

Aurelio González, ed. *La copla en México*. México: El Colegio de México, 2007; 333 pp.

*El Cancionero folklórico de México*¹ es el punto de partida de los veintiún trabajos que se reúnen en este libro. La mayoría de los artículos fueron presentados como ponencias en el coloquio internacional sobre “La copla” que tuvo lugar en El Colegio de México, en octubre de 2005, con motivo de los 30 años de la aparición del primer volumen del *Cancionero*. El libro está dividido en cuatro secciones bien definidas: 1) “Temas y motivos”; 2) “Recursos”; 3) “Relaciones con otros géneros” y 4) “Música”; cuenta además con una introducción y una bibliografía general que reúne todas las fuentes de referencia citadas en los distintos artículos. En esta bibliografía, que se agradece, pues permite un fácil acceso a las fuentes, destacan los trabajos de Margit Frenk, Mariana Masera y Aurelio González en torno a la lírica popular.

Los ocho artículos que integran la primera sección del volumen exploran algunos temas y motivos específicos presentes en las coplas reunidas en el *Cancionero*. El estudio más amplio es quizá el de María Teresa Miaja, “México en las coplas” (57-72), que incluye una selección amena e ilustrativa de las más de ochocientas cincuenta coplas geográficas del *Cancionero*. En estas coplas se destaca en general la expresión de un fuerte orgullo lugareño, que se manifiesta en alabanzas de distinta índole, lo mismo en las despedidas, en las expresiones de desconuelo al tener que abandonar la tierra y en las canciones de nostalgia, que evocan recuerdos de la tierra amada. Además de descripciones del paisaje y de sus bellezas, también aparecen en las coplas objetos o productos típicos que hacen que la localidad se vuelva famosa, como los sarapes de Saltillo, las canastas de Tequisquiapan, las reatas de San Juan del Río. La comida se presenta en las coplas también como un orgullo local; se habla, por ejemplo, de la carne seca de las Huastecas, del pescado de Veracruz y del jabalí de Yucatán. Por otro lado, se señala que son múltiples las referencias al canto y al baile, como si cada región se preciara de tener un folclor musical

¹ *Cancionero folklórico de México*, coord. Margit Frenk. 5 vols. México: El Colegio de México, 1975-1985.

propio; así, encontramos los sones y huapangos de las Huastecas, las jaranas de Yucatán, las chilenas de la Costa chica, las polkas norteñas de los estados fronterizos y también la tambora de Sinaloa. Muchas de estas referencias geográficas pueden ser consideradas como un tópico recurrente, porque crean “elementos distinguidores” en los textos.

Otros estudios de esta sección exploran temas más específicos; por ejemplo, en “Coplas de colores” (27-55), Aurelio González analiza la manera en que los adjetivos que indican color se relacionan con determinados sustantivos en coplas amorosas, tomando como punto de partida para su análisis que “la transmisión oral no es la simple reproducción, al margen de la escritura, de una serie de palabras lexicalizadas (esto es memorizadas) exactamente, sino un hecho de creación poética” (27). Presenta varios ejemplos de coplas en las que aparecen los colores azul, rojo, verde, morado, negro, blanco y amarillo y encuentra en ellas no solo juegos de palabras con una intención burlesca, sino también que el color, a veces, es simplemente una palabra de rima, un referente que no se puede modificar, como el azul del cielo, o parte de una expresión coloquial codificada, como las canas “verdes”. No siempre, dice González, aparece en las coplas mexicanas el simbolismo tradicionalmente atribuido a un color. Concluye su artículo destacando que “el adjetivo colorístico es un elemento que proporciona brillo a la copla, cumple con una función nemónica y tiende a establecer relaciones tópicas con determinados elementos, como los ojos, las flores, las aves o los árboles” (55).

Beatriz Mariscal, en “Coplas mexicanas a la muerte”, estudia distintas representaciones de la muerte en las coplas folclóricas (17-26). Subraya, por su frecuencia, las coplas cuya concepción de la muerte es la de “igualadora”, tópico común de la poesía culta; también aquellas que se formulan a manera de epitafios y las coplas en que la muerte adquiere la corporeidad de una mujer muy atractiva, como en este ejemplo: “Viene la Muerte, luciendo / mil llamativos colores; / ven, dame un beso, paloma, / que ando huérfano de amores” (22). Como causa directa de la muerte menciona el amor no correspondido, según se muestra en esta estrofa de Guanajuato: “Cuando estés dentro la iglesia, / que te esté casando el cura, / voltearás la vista atrás / y verás mi sepultura” (20). Concluye su trabajo afirmando que en estas coplas en general “captamos espontaneidad y desmesura frente a la fatalidad, emotividad lacrimosa

y sensibilidad, patetismo y capacidad de burla y hasta de gozo, sin que por ello se deje de lado el temor a ser olvidados después de la muerte, el deseo de ser recordados" (26).

En "Retratos que van y vienen" (113-121), Raúl Eduardo González analiza las coplas del *Cancionero* en las que aparecen retratos, ya sea de la imagen de la amada, ya sea de lugares, animales, flores, frutos y hasta de imágenes religiosas. Subraya la importancia de las miradas, como en esta estrofa de *La huazanga*, del estado de Hidalgo: "Ven a calmar mi amargura / con ese dulce mirar" (114); o en esta otra: "Yo soy un gavi-lancillo / que a mí no me entran las balas; / de que miro a las pollitas / hasta me truenan las alas" (120). Los retratos en algunas coplas se tornan amuletos, reliquias que el amante lleva consigo en recuerdo de su amada; en otras son solo imaginaciones que aparecen en sus sueños; y a veces el término *retrato* designa también pinturas o dibujos plasmados en un fruto o en una flor, como en esta estrofa del estado de Hidalgo, en la que se muestra también el tópico de la imposibilidad de retratar la belleza de la amada: "En brillante aparador / yo quisiera colocarte, / y si fuera un gran pintor, / yo mismo iría a dibujarte / en el cáliz de una flor" (117). Sin embargo, los retratos no siempre son prendas de amor, a veces son otra cosa, como se ve en la única copla en voz femenina del repertorio seleccionado: "Te voy a dar un retrato / del que ocupa tu lugar; / acuérdate que es tu padre / y lo tienes que respetar" (116).

Desde una perspectiva distinta, en "También de dolor se canta: la pasión como violencia en las coplas de *La llorona*" (123-136), Rodrigo Bazán Bonfil examina la poética del sufrimiento y la violencia, destacando que en estas coplas se manifiesta en torno a motivos tan diversos como la nostalgia, la identificación entre amor y dolor, o el llanto como cura para los males de amor. Además, con algunos ejemplos, trata de mostrar tanto la cercanía semántico-estructural como los contrastes que existen entre la copla mexicana, la antigua lírica hispánica y la lírica popular contemporánea.

En su estudio "Tres imágenes simbólicas eróticas en las coplas folclóricas mexicanas" (137-147), Gloria Libertad Juárez San Juan analiza tres símbolos en concreto: el agua, la acción de aventar frutos y el viento, como herencia del antiguo cancionero popular hispánico. Según la autora, las coplas del *Cancionero* adaptan esa simbología, estudiada ya

por Stephen Reckert, Paula Olinger, Eglá Morales Blouin, Margit Frenk y Mariana Masera, a las condiciones naturales del nuevo entorno geográfico. Enfatiza la yuxtaposición de recursos, como en esta copla, en la que se conjugan el agua, la sombra de los árboles, el alba y el amor: "A la orillita del río / a la sombra de un pirú / su querer fue todo mío / una mañanita azul" (141); o también el deslizamiento del simbolismo del viento en esta copla en la que el sujeto poético mece él mismo a su amada: "Detrás de la nopalera / su columpio le ponía, / y acostadita en mis brazos, / ¡con cuánto amor la mecía!" (146).

Finalmente, otros dos trabajos de esta sección consideran la caracterización de personajes específicos. Donají Cuéllar estudia la caracterización de los "Pájaros de cuenta" en el *Cancionero folklórico* (73-93), personajes ambivalentes en los que conviven, conflictivamente, la misoginia y la dependencia del hombre ante el género femenino. Incluye en esta designación a aves de rapiña, como el zopilote, el águila y el gavilán, pero también al palomo, al gorrión, la guacamaya, el gallo y el pollo: "Yo soy como el gavilán / que anda por las nopaleras; / me gustan las jovencitas, / las de quince primaveras" (79-80). Para la autora las aves se utilizan como metáforas o símiles de hombres mujeriegos y arrogantes, que se sienten obligados a probar constantemente su hombría a través del acoso sexual, el cual suele manifestarse en escenas de caza, de rapto o de depredación: "Quisiera ser gorrioncito / y pararme en el naranjo, / para poderme llevar / a esa del vestido blanco" (84).

En el otro estudio, Enrique Flores hace una aportación diferente y muy interesante, pues en su trabajo "Coplas de malhechores: *La Carambada*" (95-111) reconstruye la historia de este personaje histórico y mitológico a través de la mirada de Paul J. Vanderwood, de Higinio Vázquez Santa Ana, de la versión del cronista Valentín F. Frías y de la novela de Joel Verdeja Soussa. Además analiza detenidamente la versión de las coplas que aparecen en el *Cancionero folklórico*, marcando las similitudes y diferencias que existen con respecto a las versiones antes mencionadas.

En la segunda sección se presentan seis estudios sobre los recursos de las coplas, desde enfoques muy variados. En el primero, "Aproximaciones a los recursos poéticos de las coplas folclóricas mexicanas" (151-164), Margit Frenk destaca varios rasgos comunes a toda el área hispánica y otros que son particulares de las coplas mexicanas. Centra gran parte

de sus observaciones en el lenguaje de las coplas que, aunque existen multitud de matices, responde a tres tipos básicos: el lenguaje que quiere ser literario, el lenguaje llano, casi de tipo cotidiano, y el lenguaje más coloquial, que llega a percibirse como rústico y que a veces gusta de las palabras fuertes o malsonantes. Según Frenk, el lenguaje que predomina en las coplas del *Cancionero* es aquel en que los versos están “como platicados” y subraya que en eso yace parte de su atractivo, pues “se logra en ellos, por voluntad artística, una manera normal de hablar”. Y añade: “Casi no hay ni comparaciones o metáforas deliberadamente poéticas, ni símbolos, ni adorno retórico alguno” (153). En algunas de estas coplas encontramos, por otro lado, “rasgos de un deliberado prosaísmo” (153) y en otras, un empleo muy común de diminutivos, que en ocasiones llega a ser incluso excesivo, como en esta estrofa de *La azucena*, de Tamaulipas: “¡Ah!, qué noche tan serena, / y las estrellas, ralitas. / Regálame una azucena / cortada con tus manitas, / para divertir mis penas / contándole las hojitas” (154-155). La estudiosa llama especialmente la atención sobre el regodeo en el disparate, parte importante y muy deleitosa de la poesía folclórica mexicana, que muestra una “fantasía desbordada” (157). Se refiere en particular a esas coplas en las que aparecen sirenas, cupidos y animales que hablan y se comportan como personas, pero también a personas que actúan como animales. Subraya que el disparate se vincula estrechamente en algunos casos con el gusto por los juegos de palabras y con palabras que, en ocasiones, para lograr un efecto cómico, producen un quiebre del sentido que lleva a un final completamente inesperado; como ejemplo, cita esta estrofa de Sonora: “¡Que linda la mañana / cuando sale el sol! / Se agacha la gallina, / y se le ve el calzón” (160). Por otro lado, subraya la originalidad de las recreaciones y la calidad poética de las coplas del *Cancionero* en las que aparecen símbolos tomados de la naturaleza, ya de los cuatro elementos, ya del mundo vegetal y animal, como el agua corriente — ríos, arroyos, fuentes —, que simboliza el amor sexual en muchas culturas; el toro que brama, que muy frecuentemente se asocia con la libido; el ansia de comer fruta y su simbolismo erótico.

Otro estudio que se centra en el lenguaje es el de Laurette Godinas, “De versos, canciones y coplas: metalenguaje poético y tópicos” (213-222). Se analizan aquí las coplas que funcionan como dedicatorias, en las

que los emisores y/o transmisores hablan de su propio quehacer poético: “Soy como la huichicata / del arroyo de tu amor, / hoy te cantaré, mulata, / versos de mi inspiración” (215). Se señala que los términos de referencia empleados son principalmente *versos* o *carta*, pero también con frecuencia se emplea el término *copla*, e incluso existen numerosas referencias a géneros considerados más bien musicales como el *son* o la *chilena*. Entre los tópicos tradicionales se incluye la *humilitas* autorial en un gran número de coplas, como en esta de San Luis Potosí: “La historia de mis amores / en mis versos vas a oír: / no tienen poesía, primores, / porque no sé describir / como los grandes señores” (219). La autora analiza también los tópicos de exordio, en los que se presenta el contexto de la enunciación, a veces emparentada con los saludos o con las despedidas y a veces con la expresión de la imposibilidad de encontrar las palabras adecuadas, como en esta estrofa de Oaxaca: “Soy como el hablante mudo, / que ama sin poder hablar: / la lengua se me hace un nudo / cuando me quiero explicar” (221). Y por último, las analogías literarias con elementos pertenecientes al ámbito escritural: “Si fuera tinta, corriera, / si fuera papel volara...”, elementos que en las coplas satíricas se aplican a temas completamente distintos, como la comparación de la suegra con un instrumento musical (222). Godinas subraya que en la lírica tradicional el discurso está construido sobre fórmulas retóricas en las que los tópicos tienen un lugar muy relevante.

Un enfoque completamente distinto es el artículo de Raúl Ávila, “Del pueblo a la capital: las canciones folclóricas y las románticas desde una perspectiva léxicoestadística” (165-187). Con el propósito de hacer un análisis comparativo estadísticamente adecuado, el autor considera las cien canciones folclóricas reunidas por Mercedes Díaz Roig en el tomo IV del *Cancionero*, y la *Antología del bolero en México* de Rodrigo Bazán. En este trabajo se comparan exclusivamente los sustantivos y se llega a algunas conclusiones interesantes, por ejemplo, que en las canciones folclóricas hay una mayor cantidad de voces de referente perceptible por los sentidos (*abrazo, caballo, iguana, naranja*); mientras que en las románticas los referentes más frecuentes son los no perceptibles (*agonía, fracaso, risueña ilusión, desconsuelo, maldad*). Al clasificar los vocablos en campos referenciales, encuentra que los sustantivos de las canciones románticas que más se diferenciaron entran dentro del campo correspondiente al

ser humano, sus atributos psicológicos y sus valores, mientras que en las canciones folclóricas predominaron los sustantivos relacionados con elementos naturales. Al considerar las frecuencias, encuentra que la palabra *cariño* es la que obtiene el primer lugar en las canciones románticas, mientras que en las canciones folclóricas este corresponde a las palabras *hombre* y *agua*. Así, vemos cómo los espacios, las personas y las culturas rural y urbana condicionan, necesariamente, el vocabulario de las canciones.

Otros trabajos de esta sección se abocan a estudiar más específicamente la estructura de las coplas. Mariana Masera, en "Los recursos de la copla: simbolismo y paralelismo" (189-203), analiza estos dos recursos poéticos esenciales de la antigua lírica tradicional y los compara con los de las coplas del *Cancionero*, destacando sus rasgos distintivos. Menciona, por ejemplo, que en la lírica tradicional mexicana abundan las comparaciones ("pareces", "eres como"), las metáforas vegetales y animales y algunos elementos que adquieren valor de símbolos hasta cierto punto fijos: "la flor cortada, la fruta picada son símbolos de la virginidad perdida" (196). Señala también que predomina en estas canciones la voz masculina y, como consecuencia, ciertos motivos y tópicos son adoptados y adaptados, produciendo un cambio de tono. En cuanto a la estructura de los cantares, recuerda que la mayor parte de las coplas son cuartetas octosílabas bimembres, pues los dos primeros versos forman una unidad y los dos últimos versos, otra; subraya que en los dos versos iniciales es donde encontramos la mayoría de los símbolos, los cuales se amplían o despliegan en los versos finales. En cuanto al recurso del paralelismo, hace notar que en las canciones mexicanas sigue siendo muy vigente, tanto como principio básico de la construcción de la copla, como para ligar estrofas distintas.

Por su parte, Marco Antonio Molina, en su estudio "Estructura de la copla y los niveles de lectura simbólico y referencial" (205-212), trata de observar de qué manera la construcción léxica y sintáctica de los versos interviene para crear coplas referenciales, metafóricas o simbólicas. Para el autor, cuando los elementos de la copla solo se refieren a un plano humano, las coplas tienen un nivel solo referencial; en cambio, cuando se integran elementos de la naturaleza a elementos del plano humano, tienen un carácter simbólico. En su análisis destaca que lo más común

es que se combinen ambos elementos en la misma estrofa, produciendo coplas metafóricas.

Finalmente, desde el enfoque de la literatura comparada, José Manuel Pedrosa, en "*Las calles empedradas: canción y fórmula*" (223-228), establece vínculos interesantes entre las coplas del *Cancionero folklórico* y las de otras tradiciones. El autor analiza el motivo lírico, tomando como punto de partida una estrofa de la canción *La garza*, recogida de la tradición de San Pedro Atoyac (Oaxaca): "Estas calles de Atoyac / yo las tengo que empedrar; / las piedras han de ser de oro / y la arenita de cristal" (223). Pedrosa subraya que el origen del motivo hay que buscarlo en España, donde existen una gran variedad de versiones, y muestra, con múltiples ejemplos, que goza de una arraigada y pluricultural difusión. Esta perspectiva comparatista le resulta la mejor vía para alcanzar la percepción más adecuada de lo que es el género de la canción folclórica: "un camino de ida y vuelta de lo local a lo universal, de lo propio a lo ajeno, de nuestra poesía a la poesía de los demás" (228).

En la tercera sección se presentan cinco estudios que revelan la relación que puede establecerse entre las coplas folclóricas y otros géneros literarios. En el primero, Yvette Jiménez de Báez, utilizando como base de sus observaciones coplas de los dos primeros tomos del *Cancionero*, presenta una visión general, "La copla entre géneros", enfatizando de manera muy sugerente las situaciones de diálogo y las tendencias narrativas, explicativas o de generalización reflexiva de algunas coplas (231-259).

Los otros estudios tienen un carácter más particular. En "De la copla al corrido: influencias líricas en el corrido mexicano tradicional", Magdalena Altamirano analiza concretamente las influencias de la canción lírica en el popular género del corrido (261-271). Hace notar, primeramente, que el esquema que domina la composición es el mismo que el de las coplas populares: una serie de cuartetas octosílabas, con rima en los versos pares, ya sea consonante o asonante. Subraya también la presencia de animales y vegetales, elementos muy importantes en las coplas folclóricas, en algunos comienzos de los corridos y, por otro lado, las despedidas del personaje en las estrofas finales de los corridos de fusilamientos u otros tipos de muertes violentas. Otros rasgos comunes son los apóstrofes a animales o las imágenes vegetales de las despedidas.

Por su parte, Martha Bremauntz, en “Hacia un retrato de familia: la copla mexicana y la seguidilla del barroco español” (273-280), hace un repaso de la historia de la seguidilla antigua a la moderna y observa las similitudes que existen en cuanto a los recursos estilísticos empleados en ambas tradiciones, considerando en particular las conocidísimas coplas de *Cielito lindo*.

En “Arreboles, rositas y aguanieves: coplas tradicionales para rematar décimas populares” (281-288), Mercedes Zavala analiza esas coplas cuya vida se limita al momento de la ejecución, pues no quedan consignadas ni en las antologías ni en los cuadernos o libretas de los decimeros. Estos “arreboles” funcionan no solo como adorno, remate y cierre, sino que le permiten al músico-trovador, por medio de la improvisación, “enganchar” a su público, haciendo que participe en el canto y en el baile.

En el último estudio de esta sección, “Revisión temática de las ‘coplas que no son de amor’ en relación con la décima”, Claudia Avilés utiliza algunas coplas del tercer tomo del *Cancionero* y las compara con las décimas de la fiesta de la *topada*, de la Sierra Gorda, una celebración típica de los Estados de San Luis Potosí, Querétaro y Guanajuato (289-297). La autora marca las diferencias que existen en el tratamiento de diversos temas, por ejemplo, el hecho de que en las glosas de la Sierra Gorda el hombre se animaliza en un sentido negativo, como se muestra en estos versos de una topada ejidal en Cárdenas, San Luis Potosí: “Amigo, no se alborote, / arregle bien sus cantadas / que hasta parece coyote / de las nalgas coloradas, / de esos que bajan al trote / con las orejas paradas” (292). Por otro lado, al comparar las coplas jactanciosas, en las que la voz masculina alardea de su valor o habla con orgullo y gallardía de su origen, señala varias coincidencias, aunque en las coplas del *Cancionero* no se halla esa función apelativa del trovador hacia su contrincante, que sí se encuentra en las bravatas.

En la cuarta y última sección de este volumen se presentan dos trabajos sobre la música. En el primero, “La estructura musical en coplas de la Mixteca de la Costa”, Patricia García López analiza la estructura musical de estas coplas tomando como referencia quince chilenas mestizas de la costa de Oaxaca cantadas en español, que aparecen en el *Cancionero folklórico* (301-308). La autora demuestra, con varios ejemplos, cómo las letras de las canciones tienen que adaptarse, por medio de repeticiones

o añadiendo versos, a los ocho compases musicales de una frase de la chilena, pues es la música el elemento que da unidad a la composición.

En el último estudio de este volumen: “El paralelismo y otros recursos limitantes en el canto de las coplas en los sones de México” (309-321), Rosa Virginia Sánchez señala que entre el discurso musical y el poético, aunque independientes y con muchas licencias, se establecen diversos grados de relación. Después de analizar el uso de recursos como una palabra clave, el carácter monotemático o politemático de los sones, cuestiones relacionadas con la estructura formal de las estrofas y el paralelismo, puede afirmar que en los sones se distingue una lógica, una coherencia intencional entre la letra y la música; que existen normas que los intérpretes conocen y procuran seguir.

Para terminar, habría que agradecerle a Aurelio González y al Colegio de México la edición y publicación de este volumen, pues *La copla en México* es el primer libro dedicado exclusivamente al estudio de la copla folclórica de nuestro país. Los trabajos, como hemos visto, revelan no solo distintas formas de aproximarse al estudio de las coplas folclóricas, sino también dejan ver la gran riqueza contenida en los cinco volúmenes del *Cancionero folklórico*. Esperamos que este libro sea solo el primero de otros por venir. Ahí queda el *Cancionero* abierto como fuente para futuras investigaciones.

PILAR VALLÉS

Facultad de Filosofía y Letras, UNAM