

El paralelismo en los sones de la Huasteca

ROSA VIRGINIA SÁNCHEZ
CENIDIM

La raíz castellana

Tanto la antigüedad como la universalidad del paralelismo han sido sostenidas por diversos autores, quienes han relacionado sus orígenes con funciones práctico-mágicas y con manifestaciones lúdicas:

El paralelismo constituye una de las más antiguas estrategias descubiertas y desarrolladas por los cantores-poetas en los lejanos tiempos, cuando la poesía guardaba íntimos contactos con la música, la danza y la magia. Sería urgente ir esclareciendo la geografía y la cronología, la semilla psicológica y social sublimada a recurso estético, la función en los ritos religiosos, en el juego y en el trabajo; y, sobre todo, la monótona riqueza de sus variedades. Entonces la rama hispánica se nos aparecería como un esqueje del árbol corpulento cuyas quimas vigorosas han cobijado buena parte de la tierra (Asensio, 1957: 76-77).

Sin ir más lejos, en los cantos prehispánicos se puede apreciar el uso de diversos tipos de paralelismo. En ellos, el recurso de la repetición literal, especialmente frecuente por el uso del *ritornello* y el estribillo, encuentra una de sus más ricas manifestaciones a través del paralelismo conceptual, “una pura doble forma de expresión del mismo pensamiento”, nos dice Ángel Ma. Garibay (1993: II-XXVIII):

Choquiztli moteca, ixayotl pixahui
El llanto se derrama, las lágrimas llueven.

No obstante estos antecedentes, el paralelismo verbal, literal, o estructural,¹ tan abundante en nuestra lírica popular contemporánea, descien-

¹ Existen diversos tipos de paralelismo; aquí nos referimos al denominado

de directamente de la literatura peninsular, cuyo uso, en el Siglo de Oro, se encontraba, principalmente, en boca del pueblo.

El paralelismo, así como el *leixa-pren* o encadenamiento, son dos elementos de origen popular que, adoptados por los poetas portugueses en los siglos XIII y XIV, quedaron plasmados en bellísimos poemas que se conocen como *cantigas de amigo*. En ellas, un rasgo característico era la combinación simultánea de estos dos recursos, es decir, la construcción de pares de coplas paralelas, enlazadas además mediante el recurso del *leixa-pren*.² En el ámbito cortesano, el paralelismo castellano, por su parte, no gozó de la popularidad y el aprecio con que contaron estas cantigas gallego-portuguesas, pero, sin duda, era un recurso bien conocido ya antes de 1400, y en él imperaban normas diferentes con respecto a la lírica gallega y portuguesa.³

A pesar de su poca presencia en los cancioneros renacentistas, y de su retraimiento en el siglo XVI frente al romance y el villancico, el paralelismo castellano se desarrolló en diversos cantos, danzas y ritos a los que el pueblo siguió fiel. En la Castilla de aquella época se danzaba al son de cantares paralelísticos, y es en el folclor donde el paralelismo se desenvuelve, no como una simple herencia, sino como un recurso artístico capaz de servir a nuevas creaciones (Asensio, 1957: 186 y 216). Las can-

literal o verbal, el que para algunos autores es equivalente al estructural. Sobre los diferentes tipos de paralelismo véanse Asensio, 1957: 75-132, y Magis, 1969: 383-393 y 595-610.

² Véase Frenk, 2001, núms. 24, 25, 26, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 35, 38, 40, 42, 43, 44, 46, 49, 50, 51 y 52.

³ Eugenio Asensio, hace casi cincuenta años, dejó muy claro que, en contra de la opinión de J. Romeu Figueras — recolector de 63 poemas paralelísticos en lengua castellana — el paralelismo castellano no fue nunca un simple remedo de las cantigas de amigo. Aunque reconoce que “ninguna literatura ha hecho del paralelismo un uso estético tan fecundo, ni ha explorado tan conscientemente sus posibilidades expresivas, como la de Galicia y Portugal”, no se trata de un recurso creado por el pueblo gallego-portugués, trasplantado luego a Castilla (1957: 196). Según se observa en las muestras castellanas localizadas, estas apuntan a un paralelismo primitivo practicado por muchos pueblos, además de que despliegan una variedad de temas y de fórmulas versificatorias “acusadamente originales” (186 y 225-226).

ciones judeo-españolas, cuyo origen es sin duda medieval, son una huella de aquella vieja tradición poética (Frenk, 1978: 263):

Mi esposica 'sta en el baño,
vestida de colorado.

Mi esposica 'sta en el río,
vestida de amarío.

Mi esposica 'sta a la fuente,
vestida un fustán verde.

Entre la mar y el río
hay un árbol de bimbrío.

Entre la mar y la arena
hay un árbol de canela.

Más adelante, a principios del siglo XVII, la lírica popular medieval sucumbe ante otra escuela poética, encabezada por el género de las seguidillas semipopulares.⁴ Esta recién surgida forma, ya retomada por el pueblo, maneja con brío la vieja estructura repetitiva, aunque sin el rigor de antes. A las estrofas paralelas se les puede encontrar en combinación con otras exentas de este recurso:

¡Mal haya la barca
que acá me pasó,
que en casa de mi padre
bien me estaba yo!

Pues que en esta tierra
no tengo a nadie,
aires de la mía,
vení a llevarme.

⁴ En ella influyeron poderosamente la poesía cortesana de los siglos XV y XVI y la poesía de tipo semi-popular creada por los poetas contemporáneos de Lope de Vega (Frenk, 1978: 259).

Pues que en esta tierra
no tengo amor,
aires de la mía,
llevame al albor.⁵

Así, mientras la lírica culta del Siglo de Oro poco se dejó seducir por el paralelismo, “la cadena oral seguía transmitiendo en caudal decreciente el legado poético” (Asensio, 1957: 220).

El paralelismo en los sones mexicanos. Una visión comparativa

El recurso del paralelismo se introdujo en el Nuevo Mundo durante la Colonia, y ha permanecido hasta nuestros días como uno de los más socorridos en el cancionero oral hispanoamericano.⁶ La lírica popular actual de México cuenta con abundantes ejemplos que incluyen coplas paralelas. En la canción infantil, por ejemplo, existen varios arrullos, cantos de Navidad y juegos infantiles que incluyen dos o tres coplas de este tipo, en su mayoría de metro hexasílabo, intercaladas entre otras con las que no guardan ninguna relación estructural:⁷

A la rorro, rorro,
y a la rorrórró;
duérmase, mi niño,
que lo arrullo yo.

*Gorrioncito hermoso,
pico de coral,*

⁵ Frenk, 2003, núms. 926 y 933.

⁶ En estas páginas nos referimos al paralelismo interestrófico, que consiste, básicamente, en la repetición variada de una estrofa, lo que da como resultado una serie de coplas que repiten una misma idea y parcialmente el mismo texto; entre unas coplas y otras suelen variar únicamente los versos — o parte de ellos —, que terminan con las palabras que riman.

⁷ Uso cursivas (o redondas, en el caso de los estribillos) para señalar los versos o la parte de ellos que se repite en las coplas paralelísticas.

*te traigo una jaula
de puro cristal.*

*Gorrioncito hermoso,
pico de rubí,
te traigo una jaula
de oro para ti.*

Dios Omnipotente,
sácame de aquí,
llévame a mi pueblo
donde yo nací.

(Mendoza, 1984: núm. 3)⁸

Otra expresión lírica popular que en nuestro país presenta un gran número de composiciones paralelísticas es el género lírico-coreográfico denominado *son*. En las seis principales variantes regionales de este género, a saber, el son jalisciense o *de mariachi*, el son planeco de arpa grande,⁹ el son calentano de la región del Balsas, el son tixtleco,¹⁰ el son jarocho, del centro y sur del estado de Veracruz, y el son huasteco (que, como lo indica su nombre, se canta en la Huasteca),¹¹ existen diversos sones cuyo canto incluye coplas paralelas.

Desde una perspectiva comparativa, es notorio el contraste que existe entre el número de sones con coplas paralelísticas que sobreviven en las diferentes variantes regionales de este género. En el son jarocho, en

⁸ Véanse en *Lírica infantil de México* de Vicente T. Mendoza, los ejemplos 3, 5, 8, 11, 12, 20, 27, 59, 93, 118, 125 y 139, del mismo tipo; los números 40 y 69, que consisten en coplas paralelas con un estribillo, y los ejemplos 36, 91, 94, 95 y 111, que presentan paralelismo integral.

⁹ *planeco*: de la región conocida como el Valle o Plan de Apatzingán, en la cuenca baja del río Tepalcatepec conocida como Tierra Caliente de Michoacán [N. de la R.].

¹⁰ *tixtleco*: referente a la población llamada Tixtla, en la zona de la montaña, en el estado de Guerrero.

¹¹ Zona que abarca parte de seis estados de la República: Tamaulipas, Veracruz, San Luis Potosí, Hidalgo, Querétaro y Puebla.

el Oriente, y en los sones jalisciense y planeco, en el Occidente de México, el paralelismo es un recurso muy vital, que observamos en un número considerable de ejemplos musicales. En la Huasteca, en cambio, los nueve *sones paralelísticos*¹² que he localizado – todos ellos, una suerte de antiguallas musicales – constituyen un grupo minoritario, que en la actualidad es muy poco conocido.¹³ Es posible que esto se deba, en realidad, a que la difusión de estos sones haya estado limitada siempre a ciertas sub-regiones; en todo caso, ninguno de los ejemplos encontrados – todos a partir de mediados del siglo pasado – abarca la región huasteca en general, lo que sí sucede con el resto de los huapangos huastecos no paralelísticos.¹⁴ Por ejemplo, de *La acamaya* únicamente se hallaron muestras en Veracruz, Puebla y San Luís Potosí; *El hilo* sólo fue escuchado en Veracruz, y de *La viborita* sólo contamos con tres versiones, dos de San Luís Potosí y otra de Hidalgo. Los sones *Los camotes* y *Los chiles verdes*, que junto con *El zopilote* fueron localizados sólo en la Huasteca poblana, apuntan a una tradición compartida con el son jarocho, en Veracruz, donde todavía es posible escuchar sus correspondientes variantes regionales. Otra posibilidad es que, con el paso del tiempo, estos sones simplemente fueron cayendo en desuso, al grado de que hoy en día algunos de ellos están ya extintos.

Por otro lado, los sones *El tecolote*, *La gallina* y *El son solito*, aunque no gozan tampoco de mayor difusión dentro de la región huasteca, son, en

¹² Como se verá más adelante, existen sones en los que el paralelismo, integral la mayor parte de las veces, es constante, es decir que la estructura formal repetitiva de los textos se mantiene en todas sus versiones, por lo que pueden llamarse con propiedad “sones paralelísticos”, distinguiéndolos de esta manera de aquellos otros sones cuya lírica se compone de series de coplas autónomas, sin conexión temática o formal.

¹³ He publicado estos nueve sones huastecos en la sección de “Textos y documentos” de esta Revista con el título “Nueve sones huastecos paralelísticos I y II”, que se divide en dos partes, la primera en el número anterior y la segunda en este mismo número. Estos son: *La acamaya*, *El tecolote*, *El zopilote*, *La viborita*, *El hilo*, *Los camotes*, *Los chiles verdes*, *La gallina*, y *El son solito*. A ellos y a sus notas estaré remitiendo continuamente aquí.

¹⁴ En este trabajo, ‘huapango’ es usado como sinónimo de ‘son’, dentro del área huasteca.

cambio, bastante conocidos en otras zonas de nuestro país. Para dar una idea de esto, hablaré de uno de ellos: *El son solito*, denominado *Los panaderos* en otros lugares. A pesar de llevar títulos distintos, el parecido que guardan las coplas de las diversas variantes regionales, así como su función coreográfica característica —la de provocar que todos los presentes salgan a bailar—, delatan su parentesco. Para muestra basta un botón: compárese la siguiente cuarteta del *Son solito* huasteco con otra que se canta en *Los panaderos* de Tierra Caliente de Michoacán

Dispéñeme, caballero,
 dispense, que voy a hablar:
 que busque su compañera
 que lo acompañe a bailar.

Huasteca. Trío sin nombre (RVS-01)¹⁵

Qué bonito panadero
 me ha salido aquí a bailar;
 que busque a su compañera
 que le ayude a amasar pan.

Tumbiscatío, Michoacán. Los Alegres de Michoacán
 (FON-04)

O con una sextilla, localizada en una versión jarocho:

¡Arriba, los panaderos,
 arriba, arriba y a trabajar!
 que busque a su compañera,
 que la tiene que encontrar;
 que la busque, que la busque,
 que la tiene que encontrar.

Veracruz (*Cintas Reuter*, en *CFM*: 4-Ap. 297)¹⁶

¹⁵ Véase la serie completa en la versión 1 de *El son solito* en “Nueve sonos huastecos... II”, en la sección de “Textos y documentos” de este número.

¹⁶ Otra versión, proveniente de Oaxaca, aparece consignada en el *CFM*, 4-Ap. 296.

Este ejemplo resulta especialmente interesante si tomamos en cuenta que para fines del siglo XVIII ya era conocido, y por cierto no bien visto, debido a su contenido erótico y al tono satírico usado contra ciertas imágenes religiosas, rasgos que, con el tiempo, desaparecieron de la canción. Una denuncia contra este son, pronunciada en el año de 1779 en Celaya (Guanajuato), nos permite suponer que este gozó de una mayor difusión en tiempos pasados, además de saber con certeza que se trata de un viejo son colonial que ha pervivido en nuestra cultura popular, por lo menos, por poco más de dos siglos.¹⁷

La manera de manifestarse el paralelismo también varía de una región a otra. En la Huasteca, al igual que en las otras regiones donde se cultiva el son, existen ejemplos de paralelismo parcial y de paralelismo integral; sin embargo, la cantidad y variedad es considerablemente menor de la que se observa en otras zonas. El paralelismo parcial, según lo define Carlos Magis, es aquel que no abarca el total de las coplas, si bien constituye su recurso expresivo básico. Un claro ejemplo de paralelismo parcial se observa en aquellos sones cuya estructura literaria intercala un estribillo entre las coplas paralelas, como sucede en el son jarocho *Los juiles*:

*Cuando el pescador empieza
a dar golpes con el remo,
salen los indios diciendo:*

¹⁷ Lo excepcional de esta denuncia es que, al margen del documento, se hace una descripción detallada de la manera en que se ejecutaba este baile, cuya función era entonces la misma de ahora: sacar a bailar, uno por uno, a todos los asistentes al fandango. En las coplas novohispanas se advierte que son los propios bailarines los que cantan. El paralelismo, presente ya en esa época, se puede apreciar a través de las siguientes coplas: "Esta sí que es panadera / que no se sabe chiquear; / que salga su compañero / y la venga a acompañar. // Este sí que es panadero / que no se sabe chiquear; / y si usted le da un besito, / comenzará a trabajar. // Esta si que es panadera / que no se sabe chiquear; / quítese usted los calsones, / que me quiero festejar. // Este sí que es panadero / que no se sabe chiquear; / lebante usted más las faldas, / que me quiero festejar..." (Robles Cahero, 2005: Anexo 2: 75-76).

“Juiles son los que queremos”.

(CFM: 3-6395)

El viejo anciano con su violín
de la barba blanca, me dijo así:
“Esos juiles no son para mí,
son para mi prieta que los va a freír”.

(CFM: 4-9116)

*Cuando el pescador empieza
a dar golpes en el banco,
salen los indios diciendo:
“Juiles y robalo blanco”.*

(CFM: 3-6396a)¹⁸

El viejo anciano con su violín...

*Cuando el pescador empieza
a dar golpes en el agua
salen los indios diciendo:
“Ahora juiles y chachahuas”.*¹⁹

¹⁸ Las dos primeras coplas paralelas de esta serie aparecen consignadas en el CFM como coplas que también se cantan en el son jarocho *El fandanguito*, según el ejemplo tomado de las Cintas Hellmer, lo cual llama la atención ya que tanto el uso del paralelismo como de la *palabra clave* “juiles” son estrategias que limitan el canto de ciertas coplas a un determinado son (véase mi ensayo “Los sones y sus coplas...”, 2003, pp. 268-269). En los casos excepcionales en que un esquema paralelo se traspasa a otro son, por lo regular debe darse al menos una de las siguientes dos situaciones: que el segundo son también sea paralelístico, y que en este las coplas modifiquen la palabra clave, tal como sucede en los sones *El periquito* y *El tecolote* que se describen más adelante. Hay que recordar que *El fandanguito* no es un son paralelístico.

¹⁹ *chachagua* o *chachahua*: “Nombre que se da al muérdago o liga, planta parásita de las lorantáceas. Etimología: de *chachahua*, musgo, moho o vello de los árboles, dice Molina” (Cabrera: 61). En Tlacotalpan y algunos otros puntos de la región oriental de Veracruz se llama así el *pochitoque*, pequeño quelonio (*Cinosternon leucostomum*), de menores dimensiones que la tortuga con el cara-

El viejo anciano con su violín...

Grupo Siquisirí, Tlacotalpan, Ver. (FON-02)

También lo encontramos en sones que presentan la forma inversa, es decir, aquellos compuestos por coplas autónomas que incluyen estribillos paralelísticos, estructura no observada por Carlos Magis. De la región del Sotavento veracruzano podemos citar los sones *El Aqualulco*, *La indita*, *Los chiles verdes*, *Los pollitos*, *El gallo* y *El Cupido*. Entre los sones huastecos, sólo dos muestran paralelismo parcial en sus textos: *Los chiles verdes*, con coplas autónomas y estribillos paralelísticos, y *La gallina*, que presenta la estructura contraria.²⁰

En la lírica de diversos sones de Jalisco, Michoacán y Veracruz observamos con frecuencia otra forma de paralelismo parcial: ejemplos que incluyen dos estrofas paralelas que se combinan, dentro de una misma serie, con otras con las que no guardan ningún nexo formal. La siguiente versión de *El arriero*, como sucede en muchos otros sones, representa este tipo:

*Ya no quiero ser arriero
de las mulas de Tepic,
quiero ser atajador,
de las muchachas de aquí.*

(Cf. CFM: 1-2619 bis)

*Ya no quiero ser arriero
de las mulas de Chihuahua,
quiero ser atajador,
de las que bajan al agua.*

(Cf. CFM: 1-2619 ter)

pacho sumamente abultado, que se come "asada o en verde" (Santamaría: 345 y 873).

²⁰ Véanse las versiones localizadas de los sones 7 y 8 en "Nueve sones huastecos... II", en la sección "Textos y documentos" en este número de la Revista.

Ya no quiero ser arriero
 por no andar en la barranca,
 porque ya se me perdió,
 la mula prieta y la blanca.

Ya mis mulas se empasmaron,²¹
 la Pata y la Golondrina,
 con un viajito²² que echaron,
 de Zapotlán a Colima.

El arriero. Jalisco. Cuarteto Coculense (FON-01)

En opinión de Carlos Magis, ejemplos como este no pueden ser considerados verdaderas canciones paralelísticas (599). En efecto, en la serie anterior las cuartetos paralelas son dos coplas más que se combinan con otras que no lo son, además de tratarse de estrofas que pueden transitar de un son a otro, a pesar de la relación formal entre ellas, y de su relación temática con el son *El arriero*.²³

En el análisis de la lírica del son mexicano, esta aseveración del autor, sin embargo, debe tomarse con ciertas reservas. En nuestro país existen numerosos sones cuya lírica, paralelística en su origen, fue añadiendo coplas ajenas con el paso del tiempo, a la vez que fue perdiendo el sentido de cohesión por medio de la repetición paralela. En algunos casos, este proceso ha sido tan contundente que es posible encontrar algunas interpretaciones en cuyas series el paralelismo simplemente está ausente. Así parecen mostrarlo las dos siguientes versiones del son michoacano de arpa grande conocido como *La peineta*; la primera presenta una estructura paralelística perfecta entre seguidillas simples, mientras que la segunda sólo conserva una estrofa original y ha incluido otra con la que no guarda ninguna relación temática o formal, más allá de ser también una seguidilla:

²¹ *empasmar*: posiblemente de *pasmo* o *pasmón*: “hinchazón causada por la silla de montar, o los aparejos, en el lomo de la caballería” (Santamaría: 812).

²² *vajito*: aquí ‘viajecito’.

²³ En el CFM, las dos primeras coplas aparecen con variantes mínimas en el son jalisciense *Las olas de la laguna*.

Mira lo que te traje
de Panamá:
una peineta de oro,
pa tu mamá.

Ay, ay, ay, mañana me voy.

Mira lo que te traje
de más adentro:
una peineta de oro,
y a tu contento.

Ay, ay, ay, mañana me voy.

Mira lo que te traje
de Manzanillo:
una peineta de oro,
con un anillo.

Ay, ay, ay, mañana me voy.

Morelia, Mich. (Cintas MNA-2275 y CFM: 4-Ap. 30)

Vieras lo que te traje
desde Colima,
una peineta de oro
y una chalina.

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

Apatzingán, Mich. (*Stanford*, 1963: 249 y CFM: 5-Ant. 79).

Dentro del repertorio huasteco no se observan series híbridas como la de *El arriero*, ni se han hallado interpretaciones con sólo muestras parciales de paralelismo. Por el contrario, se puede decir que los sones paralelísticos de la Huasteca son ejemplos que han conservado, de ma-

nera sistemática, el recurso de la repetición. Esto puede afirmarse porque la relación paralela abarca todas las coplas (o los estribillos) que forman las series en las diferentes ejecuciones o, dicho en otras palabras, el esquema paralelístico se conserva de una interpretación a otra, aunque las estrofas varíen.²⁴

Las dos series anteriores de *La peineta* nos muestran, pues, que *no en todos los sones paralelísticos este recurso es sistemático*, es decir, que en ciertos casos el paralelismo se manifiesta, ocasionalmente, en una, o tal vez, en más versiones, pero no en todas. En mi opinión, tratándose de un género tan complejo, cuya variabilidad literaria entre una ejecución musical y otra es sumamente frecuente, me parece imprescindible analizar varias versiones diferentes, antes de definir si un son es paralelístico o no.

Por otro lado, para esta definición, es importante tener en cuenta la diferencia que existe entre *versiones paralelísticas* y *sones paralelísticos*. El paralelismo *ocasional*, por ejemplo, surge también, con menor frecuencia, a raíz de un motivo completamente distinto del arriba explicado: en ejecuciones muy específicas en las que el trovador elige asociar algunas coplas paralelas, que forman parte de un repertorio versístico más amplio y variado. Tal es el caso de una versión del son jarocho *El pájaro carpintero*, clasificado como canción paralelística en el *Cancionero folklórico de México*, debido a que la serie recogida se compone de cuatro coplas paralelas, entre las que se intercala sólo una exenta (CFM: 4-Ap. 60).

Sin embargo, las series que comúnmente escuchamos de este son se componen de coplas autónomas, entre las cuales no se establece ningún tipo de nexo paralelístico:²⁵

²⁴ Véanse, por ejemplo, las versiones 1 y 2 de *El tecolote*, incluidas en “Nueve sones huastecos... I”, en el número anterior de esta Revista (RLP V-1: 34-35).

²⁵ Un gran número de coplas que se cantan en este son incluyen la palabra “carpintero”, ya sea para referirse a ese pájaro o al oficio mismo. El uso de este recurso, que yo he llamado “palabra clave”, más que enlazar entre sí a las coplas que incluyen esta palabra —como sucede con el paralelismo— tiene la función de limitarlas al contexto de una melodía particular, es decir, de un son específico. Sobre este tema hablo en “Los sones y sus coplas: una propuesta para su estudio”, 2003: 261-272.

El pájaro carpintero
siempre vive apasionado;
y le respondió el jilguero:
“Hombre, viva con cuidado,
que siendo yo el carbonero,
una mujer me ha tizado”.

(Cf. CFM: 2-5140)²⁶

Un carpintero fue a misa
y no tuvo qué rezar,
y se quitó la camisa
y la puso en el altar,
a los santos les pedía
madera para aserrar.

(Cf. CFM: 3-6545c)

De los pájaros primeros
que en este mundo han gorjeado:
el ceniztli y el jilguero,
y de los más apreciados,
el pájaro carpintero.

(Cf. CFM: 3-5789)

Yo conocí un carpintero
que se llamaba Gonzalo,
que formaba un tinajero
de la cáscara de un palo,
¡ése sí era carpintero!,
y no era de los muy malos.

(Cf. CFM: 3-6357b)

Me dijo a mí una mujer
que por feo no me quería;

²⁶ En el CFM esta copla aparece además, con variantes, en los sones *El curripití* y *El querreque*.

al momento le hice ver
que era una gran tontería:
me hubiera mandado a hacer
y a su gusto y medida.

Un pájaro quiso hacer
un nido en medio del mar;
lo que lo pudo avalar,
que le dijo el cardenal:
“Hay que pensar para hacer
y [no] hacer para pensar”.

(Cf. CFM: 3-8492)²⁷

Por las orillas del mar
me dio un consejo Cupido:
“La mujer que sabe amar
y quiere bien al marido
le debe de perdonar
las faltas que haya tenido”.

(Cf. CFM: 2-4505)²⁸

A bonita nunca he amado
nada más por una idea,
porque estoy desengañado:
que el que busca mujer fea
[.....]
ninguno se la desea.

Ya me voy a despedir,
porque mis caminos son varios;
sólo les quiero decir
que me voy para el santuario,

²⁷ En el CFM esta copla presenta diversas variantes y aparece como formando parte de los sones jarocho *El siquisirí* y *El pájaro Cú*.

²⁸ Según el CFM esta copla aparece igualmente, con variantes, en el son jarocho *El Cupido*.

y si me llego a morir,
me rezan mi novenario.

(Cf. CFM: 3-7662)²⁹

Conjunto Los Jarochos (FON-03)

Aquí es importante señalar que el ejemplo registrado en el *Cancionero folklórico de México* presenta un *paralelismo ocasional*, efímero, que atañe a una versión determinada, pero no estamos frente a un son paralelístico.³⁰ Este fenómeno parece estar más asociado a una manera concreta para la creación de nuevas coplas a partir de una estructura conocida, como sucede en el son huasteco *El caimán*, cuyo repertorio coplero, que rebasa el centenar de quintillas y sextillas, incluye varias coplas paralelísticas, las cuales difícilmente aparecen unidas:

Me dicen que no hay caimán
en la poza más cercana;
ayer que me fui a bañar
acompañando a tu hermana
allí me encontré al caimán
espulgando a la caimana.

(FRE-02, D063-D)

Me dicen que no hay caimán
en 'l estero Miradores;
ayer que me fui a bañar
con mi querida Dolores,

²⁹ En el CFM esta copla tiene gran número de variantes y forma parte también de los sones jarochos *El siquisirí*, *El Balajú*, *La guacamaya* y *La morena*.

³⁰ Esto mismo sucede con los sones *La guacamaya* y *La lloroncita* (CFM: 4-Ap. 47 y 62), que aparecen en esta misma fuente como canciones paralelísticas. En la variante regional jarocho de *La guacamaya*, cabe mencionar, sí se observa una relación paralelística entre los estribillos, mas no entre las coplas como se presenta en la transcripción mencionada.

ahí me encontré al caimán
comiendo arroz con frijoles.

(Álvarez Boada: 140)

Me dicen que no hay caimán
en ese río de Horconcitos;
ayer que me fui a bañar,
vida, con mis hermanitos,
allí me encontré al caimán
con caimana y caimancitos.

(D035; cf. CFM: 3-5910)

Me dicen que no hay caimán
en una vieja isleta;
ayer me fui a bañar
con mi querida Julieta,
allí conocí al caimán
paseándose en bicicleta.

(CFM: 3-6241b; Rodríguez Arenas: 41; Villanueva: 163)

Me dicen que no hay caimán
en estero de la isleta;
ayer que me fui a bañar
con mi comadre Teresa,
allí conocí un caimán
tomándose una cerveza.

(RVS-15)

Me dicen que no hay caimán
en Tampico, siendo puerto;
ayer que me fui a bañar
—esto que les digo es cierto—,
allí conocí al caimán
todo viejo y todo tuerto.

(Rodríguez Arenas, [1997]: 43)

Me dicen que no hay caimán
 en ese río de la Habana;
 ayer que me fui a bañar
 con mi querida Juliana,
 ¡ay mamá, qué feo animal
 bailando con la caimana!

(D019-L)

Me dicen que no hay caimán
 en la poza del otate;
 ayer que me fui a bañar
 y pasé pa el otro lado [*sic*],
 allí conocí al caimán
 con un pescado en 'l ayate.

(CFM: 3-6047b)

Casos similares a los publicados en el *Cancionero folklórico de México* — a los que, como ya se mencionó, hemos de llamar con mayor propiedad *versiones paralelísticas* — se llegan a dar de vez en vez. Por ejemplo, dentro del repertorio del son de la Huasteca encontré de manera excepcional una sola ejecución de *Las canastas*, compuesta por una serie paralelística de tres coplas,

Canastas y más canastas,
 canastas de María Andrea;
 no tiene terrón la mata
 y por eso no florea.

Ay, la, ra, lá...

Canastas y más canastas,
 canastas de María Antonia;
 no tiene terrón la mata
 y por eso no retoña.

Ay, la, ra, lá...

Canastas y más canastas,
 canastas de mi Huasteca;
 no tiene terrón la mata
 y por eso no se seca.

Ay, la, ra, lá...

Trío Aguacero (D001)

y en una única interpretación de *La llorona*, se incluyen dos estribillos paralelos.³¹

Por otra parte, el uso del *paralelismo compuesto*, es decir, el que se caracteriza por la convivencia de dos o más series paralelísticas diferentes en una misma melodía, es otro rasgo que puede ilustrar la varias maneras en que se manifiesta el paralelismo en el son mexicano. Este tipo suele aparecer, especialmente, en algunos sones con estribillos (una serie en las coplas y otra en los estribillos), como lo ilustra una interpretación de *Los camotes* localizada en la Huasteca:

Yo sembré mi camotal
 en tierra de Apapantilla;
 ¡ay, no se me quiso dar
 por una malvada ardilla!
 todo me lo fue a rascar.

*Camotes y más camotes,
 chilitos verdes, chilacayotes;
 naranja dulce, limón asado,
 dame un abrazo pero apretado.*

Yo sembré mi camotal,
 lo sembré del otro lado;
 ¡ay, no se me quiso dar
 por un malvado venado!
 todo me lo fue a mochar.

³¹ Véanse las coplas 120 y 122, en "Nueve sones huastecos... II", que aparece en este mismo número.

*Camotes y más camotes,
chilitos verdes, chilacayotes;
naranja dulce, lima durita,
dame un besito con tu boquita..., etc.*³²

Abacum Fernández Tamáriz, jarana, y Reveriano Soto Gaona, huapanguera. (CEN-01)

Otro tipo de paralelismo compuesto — una forma más original y bastante frecuente— se encuentra en ciertos sones que llegan a presentar más de una serie o “familia paralelística”³³ sólo en los estribillos, o bien, en las coplas de ejemplos con o sin estribillo, como sucede en la siguiente versión del son jalisciense *El periquito*:

Señora, su periquito
me gusta por colorado,
áhi verá si me lo vende
o me lo da regalado.

(Cf. CFM: 2-5315)

Señora, su periquito
me gusta por amarillo,
áhi verá si me lo vende
a ocultas de su marido.

(Cf. CFM: 2-5316)

—Periquito, ¿qué haces áhi,
sentado en esa pared?
—Aguardando a mi perica
que me traiga de comer.

(Cf. CFM: 3-6130)

³² Véase la serie completa en “Nueve sones huastecos... II”, en la primera sección de este número: versión 2 de *Los camotes*.

³³ Tomo el concepto “familia” de Marco Antonio Molina (2005: 367), por parecerme el más adecuado.

– Periquito, ¿qué haces áhi,
 en el centro de la mar?
 – Aguardando a mis amores
 que me traigan de almorzar.³⁴

Jalisco. Cuarteto Coculense (FON-01)³⁵

Mientras que este segundo tipo de paralelismo compuesto aparece en varios sones planecos, jaliscienses y jarochos, en la Huasteca sólo se observa en dos: en *Los camotes* (transcrito más arriba) y en los estribillos de *Los chiles verdes*, con dos series diferentes, que advertimos sólo al analizar varias ejecuciones:

*Chiles verdes me pediste,
 chiles verdes te daré,
 vámonos para la huerta,
 que allá te los cortaré.*

*Hora sí, china del alma,
 vámonos para Tenango
 a vender los chiles verdes,
 hoy que se están madurando.*

*Chiles verdes me pediste,
 chiles verdes te vo' a dar,*

³⁴ Llama la atención que la segunda serie corresponda a las coplas del conocido son *El tecolote*, también paralelístico (véase el ejemplo número 2 en “Nueve sones huastecos... I”, *RLP V-1*: 34-35, y la versión completa que aparece en el *CFM*: 4-*Ap.* 49); pero más curioso es observar que en otra interpretación, esta segunda serie es sustituida por otra diferente: “Señora, su periquito / me quiere llevar al río, / y yo le digo que no, / porque me muero de frío. // Señora, su periquito / me quiere llevar al mar, / y yo le digo que no, / porque yo no sé nadar” (Mendoza, 1944: 195; tomado de *CFM*: 4-*Ap.* 37). El uso de dos series paralelísticas en una misma melodía parece ser antiguo, como lo constata el ejemplo judeo-español, procedente de los Balcanes, transcrito más arriba (Frenk, 1978: 263).

³⁵ Cabe mencionar que las diferentes series paralelas no siempre aparecen en una misma versión. Ejemplos de esto son los sones jarochos *La tuza* y *La candela*, de los cuales se conocen al menos tres familias paralelas distintas.

*vámonos para la huerta,
allá te los vo' a cortar.*

Trío Fernández (D031)

*Chiles verdes me pediste,
chiles verdes te daré,
vámonos para la huerta,
allá te los cortaré.*

*Hora sí, china del alma,
vámonos para Tenango
a vender los chiles verdes,
hora que están madurando.*

*Hora sí, china del alma,
vámonos para El Castillo
a vender los chiles verdes
a real y medio el cuartillo.*

Abacum Fernández y Reveriano Soto (D039)³⁶

Sones paralelísticos en la Huasteca

Son nueve los sones paralelísticos que he localizado en la región huasteca: *La acamaya*, *El tecolote*, *El zopilote*, *La viborita*, *El hilo*, *Los camotes*, *Los chiles verdes*, *La gallina*, y *El son solito*.³⁷ Estos sones, debido a su estructura literaria, se distinguen por completo de la mayoría de los huapangos que conforman el repertorio huasteco, cuya lírica se compone de coplas autónomas, que son asociadas por los trovadores de manera espontánea y efímera, sin seguir necesariamente ningún parámetro formal o temático.

³⁶ Véanse las series completas en las versiones 1 y 3 de *Los chiles verdes* en "Nueve sones paralelísticos... II".

³⁷ Las diferentes versiones halladas de estos sones aparecen, en este orden, en el ya citado texto "Nueve sones huastecos paralelísticos, I y II".

Las coplas paralelas, además de estar ligadas entre sí, tienden a circunscribirse dentro del ámbito de una sola composición musical: otra diferencia con respecto a las coplas autónomas, que suelen cantarse con la música de sonos distintos.³⁸ Esta característica de exclusividad las acerca a la forma *canción*,³⁹ sin que las coplas lleguen a adquirir el carácter fijo que tienen en ese género: ahí las estrofas que se cantan son las mismas en las diferentes versiones y siguen, por lo regular, un orden predefinido. Ejemplos de esta forma son las modernas canciones-huapango, que se han ido incorporando al repertorio huapanguero desde hace más de cinco décadas.

Además de la estructura paralelística misma, los sonos huastecos de este tipo, vistos en su contexto geográfico, denotan otro rasgo que los distingue de manera particular del resto de los huapangos tradicionales: las series están, en su gran mayoría, constituidas por cuartetos. Las estrofas de cuatro versos, como se sabe, son las más frecuentes hoy en día en los cancioneros de habla hispana en general, y muy comunes en los sonos y otros géneros de diversas regiones de México,⁴⁰ pero no en la Huasteca. Aquí son las quintillas y las sextillas las que gozan de una

³⁸ En la Huasteca existe sólo una excepción: el segundo dístico de un estribillo de *Los camotes*, “Naranja dulce, limón partido, / dame un abrazo, que yo te pido” (copla núm. 73); es famosísimo por su uso en un juego infantil, el cual, desde luego, se canta con otra melodía; además, una de las coplas de este mismo son (núm. 75) es tomada, también de manera excepcional, como patrón para desarrollar otra serie paralelística que se acompaña con la música del huapango *Las canastas* (coplas 116, 117 y 118).

³⁹ El término *canción* se usa aquí desde el punto de vista musicológico, en el cual se toman en cuenta otras características además de las literarias. A grandes rasgos, es el género lírico, no bailable, constituido básicamente por dos estrofas ligadas por su tema, con uso frecuente del *ritornello* musical y, en algunos casos, también el literario. Las estrofas de la canción mexicana tienen un carácter fijo en la medida en que, desde el momento de su composición, fueron creadas para ser cantadas con determinada música. Para más detalles sobre este concepto del género, véase Mendoza, 1982.

⁴⁰ El porcentaje de uso del paralelismo, intraestrófico o interestrófico, es marcadamente mayor en cuartetos que en cualquier otro tipo de estrofa. Esto sugiere, nos dice Mariana Maserá, que “la cuarteta es la manera más exitosa de ordenar el pensamiento incluso en la sextilla, tan frecuente en el cancionero,

completa hegemonía. Ambas suelen combinarse libremente en las series que se cantan en los diversos huapangos. Desde el punto de vista literario, el que los sones huastecos paralelísticos se compongan de cuartetas no es algo sorprendente, porque sabemos que el paralelismo se desenvuelve, especialmente, en este tipo de estrofas;⁴¹ no obstante, su presencia en esta región sí resulta notable.

Existen en la Huasteca dos casos excepcionales de series paralelísticas compuestas por coplas de cinco versos: una versión de *La acamaya* y una de *Los camotes*.⁴² Un ejemplo muy singular es la serie compuesta por sextillas en una de las tres versiones de *La viborita*.⁴³

Así como la cuarteta es la estrofa básica en la lírica popular, el octosílabo es el metro típico de esa estrofa y, por tanto, de esa poesía misma, nos dice Carlos Magis (1969: 469). El son de la Huasteca, en este aspecto, no es la excepción: las series de los huapangos se componen, salvo por dos o tres ejemplos, de coplas octosilábicas, y es sólo en el ámbito de los sones paralelísticos donde encontramos escasos ejemplos que utilizan otro metro, como los estribillos irregulares del ya aludido son *Los camotes* (8-10-10-10 y 8-8-10-10), los de una única versión de *La llorona* (5-8-8-8), las seguidillas simples en las versiones 3 y 4 de *El hilo* y las cuartetas de pie quebrado (8-5-8-5) de las versiones 1 y 2 del mismo son:

Señores, que corra el hilo
 por la cañada.
 Señores, yo no la sigo
 porque es casada.

Señores, que corra el hilo
 por la ladera.

donde el dístico restante cumple funciones como glosa o introducción a la cuarteta la mayor de las veces" (2003: 373-374).

⁴¹ Puede verse un gran número de ejemplos, mexicanos y no mexicanos, de paralelismo desarrollado en cuartetas, en Muñiz, 1961.

⁴² Véanse la versión 6 de *La acamaya* y la versión 2 de *Los camotes* en "Nueve sones huastecos... I y II".

⁴³ Véase la nota número 17 en la primera parte del texto citado.

Señores, yo sí la sigo
 porque es soltera, etc.⁴⁴

Beto Cuervo *Loco* (RVS-02)

En cuanto a la rima, las coplas paralelas son, en su mayoría, cuartetas romanceadas (abcb), en las que asoman, casi con la misma frecuencia, la asonancia y la consonancia. Este patrón rímico aparece también en los estribillos irregulares de *La llorona* (5-8-8-8):

Oyes, llorona,
 déjame llorar a mí,
 a ver si llorando puedo
 remediar lo que perdí.

Oyes, llorona,
 y ya déjame llorar,
 a ver si llorando puede
 mi corazón descansar.⁴⁵

Trío Regional (CCP-02)

En menor medida hallamos algunas series de cuartetas octosilábicas de rima alterna o cruzada (*abab*),⁴⁶ como en la segunda versión de *La viborita*,

Viborita, viborita,
 viborita coralilla:
 ¡sácale la vueltecita
 al estilo Xilitilla!⁴⁷

Los Pingüinos (FAN-11)

⁴⁴ Véase la serie completa de este son y los ejemplos señalados en “Nueve sonos huastecos ... I y II”.

⁴⁵ Una variante jarocho de esta copla se localiza en CFM 2-2799.

⁴⁶ Cabe mencionar que la rima alterna es la que rige en las quintillas y sextillas del huapango en general: *ababa* y *ababab*, respectivamente.

⁴⁷ Tercera copla de la versión 2 de este son en “Nueve sonos huastecos... I”.

en las coplas de *La acamaya*,

Si te fueras a bañar,
no te bañes en la poza,
porque ahí anda un animal
que se llama mariposa,

Trío sin nombre (RVS-01)

y en la inusual serie de la versión paralelística de *Las Canastas* (canastas / Andrea / mata / florea). Esta misma rima la encontramos también en las cuartetos de pie quebrado (8-5-8-5) de las dos primeras versiones de *El hilo* (hilo / ladera / siga / soltera), en las quintillas de la segunda versión de *Los camotes* (camotal / Apapantilla / dar / ardilla / rascar), y las quintillas de la versión 6 de *La acamaya* (bañar / playa / animal / acamaya / arañar).⁴⁸

Las únicas estrofas de arte mayor de *Los camotes* (8-10-10-10), denotan un patrón rítmico completamente diferente, aABB:

*Camotes y más camotes,
chilitos verdes, chilacayotes;
naranja dulce, limones verdes,
ya no te beso porque me muerdes.*

Abacum Fernández Tamáriz y Reveriano Soto Gaona
(CEN-01)

Las sextillas, tan usuales en el son huasteco, sólo se presentan en la tercera versión de *La viborita*, cuya rima es abcbab:

⁴⁸ Los versos nones, que por lo regular son los que no varían, tanto en las cuartetos como en las quintillas, presentan una asonancia que no parece ser casual; el hecho de que en una versión de *La acamaya* las cuartetos añadan un quinto verso con la misma terminación que los versos 1 y 2 (ar / al / ar), confirma esta búsqueda intencional por la asonancia en los versos nones. En contraste, la rima predominante en los versos pares de estos ejemplos es consonante. Véanse las versiones señaladas en “Nueve sonos huastecos... I y II”.

Viborita, viborita,
 viborita de colores:
 ¿cómo no me picas hora
 que vengo de Pisaflores?;
 sácale la vueltecita
 al estilo Pisaflores.

Trío sin nombre. (RVS-01)

En cuanto a los esquemas paralelísticos empleados en las cuartetos huastecas, predomina el que repite textualmente los versos nones y varía, completa o parcialmente, los pares; uno de los más populares tipos de paralelismo, y que se encuentra en la lírica hispánica casi desde sus comienzos (Muñiz, 1961: 153).⁴⁹ En el ámbito huasteco, lo hallamos en las coplas de *La acamaya*, *El tecolote*, *El zopilote*, *La viborita*, *La gallina* y los estribillos de *Los chiles verdes*. Las sextillas de una versión de *La viborita*, siguen este mismo esquema. Las cuartetos de pie quebrado (8-5-8-5) de una versión de *El hilo*, muy semejantes a las anteriores, modifican, además, levemente el tercer verso.

Por otro lado, los estribillos de *Los camotes* manifiestan un esquema completamente diferente: los versos 1 y 2 son los que se repiten de manera literal, mientras que el tercero muestra una variación parcial, y el cuarto, un cambio total:

Camotes y más camotes,
chilitos verdes, *chilacayotes*;
naranja dulce, limón asado,
 dame un abrazo pero apretado.

⁴⁹ Angelina Muñiz nos dice, a raíz de un ejemplo que se compone de cinco coplas paralelas de este tipo, que lo más frecuente “es que el paralelismo se valga de dos estrofas para lograr la frescura de la variación sin caer en la fatiga” (155). Extraño comentario de su parte, ya que su estudio aborda el uso de este recurso en la lírica popular mexicana, e incluye, para ejemplificar, un gran número de sones. El lector notará, al examinar los ejemplos incluidos en “Nueve sones huastecos paralelísticos I y II”, que la mayoría de las series se conforma de tres estrofas; las de cuatro son bastante frecuentes, e, incluso, llegan a encontrarse series de seis y siete.

Camotes y más camotes,
chilitos verdes, chilacayotes;
naranja dulce, lima durita,
 dame un besito con tu boquita.

Camotes y más camotes,
chilitos verdes, chilacayotes;
naranja dulce, limones verdes,
 ya no te beso porque me muerdes.

Abacum Fernández Tamáriz y Reveriano Soto Gaona
 (CEN-01)

Los únicos dos ejemplos que hallamos de series de quintillas paralelas coinciden en repetir sin variación los versos 1 y 3, y modificar parcialmente, a veces por completo, el segundo, cuarto y quinto versos.

Si te fueras a bañar,
no te bañes en la playa
porque ahí anda un animal
que se llama la acamaya,
y no te vaya a arañar.

Si te fueras a bañar,
no te bañes en la orilla
porque ahí anda un animal
que se llama el ardilla,
y no te vaya a enredar.

Si te fueras a bañar,
no te bañes en [Chirlón]
porque ahí anda un animal
que se llama tiburón,
y no te vaya a tragar.

La acamaya. Donato Santamaría, Abacum Fernández
 Tamáriz y Reveriano Soto Gaona (CEN-01)

Finalmente, el paralelismo en las coplas de *El son solito* puede tener

dos lecturas; si se le analiza agrupando las coplas por pares consecutivos, el esquema consiste en repetir textualmente los dos primeros versos y cambiar los dos últimos:

*Dispéñseme, caballero,
dispense, que voy a hablar:
que busque su bailadora
que lo acompañe a bailar.*

*Dispéñseme, caballero,
dispense, que voy a hablar:
que me la deje solita,
la queremos ver bailar.*

Si, en cambio, se examinan las coplas de forma alterna, sólo el segundo verso permanece idéntico, y los tres restantes son los que sufren leves cambios, básicamente, de género (caballero / señorita), (su bailadora / su compañero), (que lo acompañe / que la acompañe), cambios que tienen que ver con la función coreográfica, antes mencionada:

*Dispéñseme, caballero,
dispense, que voy a hablar:
que busque su bailadora
que lo acompañe a bailar.*

Dispéñseme, caballero,
dispense..., etc.

*Dispéñseme, señorita,
dispense, que voy a hablar:
que busque a su compañero
que la acompañe a bailar.⁵⁰*

Trío sin nombre (RVS-01)

⁵⁰ Véase la serie completa en “Nueve sonos huastecos... II”, coplas 105-109.

Los temas

En el terreno de la temática, los textos de los sones paralelísticos también se distinguen del resto de los sones tradicionales que se cantan en la Huasteca. En estos últimos, como en la mayoría de la lírica popular, el tema por excelencia es el amor, especialmente aquel que no es correspondido:

Rosita, si tú supieras
 las penas que por ti paso;
 si de mí te condolieras
 y me dieras un abrazo,
 aunque amor no me tuvieras. (CFM: 1-899)

*La Cecilia, La Rosa, La azucena, Las conchitas, El Bejuquito.*⁵¹

Con tristeza y sentimiento,
 las lágrimas se me ruedan,
 porque manera no encuentro
 de hacer que mis labios puedan,
 dominar tu pensamiento.

*El sentimiento, La llorona, La azucena, El llorar.*⁵²

Ando rodando en la vida,
 desdichado hasta la muerte;
 ¡ingrata, cruel, homicida!,
 ¿de qué me sirvió el quererte
 si dejaste mi alma herida?

*La pasión, La Cecilia.*⁵³

⁵¹ *La Cecilia* (D057-C; FAN-07; RSA-01), *La Rosa* (D035; FRE-03; RVS-05; RVS-06), *La azucena* (FAN-07; FRE-02), *Las conchitas* (CCP-09; D021-B), *El Bejuquito* (D021-A).

⁵² *El sentimiento* (D007-A; D039; CCP-06; CCP-08; FAN-09; RVS-01; RVS-06; RVS-18), *La llorona* (CCP-04; CCP-05), *La azucena* (CCP-09), *El llorar* (D019-D; D019-H).

⁵³ *La pasión* (D039), *La Cecilia* (CCP-05).

Aunque en una medida infinitamente menor, en un gran número de huapangos huastecos también se cantan coplas sobre la tierra, la música y el baile, la muerte, la bebida, la infidelidad, la orfandad, etc. En cuanto al tono o la intención, las hay humorísticas, serias, tristes y sentenciosas. Los animales también tienen una presencia importante en las coplas huastecas: en general, los pájaros con ciertos atributos humanos, como el jilguero, el gorrión y el cenxontle, son los más evocados en ellas. El querreque y el caimán son, por excelencia, representaciones del hombre mismo.

Dentro del ámbito paralelístico de la Huasteca, el mundo animal sale a relucir con especial énfasis. Cinco de los nueve sones que he venido mencionando tienen por título el nombre del animal al que aluden insistentemente mediante el recurso de la repetición: *La gallina*, *El zopilote*, *La viborita*, *El tecolote*, y *La acamaya*. En este último, así como en el son *Los camotes*, se mencionan, además, la ardilla, el venado, el lagarto, el tiburón, la ballena, la mariposa y la caimana. Esta recurrencia animalística está relacionada, en definitiva, al entorno ecológico que rodea al músico huasteco, y a ciertos seres que habitan su pensamiento, como la sirena y “el comegente”. A excepción del tecolote —que tiene la habilidad de responder las preguntas que el hombre le hace—, no se trata de animales humanizados, y mucho menos de metáforas del hombre. Son los animales naturales con los que el campesino convive cotidianamente, los que salen a relucir en estas coplas; aquellos de los que hay que cuidarse cuando uno se va a bañar a la playa, los ríos o las pozas,

Si te fueras a bañar,
no te bañes en la poza,
porque ahí anda un animal
que se llama mariposa.

Si te fueras a bañar,
no te bañes en el río,
porque ahí anda un animal
que le dicen armadillo.

Si te fueras a bañar,
no te bañes en el puente,

porque ahí anda un animal
que le dicen comegente,

Trío sin nombre (RVS-01)

o bien, los que representan una amenaza para el cultivo:

Yo sembré mi camotal
en tierra de Apapantilla;
¡ay, no se me quiso dar
por una malvada ardilla!:
todo me lo fue a rascar.

Yo sembré mi camotal,
lo sembré del otro lado;
¡ay, no se me quiso dar
por un malvado venado!:
todo me lo fue a mochar.

Yo sembré mi camotal
en tierra de María Andrea;
¡ay, no se me quiso dar
porque no tuve la idea
de haber ido a escardar!

Abacum Fernández Tamáriz y Reveriano Soto Gaona
(CEN-01)

El entorno natural se ve acentuado por la referencia a las pozas, a los ríos y al mar, este último, a través de sus playas y de su arena.

El son *El zopilote*, ahora extinto, es en verdad un ejemplo muy notable debido a su contenido literario. En las dos versiones localizadas, encontramos nueve estrofas paralelas que difícilmente podrían ser clasificadas temáticamente. ¿Son coplas de animales, para las mujeres, o coplas sobre la muerte?

Zopilote, te moristes,
te moristes de repente;

a las muchachas les dejas
el pico pa limpiar dientes.

Zopilote, te moristes,
te moristes de berrinche;
a las muchachas les dejas
tus patitas para trinche.

Zopilote, te moristes,
te moristes dando un brinco;
a las muchachas les dejas
las alas para abanico, etc.⁵⁴

Otilio Fernández, Abacum Fernández y Efigenio Reyes
(CEN-08)

En todo caso, no es un estilo literario común en la lírica popular de la Huasteca. ¿Se trata acaso de un son cultivado sólo por el Trío Fernández de la Huasteca poblana?

La tierra, otro de los temas favoritos en el huapango en general, se manifiesta también en los sones paralelísticos *La viborita*, *Los camotes*, y *Los chiles verdes*, mediante la referencia a diferentes poblaciones (“Huastecas”, “Pisaflores”, “Xilitilla”, “Socohuite”, “Tierra Blanca” y “La Misión”, en el primero; “María Andrea” y “Apapantilla”, en el segundo; “Tenango”, “El Castillo” y “Chicón”, en el tercero). El trabajo de la siembra, por otro lado, está presente en el son *Los camotes*.

Es el propio recurso del paralelismo, en un juego verbal, el que permite al trovador huasteco recordar (y hacer recordar) los nombres de los diversos animales que conoce, así como los lugares y poblaciones que lo rodean: río-armadillo, poza-mariposa, arena-ballena, viborita coralilla-Xilitlilla, viborita, viborón-La Misión, viborita de colores-Pisaflores.

Entre estas coplas paralelas huastecas se da una relación analógica; esta es la que prevalece en el procedimiento de sustitución característico del paralelismo. En *El zopilote*, por ejemplo, la analogía se da entre diver-

⁵⁴ Véanse las dos series localizadas de este son en “Nueve sones huastecos... I”.

sas maneras de morir (del zopilote), así como entre los diferentes “bienés” que este animal hereda a las “muchachas”.

De los tres sones paralelísticos restantes, el amor es abordado sólo en *El hilo* y *Los chiles verdes*. La temática de las coplas de *El son solito*, como ya se explicó, tiene que ver con la función primordial de este son: el baile.

A modo de conclusión

Las diferentes formas de paralelismo que han sido mencionadas a lo largo de este artículo provienen, todas, de la tradición lírica peninsular. A nuestro país fueron llegando, en diferentes momentos de la Colonia, cantares con paralelismo integral, con o sin estribillo. También llegaron ejemplos de paralelismo parcial, bien por la inclusión de estribillos en series de coplas paralelas —o viceversa—, bien por la convivencia de coplas paralelas y coplas exentas, debido a un relajamiento en el uso de este recurso. Estos, a su vez, se codeaban con ejemplos cuya lírica se componía, desde entonces, por coplas autónomas que se unían sin ninguna relación temática o formal: una de las formas más extendidas en los actuales sones mexicanos.

La adaptación y desarrollo de todos estos cantares, sin embargo, tomó formas particulares en las diferentes regiones de nuestro país. La presencia notoria de este recurso en un gran número de sones ubicados en zonas costeras, así como su enorme variedad de usos, me permite suponer que su evolución en esos lugares ha sido más dinámica y vital en comparación con el carácter conservador que se observa en los pocos sones que subsisten actualmente en la Huasteca.

La capacidad de romper con los límites estructurales propios del paralelismo, que en la práctica deviene en ejemplos jarochos, planecos o jaliscienses, cuyos textos no mantienen la relación paralela en todas sus versiones, no debe verse como una decadencia del recurso, sino como una forma de subsistencia a través de la transformación. El paralelismo ocasional, como ya se explicó, puede ser el resultado de sones paralelísticos que con el paso del tiempo añadieron coplas ajenas, y en su tránsito oral, fueron perdiendo el sentido de la repetición. También pue-

de deberse al gusto específico de ciertos trovadores por componer e interpretar coplas paralelísticas dentro de sones que no lo son. En ambos casos, se entiende que hay una intención consciente por el cambio. Es este carácter dinámico el que ha permitido la permanencia y la gran difusión del recurso en estas zonas. No se puede, por otro lado, omitir el hecho de que siendo zonas cercanas a puertos importantes, han sido susceptibles a la influencia constante de expresiones diversas, originarias de otros países.

El proceso que han seguido los sones paralelísticos de la Huasteca, en cambio, tomó otro rumbo: pareciera que la conservación de los esquemas originales es el objetivo central que hay que atesorar. De esta manera, los sones de esta región se distinguen por el uso sistemático de este recurso, la predominancia del paralelismo simple frente al compuesto, la utilización casi exclusiva de cuartetos octosilábicos y la ausencia de series híbridas. Esta postura más bien estática, en mi opinión, ha propiciado que estos sones permanezcan al margen del repertorio general del huapango huasteco, el cual se caracteriza por la composición y adaptación constante de coplas, así como el continuo tránsito que estas realizan, con extrema libertad, de una melodía a otra. Tal vez por ello, el poeta y trovador Víctor Samuel Segura, originario de Ozuluama, Veracruz, expresara en una ocasión con gran contundencia: “es que esos no son verdaderos huapangos”. La gran cantidad de población indígena, propia de la zona serrana de la Huasteca — de donde provienen la mayoría de los ejemplos paralelísticos huastecos — puede ser un factor importante en la adopción de esta actitud preservadora. A ello se puede deber también la alusión constante y juguetona de los animales que habitan esas tierras. No hay que olvidar que la presencia de animales en la música y danza indígenas es una constante en todo el país y desde la época prehispánica.

Son todos estos rasgos mencionados los que hacen de la lírica paralelística huasteca una expresión particular, diferente; sones que, como detenidos en el tiempo, se guardan en la memoria de un número cada vez menor de viejos músicos, que viven en unos pocos rincones de esta gran región; son sones destinados, desde hace tiempo, a desaparecer, tarde o temprano.

Bibliografía citada

- ÁLVAREZ BOADA, Manuel, 1985. *La música popular en la huasteca veracruzana*. México: Premià.
- ASENCIO, Eugenio, 1957. *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*. Madrid: Gredos.
- CFM: Margit Frenk, coord. *Cancionero folklórico de México*, 5 vols. México: El Colegio de México, 1975-1985.
- FRENK, Margit, 1978. *Estudios sobre lírica antigua*. Madrid: Castalia.
- _____, ed., 2001. *Lírica española de tipo popular* [1966], 12ª ed. Madrid: Cátedra.
- _____, 2003. *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica: siglos XV a XVII*. México: UNAM / El Colegio de México / FCE.
- GARIBAY K., Ángel M^a., ed., 1993. *Poesía náhuatl. Cantares mexicanos. Manuscrito de la Biblioteca Nacional de México*, 3 vols. [1965]. México: Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM.
- MAGIS, Carlos H., 1969. *La lírica popular contemporánea. España-México-Argentina*. México: El Colegio de México.
- MASERA, Mariana, 2003. "Que si hablan de mí, muchachita, / que si hablan de mí, no has de hablar. Aspectos del paralelismo en el Cancionero Tradicional Mexicano". En *La dimensión retórica del texto literario*. México: UNAM, 357-381.
- MENDOZA, Vicente, T., 1944. "La copla musical en México". *Anuario de la Sociedad Folklórica de México* 5: 189-202.
- _____, 1982. *La canción mexicana. Ensayo de clasificación y antología* [1961]. México: UNAM.
- _____, 1984. *Lírica infantil de México* [1951]. México: FCE.
- MOLINA, Marco Antonio, 2005. "Las formas paralelísticas de la antigua tradición oral hispana y las coplas de la lírica tradicional mexicana". En *Textos medievales: recursos, pensamiento e influencia*. México: UNAM - UAM - El Colegio de México, 363-378.
- MUÑIZ, Angelina, 1961. "El paralelismo en la lírica popular mexicana". *Anuario de Letras* (México: UNAM) 1: 149-170.
- ROBLES CAHERO, José Antonio, 2005. "Cantar, bailar y tañer: nuevas aproximaciones a la música y el baile populares de la Nueva España". *Boletín del Archivo General de la Nación* (México) 8: 42-76.

- RODRÍGUEZ ARENAS, Hugo, [1997]. *Canto de amor en la Huasteca*. México: [s.e.].
- SÁNCHEZ GARCÍA, Rosa Virginia, 2003. "Los sones y sus coplas: una propuesta para su estudio". En Herón Pérez Martínez y Raúl Eduardo González, coord. *El folclor literario en México*. Zamora: El Colegio de Michoacán / Universidad Autónoma de Aguascalientes, 261-272.
- _____, 2005. "Nueve sones paralelísticos. I", *Revista de Literaturas Populares* (México), V-1: 24-47.
- SANTAMARÍA, Francisco J., 2000. *Diccionario de mejicanismos*. 6ª ed. México: Porrúa.
- STANFORD, Thomas, 1963. "La lírica popular de la costa michoacana". *Anales del Instituto Nacional de Antropología e Historia* (México), sexta época, 16: 231-282.
- VILLANUEVA, René, 1997. *Cancionero de la Huasteca*. México: Instituto Politécnico Nacional.

Fonografía

- CCP-04. Grabación de campo. Cinta de carrete abierto. La Lagunita, Qro.; Pánuco, Ver., 1972. Grabaciones de Enrique Ramírez de Arellano, Beno Lieberman y Eduardo Llerenas. Colección Carles Perelló. Barcelona, España.
- CCP-05. Grabación de campo. Casete. Pánuco, Ver., 1972 y 1986. Grabaciones de Enrique Ramírez de Arellano, Beno Lieberman y Eduardo Llerenas. Colección Carles Perelló. Barcelona, España.
- CCP-06. Grabación de campo. Casete. El Ébano y Ciudad Valles, SLP, 1975. Grabaciones de Enrique Ramírez de Arellano, Beno Lieberman y Eduardo Llerenas. Colección Carles Perelló. Barcelona, España.
- CCP-08. Grabación de campo. Casete. Tampico, Tams., 1978 y 1980. Grabaciones de Enrique Ramírez de Arellano, Beno Lieberman y Eduardo Llerenas. Colección Carles Perelló. Barcelona, España.
- CCP-09. Grabación de campo. Casete. Ciudad Valles, S.L.P.; Tampico, Tams.; Pánuco, Ver., 1986. Grabaciones de Enrique Ramírez de Arellano, Beno Lieberman y Eduardo Llerenas. Colección Carles Perelló. Barcelona, España.

- CEN-01. Grabación de campo. Casete. [Xicotepec, Puebla], septiembre, 1975. Trío Los Fernández. Grabación de Eduardo Llerenas, Beno Lieberman y Enrique Ramírez de Arellano. Fonoteca CENIDIM.
- D007-A. *Armonía huasteca*. Disco LP. Trío Armonía Huasteca. México: Alegría, 1977.
- D019-D. *Huapangos huastecos*. Disco LP. Los Cantores del Pánuco. México: Cisne, 1976.
- D019-H. *Lo mejor en sones huastecos*. Álbum: 3 discos LP. Los Cantores del Pánuco. México: Cisne, 1980.
- D019-L. *Huapango: Concursos de Huapango en Tamaulipas*. Disco LP. Varios intérpretes. México: Gobierno del Estado de Tamaulipas / Sociedad Mexicana de Musicología, 1981-1987.
- D021-A. *El Huapango de oro*. Casete. Trío Los Caporales. México: Música Tradicional / Corason, 1992.
- D021-B. *El caimán. Sones huastecos*. CD. Varios intérpretes. México: Corason, 1996.
- D031. *Panorama mexicano. 200 años en canciones folklóricas*. LP. Varios intérpretes. México: Vanguard-Gamma, [s.f.]. Grabación de José Raúl Hellmer.
- D035. *Sones Huastecos*. Disco LP. Los Hermanos Calderón. México: Peerless / Eco, 1964. Reedición: 1974.
- D039. *Antología del son de México*. Álbum: 6 discos LP. Varios intérpretes. México: Fonart-Fonapas, 1981. Grabaciones de Enrique Ramírez de Arellano, Eduardo Llerenas y Baruj Lieberman.
- D057-C. *Huapangos*. Casete. Trío Tamazunchale. México: Alegría, 1981.
- D063-D. *Sones Huastecos II*. Casete. Trío Xoxocapa. México: Pentagrama, [s.f.].
- FAN-07. Grabación de campo. Cinta de carrete abierto. México, D.F., agosto, 1983. [Grabación de Irene Vázquez.] Fonoteca del Museo de Antropología e Historia.
- FAN-09. Grabación de campo. Cinta de carrete abierto. México, D.F., enero, 1974 y agosto, 1973. Grabaciones de René Villanueva. Fonoteca del Museo de Antropología e Historia.
- FON-01. *Cuarteto Coculense. The Very First Mariachi Recordings, 1908-1909*. CD. El Cerrito, California: Arhoolie, 1998.

- FON-02. *Siquisirí*. CD. Grupo Siquisirí. México: Conaculta / Discos Mariposa Satín, [s.f].
- FON-03. *La iguana*. CD. Varios intérpretes. México: Corason, 1996.
- FON-04. *Los conjuntos de arpa grande de la región planeca*. CD. Varios intérpretes. Grabaciones de Guillermo Contreras. Folklore Mexicano vol. IV. México: Cenidim.
- FRE-02. Grabación de campo. Cinta de carrete abierto. México, junio, 1982. Intérpretes: Trío Huasteco de Pánuco y Trío Los Zenzontles. Grabación de Thomas Stanford. Fonoteca de Radio Educación.
- FRE-03. Grabación de campo. Cinta de carrete abierto. México, D.F., [s.f.]. Fonoteca de Radio Educación.
- RSA-01. Grabación de campo. Cinta de carrete abierto. Chicontepec, Ver., octubre, 1980. Grabación de Rodolfo Sánchez Alvarado.
- RVS-01. Grabación de campo. Casete. Coxcatlán, S.L.P., julio, 1983. Trío sin nombre. Grabación de Rosa Virginia Sánchez.
- RVS-05. Grabación de campo. Casete. Amatlán, Ver., noviembre, 1995. Grabación de Rosa Virginia Sánchez.
- RVS-06. Grabación de campo. Casete. Amatlán, Ver., noviembre, 1995. Grabación de Rosa Virginia Sánchez.
- RVS-15. Grabación de campo. Cinta de carrete abierto. Ixhuatlán de Madero, Ver., mayo, 1980. Varios intérpretes. Grabación de Francisco Tomás Aymerich.
- RVS-18. Grabación de campo. Video VHS. Amatlán, Ver., noviembre, 1999, y México, D.F., 1995. Grabación de Rosa Virginia Sánchez.

*

SÁNCHEZ GARCÍA, Rosa Virginia. "El paralelismo en los sones de la Huasteca". *Revista de Literaturas Populares* V-2 (2005): 270-309

Resumen. Se abordan las características literarias de los sones paralelísticos cantados en la región huasteca, y, desde una perspectiva comparativa, se pretende mostrar la peculiaridad de estos sones, algunos de ellos ya desaparecidos, frente a otras variantes regionales del son mexicano, donde el paralelismo goza todavía de gran vitalidad.

Abstract. *This paper is an approach to the literary characteristics of the sones paralelísticos sung in the Huasteca region. From a comparative perspective it is intended to show the peculiarity of these sones, some of them already extinct, in contrast with other regional variants of the Mexican son, where the strategies of parallelism still have great vitality.*