me acariciaste toda.
te buscarán mis brazos,
te [besaré] mi boca,
y aspiraré en el aire
como un olor a rosas
Cuando tú te hayas ido
me envolverán las sombras.

¹²⁹ Entre corchetes están las frases que se agregaron para la versión musicalizada. Como podemos ver, se quitaron partes de la versión escrita y se reestructuraron los versos para la musicalización.

“La boca”, Miguel Hernández,
en *Cancionero y romancero de ausencias*, Madrid: Colección Austral, 1990

Tiene una métrica de octosílabos con rima asonante.

Boca que arrastra mi boca:

Boca que me has arrastrado:

Boca que vienes de lejos

A iluminarme de rayos.

Alba que das a mis noches
un resplandor rojo y blanco.

Boca poblada de bocas:

Pájaro lleno de pájaros.

Canción que vuelve las alas

Hacia arriba y hacia abajo.

Muerte reducida a besos,

a sed de morir despacio,

das a la grama sangrante

dos fúlgidos aletazos.

El labio de arriba el cielo

y la tierra el otro labio.

Beso que rueda en la sombra:

Beso que viene rodando

desde el primer cementerio

hasta los últimos astros.

Astro que tiene tu boca

enmudecido y cerrado
hasta que un roce celeste
hace que vibren sus párpados.

Beso que va a un porvenir
de muchachas y muchachos,
que no dejarán desiertos
ni las calles ni los campos.
¡Cuánta boca enterrada,
sin boca, desenterramos!

Beso en tu boca por ellos,
brindo en tu boca por tantos
que cayeron sobre el vino
de los amorosos vasos.
Hoy son recuerdos, recuerdos,
besos distantes y amargos.

Hundo en tu boca mi vida,
oigo rumores de espacios,
y el infinito parece
que sobre mí se ha volcado.

He de volverte a besar,
he de volver, hundo, caigo,
mientras descenden los siglos
hacia los hondos barrancos

como una febril nevada
de besos y enamorados.

Boca que desenterraste
el amanecer más claro
con tu lengua. Tres palabras,
tres fuegos has heredado:
vida, muerte, amor. Ahí quedan
escritos sobre tus labios.

Nombre: *La Boca*¹³⁰
Autor: Miguel Hernández
en: Joan Manuel Serrat, “Miguel Hernández”, BMG Music, España, 1972
Musicalización: Joan Manuel Serrat
Intérprete: Joan Manuel Serrat

Boca que arrastra mi boca:
Boca que me has arrastrado:
Boca que vienes de lejos
A iluminarme de rayos.

Alba que das a mis noches
un resplandor rojo y blanco.
Boca poblada de bocas:
Pájaro lleno de pájaros.
Canción que vuelve las alas
Hacia arriba y hacia abajo.

¹³⁰ Entre corchetes están las frases que se agregaron para la versión musicalizada. Como podemos ver, se quitaron partes de la versión escrita.

Muerte reducida a besos,
a sed de morir despacio,
das a la grama sangrante
dos [tremendos] aletazos.
El labio de arriba el cielo
y la tierra el otro labio.

Beso que rueda en la sombra:
Beso que viene rodando
desde el primer cementerio
hasta los últimos astros.

Beso que va a un porvenir
de muchachas y muchachos,
que no dejarán desiertos
ni las calles ni los campos.
¡Cuánta boca [ya] enterrada,
sin boca, desenterramos!

[Bebo] en tu boca por ellos,
brindo en tu boca por tantos
que cayeron sobre el vino
de los amorosos vasos.
Hoy son recuerdos, recuerdos,
besos distantes y amargos.

Boca que desenterraste

el amanecer más claro
con tu lengua. Tres palabras,
tres fuegos has heredado:
vida, muerte, amor ahí quedan
escrit[a]s sobre tus labios.

“Menos tu vientre”, Miguel Hernández,
en *Cancionero y romancero de ausencias*, Madrid: Colección Austral, 1990

Tiene una métrica de pentasílabos con rima asonante.

Menos tu vientre,
todo es confuso.

Menos tu vientre,
todo es futuro
fugaz, pasado
baldío, turbio.

Menos tu vientre,
todo es oculto.

Menos tu vientre,
todo inseguro,
todo postrero,
polvo sin mundo.

Menos tu vientre,
todo es oscuro.

Menos tu vientre
claro y profundo.

Nombre: *Menos Tu Vientre*¹³¹

Autor: Miguel Hernández

en: Joan Manuel Serrat, “Miguel Hernández”, BMG Music, España, 1972

Musicalización: Joan Manuel Serrat

Intérprete: Joan Manuel Serrat

Menos tu vientre,

todo es confuso.

Menos tu vientre,

todo es futuro

fugaz, pasado

baldío [y] turbio.

Menos tu vientre,

todo es oculto.

Menos tu vientre,

todo inseguro,

todo postrero,

polvo sin mundo.

Menos tu vientre,

todo es oscuro.

Menos tu vientre

claro y profundo.

¹³¹ Entre corchetes están las frases que se agregaron para la versión musicalizada.

“Soneto del tiempo”, Renato Leduc,
 en *Antología*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2010.

Posee 12 versos endecasílabos con rima consonante, estructurados en un soneto: dos cuartetas y dos tercetas. Tiene una rima con base en la epífora de “tiempo”.

Sabia virtud de conocer el tiempo;
 a tiempo amar y desatarse a tiempo;
 como dice el refrán: dar tiempo al tiempo...
 que de amor y dolor alivia el tiempo.

Aquel amor a quien amé a destiempo
 Martirizóme tanto y tanto tiempo
 que no sentí jamás correr el tiempo,
 tan acremente como en ese tiempo.

Amar queriendo como en otro tiempo
 —ignoraba yo aún que el tiempo es oro—
 Cuánto tiempo perdí —ay— cuánto tiempo.

Y hoy que de amores ya no tengo tiempo,
 amor de aquellos tiempos, cómo añoro
 la dicha inicua de perder el tiempo...

Nombre: *Tiempo*¹³²
 Autor: Renato Leduc
 en: Marco Antonio Muñoz, “Tiempo y Destiempo”, RCA, México, 1975
 Musicalización: Rubén Fuentes

¹³² Entre corchetes están las frases que se agregaron para la versión musicalizada.

Intérprete: Marco Antonio Muñiz y José José

Sabia virtud de conocer el tiempo;
a tiempo amar y desatarse a tiempo;
como dice el refrán: dar tiempo al tiempo...
que de amor y dolor alivia el tiempo.

Aquel amor a quien amé a destiempo
Martirizóme tanto y tanto tiempo
que no sentí jamás correr el tiempo,
tan acremente como en ese tiempo.

Amar queriendo como en otro tiempo
—ignoraba yo aún que el tiempo es oro—
Cuánto tiempo perdí —ay— cuánto tiempo.

Y hoy que de amores ya no tengo tiempo,
amor de aquellos tiempos, [cuanto] añoro
la dicha inicua de perder el tiempo...
[Sabia virtud de conocer el tiempo.]

“Horal”, Jaime Sabines,
en *Reencuentro de poemas 1950-1993*, México: Editorial Joaquín Mortiz, 1997

Tiene una métrica de verso libre, con rima consonante.

El mar se mide por olas,
el cielo por alas,
nosotros por lágrimas.

El aire descansa en las hojas,
el agua en los ojos,
nosotros en nada.

Parece que sales y soles,
Nosotros y nada...

“No quiero paz”, Jaime Sabines,
en Reencuentro de poemas 1950-1993, México: Editorial Joaquín Mortiz, 1997

Tiene una métrica de verso libre, con rima asonante.

No quiero paz, no hay paz,
quiero mi soledad.
Quiero mi corazón desnudo
para tirarlo a la calle,
quiero quedarme sordomudo.
Que nadie me visite,
que yo no mire a nadie
y que si hay alguien, como yo, con asco,
que se lo trague.
Quiero mi soledad,
no quiero paz, no hay paz.

“Te quiero”, Mario Benedetti,
en Antología poética, Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1994

Tiene una métrica de octosílabos y una rima consonante.

Tus manos son mi caricia,
mis acordes cotidianos.

Te quiero porque tus manos
trabajan por la justicia.

Si te quiero es porque sos
mi amor, mi cómplice y todo
y en la calle codo a codo,
somos mucho más que dos.

Tus ojos son mi conjuro
contra la mala jornada.
Te quiero por tu mirada
que mira y siembra futuro.

Tu boca que es tuya y mía.
Tu boca no se equivoca.
Te quiero porque tu boca
sabe gritar rebeldía.

Si te quiero es porque sos
mi amor, mi cómplice y todo
y en la calle codo a codo,
somos mucho más que dos.

Y por tu rostro sincero
y tu paso vagabundo
y tu llanto por el mundo

porque sos pueblo te quiero.

Y porque amor no es aureola,
ni cándida moraleja
y porque somos pareja,
que sabe que no está sola.

Te quiero en mi paraíso,
es decir, que en mi país
la gente viva feliz,
aunque no tenga permiso.

Si te quiero es porque sos
mi amor, mi cómplice y todo
y en la calle codo a codo,
somos mucho más que dos.

Nombre: *Te quiero*¹³³
Autor: Mario Benedetti
en: Varios, “Benedetti-Favero”, Acqua Records, Buenos Aires, 2003
Musicalización: Alberto Favero
Intérprete: Jairo

Si te quiero es porque sos
mi amor mi cómplice y todo
y en la calle codo a codo
somos mucho más que dos
[somos mucho más que dos]

¹³³ Entre corchetes están las frases que se agregaron para la versión musicalizada.

Tus manos son mi caricia
mis acordes cotidianos
te quiero porque tus manos
trabajan por la justicia

Si te quiero es porque sos
mi amor mi cómplice y todo
y en la calle codo a codo
somos mucho más que dos
[somos mucho más que dos.]

Tus ojos son mi conjuro
contra la mala jornada
te quiero por tu mirada
que mira y siembra futuro

Tu boca que es tuya y mía
tu boca no se equivoca.
Te quiero porque tu boca
sabe gritar rebeldía.

Si te quiero es porque sos
mi amor mi cómplice y todo
y en la calle codo a codo
somos mucho más que dos
[somos mucho más que dos.]

Y por tu rostro sincero
y tu paso vagabundo
y tu llanto por el mundo
porque sos pueblo, te quiero.

Y porque amor no es aureola,
ni cándida moraleja
y porque somos pareja
que sabe que no está sola.

Te quiero en mi paraíso,
es decir, que en mi país
la gente viva feliz,
aunque no tenga permiso.

Si te quiero es porque sos
mi amor mi cómplice y todo
y en la calle codo a codo
somos mucho más que dos
[somos mucho más que dos.]