

Las canciones en *El circo que se perdió en el desierto de Sonora*, de Miguel Méndez

RAQUEL IGLESIAS PLAZA
Facultad de Letras, UMSNH

El medio de expresión más generalizado y mejor compartido por un pueblo es su cancionero, ya que este registra tanto sus vivencias cotidianas como sus grandes proezas heroicas.

Catherine Héau
Identidad y cancionero popular

Introducción

Miguel Méndez (1930-2013), originario de Bisbee, Arizona, nacido de padres mexicanos, regresa con su familia al ejido de El Claro, Sonora, cuando es muy pequeño. A la edad de catorce años retorna por su cuenta a los Estados Unidos para trabajar en el campo y en la construcción. Con sólo seis años de educación formal y con muchas lecturas hechas desde la temprana niñez, Méndez continúa su instrucción de manera autodidacta. Posteriormente en la década de los setenta fue profesor universitario y recibió reconocimientos académicos como el doctorado *honoris causa* por la Universidad de Arizona.

La literatura chicana es el ámbito en donde se puede ubicar a Miguel Méndez. Su obra reviste gran importancia pues se trata de uno de los autores favoritos del movimiento chicano que toma fuerza en la década de los sesenta. Este movimiento es iniciado

por campesinos — tal es el caso de César Chávez — y también por estudiantes que afirman su orgullo cultural y pugnan por reivindicaciones de los derechos civiles y humanos en Estados Unidos.

La obra de Méndez es también calificada como literatura de la frontera, dentro de la cual él mismo se reconoce: “Me toca a mí conceptuarme como uno de tantos entre los escritores de la frontera, cuyo dominio sobre temas concernientes a las dos naciones nos toca por derecho y ubicación” (Méndez, 2000: 182).

La novela *El circo que se perdió en el desierto de Sonora* (2002), de Miguel Méndez es rica en muchos aspectos, pero tiene uno que es el que especialmente nos interesa. En esta obra, quizá la más importante de su producción,¹ es destacable señalar que el ser literario y chicano que mueve a Méndez se inclina en forma definitiva y deliberadamente hacia una herencia, un legado cultural, que proviene de las letras latinas y no de las sajonas. Creemos que la siguiente cita de Méndez, con un sentido del humor que es característico en su lenguaje, aclara y justifica por qué escribe en español:

La lengua española es tan nuestra como lo es de España, de Latinoamérica y del lugar que sea, aunque el destino por causa de esas cosas que pasan nos haya ubicado en *Gringolandia*. [...] De entre mis colegas soy el más insistente en escribir en lengua española (Méndez, 2000: 183).

El sentimiento de pertenencia del idioma español que tuvo Méndez no se debilitó por vivir en los Estados Unidos, al contrario: aumentó; y toda su escritura se centró en no perderlo, en recuperarlo, en precisamente utilizarlo para que se preserve y no

¹ Anteriormente a esta novela Méndez publicó *Tata Casehua* (1968), *Peregrinos de Aztlán* (1974), *Poemas de los criaderos humanos: Épica de los desamparados y sahuaros* (1975), *Cuentos para niños malos* (1980), *El sueño de Santa María de las piedras* (1986), *De la vida y del folklore de la frontera* (1986), *Cuentos y ensayos para reír y aprender* (1988), *Que no mueran los sueños* (1991), *Los muertos también cuentan* (1992), *Entre letras y ladrillos. Autobiografía novelada* (1996) y *Río Santa Cruz* (1997).

desaparezca en la escritura del mundo de las letras chicanas. Es más, por parte del escritor pareciera existir una necesidad intrínseca de una búsqueda de relación genética y de parentesco con textos en español, como es el caso en donde relaciona su novela con obras pertenecientes al realismo mágico o a la novela rural, y con autores como Cervantes, Rulfo, García Márquez o Vargas Llosa, con quienes se percibe una cercana identificación y con cuyas obras existe una franca conexión literaria.

Su literatura, un pilar dentro de la literatura chicana, es muy valiosa y por tanto debe ser objeto de estudio como parte de las literaturas hispánicas. Así, este trabajo es una pequeña contribución al propósito de estudiar y difundir una literatura que, a pesar de su lejanía en cuanto a distancias geográficas, está muy cercana a México en la medida en que existe una estrecha relación entre las dos fronteras y una conexión cultural directa y actual.

En este artículo se analizarán textos tanto orales como escritos. La clasificación de José Enrique Martínez Fernández (2001) resulta idónea para la intertextualidad exoliteraria que se integra a la novela de Miguel Méndez. En ella se activa esa memoria colectiva en donde se revelan voces y fórmulas que constituyen las frases hechas, los refranes y las canciones populares. Estas fórmulas tradicionales y colectivas pueden ser tratadas como parte del fenómeno de la práctica y teoría de la intertextualidad. Martínez Fernández clasifica las canciones, los refranes, las frases hechas, las consignas políticas y los eslóganes como parte de la intertextualidad exoliteraria oral que, por ser textos que provienen de la lengua hablada, no se conoce a ciencia cierta su contexto previo. Por tanto, abordaremos el estudio de las canciones que se encuentran integradas a lo largo de la novela como intertextos y el discurso mayor será la novela *El circo...* como texto de recepción.

Por lo que respecta al argumento de la novela lo resumiremos brevemente, ya que es muy sencillo. La historia transcurre entre la década de los treinta y los cincuenta del siglo XX y refiere las desventuras de los personajes de un circo ambulante muy pobre que está de gira por los diferentes pueblos del noroeste de México, donde se ubica el desierto de Sonora. Sin posibilidades de tener

éxito, de continuar de gira por esas localidades, deciden cruzar el desierto para internarse en los Estados Unidos, cosa que nunca logran, ya que se pierden y mueren en esos inmensos eriales.

Ahora veamos que las canciones están insertadas en muchos de los relatos contados por sus dos narradores (que también se desempeñan como personajes): el viejo don Homo — preocupado siempre por el rescate de la oralidad — y su aprendiz de escritor, el Chavo. A continuación mostramos un listado de los personajes que se mencionarán y que conforman la historia principal del Circo Sonora. Mencionamos sus nombres, oficios y características personales con la intención de que el lector ubique con facilidad los roles interpretativos que ocupan en la novela:

Narradores:

Don Homo: Narrador principal, es el viejo escritor que apoya al Chavo para que aprenda el oficio de escribir.

El Chavo: Narrador secundario, joven con inquietudes de ser escritor; es motivado al oficio y aconsejado por el viejo don Homo.

La Troupe del circo:

Don Servando Calía: Empresario, amo y señor del circo.

La Capullo: Sensual trapecista, supuesta nieta de don Servando Calía. Con catorce años, es amante del Poeta Loco.

El Zenzontle Feo: Es el nombre artístico con que lo bautiza don Servando Calía. Es jalisciense, trovador y cantador. Anteriormente su nombre postizo era Valente de Cocula (ciudad conocida como la cuna mundial del mariachi).

Lulo Molina: Es el nombre de pila del Hombre Víbora.

Serpentín el Temerario: domador del León Tecomo.

Reinaldón: Espectador borracho y pendenciero que ataca violentamente en una función al Hombre Víbora, casi al punto de darle muerte.

El Poeta Loco: Artista, recita versos ajenos y propios. Es el narrador de todas sus alucinaciones experimentadas en el desierto a causa de la insolación. Se encuentra y dialoga con

personajes literarios y con sus autores — como el personaje Borgias, émulo paródico de Jorge Luis Borges.

El Rasqueras: Tartamudo, beisbolero, se lo come la comezón: todo el tiempo está rascándose nariz, oído, sobacos, ano y sus partes pudendas. Por causa de los garrotazos que le propina con su *bat* de béisbol al León Tecomo lo deja sin dientes y se le hace una dentadura postiza desproporcionada.

Por último, el criterio que se ha seguido para analizar las siguientes canciones toma en cuenta conceptos semióticos utilizados en la metodología de Juan Carlos González Vidal (2008) para evidenciar la indiscutible importancia que tienen estas canciones como intertextos en la elaboración de sentido que la obra quiere significar, porque permiten una lectura concreta del texto que no podría ser la misma en su ausencia.

Para concluir esta introducción podemos afirmar que la intertextualidad, instrumento definitorio en la escritura que caracteriza al discurso de esta novela, está encaminada a cumplir una función. La inserción de todas las canciones que están presentes a lo largo del recorrido discursivo no es fortuita ni caprichosa sino que precisamente otorga sentido a la obra. Para las voces narrativas — representadas en don Homo y el Chavo — y podemos afirmar que también para el escritor Miguel Méndez, existe una conciencia total de la importancia y riqueza cultural que guardan las letras que acompañan a estas melodías.

Entre vales y merengues, mejor una norteña: intertextos musicales

Algunas de las canciones enlistadas como intertextos en la novela pertenecen a una tradición oral que se remonta a las coplas clásicas de los juglares de la Edad Media y que, además, han servido como motivo de juegos en corro de muchas generaciones de niños en España, en Latinoamérica y también en las áreas habitadas por niños chicanos en Estados Unidos; tal es el caso

de “Doña Blanca”. Como un caso particularmente excepcional analizaremos la letra de una canción (híbrido de corrido con tango) que es ficcional, es decir, su autor es el personaje Borgias. Otras son canciones populares; algunas de ellas tienen letra de autor conocido —no todas, como es el caso de “La barca de Guaymas” — y fueron compuestas con el fin de complementar una melodía musical, es decir, su inscripción en el campo de la literatura escrita está subordinada al cancionero popular y al acervo musical popular. Por ejemplo, en su *Cancionero popular mexicano*, Mario Kuri-Aldana y Vicente Mendoza Martínez explican que fue muy difícil recopilar mil canciones de la música popular porque:

en muchos casos las letras no aparecen completas o contienen versiones diferentes a las popularizadas. Además, en repetidas ocasiones no se incluye el nombre del autor; [...] buena parte de las letras no las encontramos por ningún lado, y no nos quedó más remedio que recurrir a la memoria, a veces colectiva, o bien, hacer la transcripción directa a las grabaciones a nuestro alcance (1990: 5).

Otras canciones son de diverso tipo; algunas de compositor extranjero —es el caso de “Princesita” —, que puede pasar por mexicana. Antes de comenzar con el enlistado de canciones, queremos subrayar el interés particular que, desde niño, surgió en Méndez por escuchar música. No obstante las penurias pasadas en esos años por su familia, sus padres se encargaron de darle el regalo del deleite de escuchar música. De hecho, hemos encontrado en dos entrevistas semblanzas muy parecidas, pero muy significativas al ser recordadas por este autor. Transcribimos estos recuerdos porque nos parece que son el origen probable de la referencia a tantas canciones en su novela: “Entre las modestas pertenencias que mis padres habían llevado a El Claro [Sonora], había varias cajas con libros, y un fonógrafo RCA Victor y muchos discos: música popular, semiclásica y clásica los menos” (Bruce-Novoa, 1999: 96).

“Donde me la pintes brinco”² (Méndez, 2002: 63)³

De José Vaca Flores. Originario de Jocotepec, Jalisco, su familia y él emigraron a Mexicali en donde le tocó trabajar dentro de los campos algodonereros — como en su momento también lo hizo Méndez en los campos agrícolas de Estados Unidos antes de cumplir los veinte años (Bruce-Novoa, 1999: 97). En la radiodifusora local XED, un mariachi comenzó a cantar sus temas. Posteriormente, en la ciudad de México, dirigió a artistas de música ranchera, como Los Alegres de Terán y Las Jilguerillas, quienes se hicieron famosos juntos porque interpretaban rancheras contestadas — una forma musical dialogada entre dos cantantes, bandas o grupos de cantores que se van interpelando por turnos a lo largo de la melodía —, como la canción a la que nos referimos.⁴ Esta canción está compuesta por seis estrofas de versos octosílabos con rima asonante.

Existe otra versión, cantada por Antonio Badú y Luis Aguilar, en la película *Genio y figura* (1953) del director Fernando Méndez. Esta recreación de la letra original también se apega a las características de la personalidad del personaje Reinaldón de la novela: “Yo soy matón y pendenciero / pero me gusta ser entrón / y me recuadra conseguir lo que yo quiero / aunque me juegue con cualquiera el corazón”.⁵

Reinaldón, un bravucón que hablaba en forma alternada — con voz ronca de macho y con voz de niña —, obligaba a los músicos que lo acompañaban cuando andaba de parranda a tocar por días

² “Donde me la pintes brinco”, obtenida el 23 de mayo de 2013 en *YouTube*: <http://www.youtube.com/watch?v=h-Hp9t5cy-0>.

³ En adelante, el número entre paréntesis al final de la cita remite a la página correspondiente de esta edición.

⁴ Véase la página de internet de la Sociedad de autores y compositores de México. Disponible en: http://www.sacm.org.mx/archivos/biografia_sola.asp?Socio=01529.

⁵ “Donde me la pintan brinco”, obtenida el 23 de mayo de 2013 en *YouTube*: <http://www.youtube.com/watch?v=IDUwEPut-c>.

enteros: “ordenaba dos canciones repetidas hasta el vómito; sus piezas musicales preferidas eran ‘Llegó borracho el borracho’ [que analizaremos en el próximo apartado] y ‘Donde me la pinten brinco’” (63). Se describe al personaje así: “El tal tenía fama de matón, a lo seguro se sabía que ya se había echado a dos [...] se parrandeaba por semanas, tenía borrachera tan loca que siempre terminaba enredado en mitotes sanguinarios” (63). Evidentemente se lo caracteriza como pendenciero, inestable, y por infringir la ley y el orden. Veamos ahora cómo se autodefine el actor masculino de la canción que pertenece a la clase de las norteñas y rancheras contestadas: “Como me juegues te juego, / donde me la pintes brinco: / yo en cualquier mecate tiendo / y a ningún mono me le hinco”.⁶ En estos versos lo que más resalta es la marca semántica de la transgresión del personaje en cualquier ámbito. Y el sintagma “donde me la pintes brinco” hace clara mención de su imposibilidad para respetar límites. Aquí se plantea la dicotomía: transgredir o respetar. Transgredir los límites, como ya se verá, implica consecuencias que están marcadas por el núcleo sémico *perder*; no existe la posibilidad de la oposición ganar/perder. Se demostrará con las citas del siguiente apartado cómo los dos actores de la novela – Lulo Molina y Reinaldón – y los dos de la canción – cantinero y borracho – resultan, los cuatro, víctimas de daño físico; los dos últimos, incluso, hasta el extremo de morir.

La función de la canción como intertexto en este momento de la narración – previo a la historia que se desencadenará – es, entonces, la de configurar un aspecto del protagonista Reinaldón y resaltar su caracterización como personaje. Se configura, entonces, su rol temático o actorial, que siempre remite a un modelo de comportamiento, en este caso el de borracho y pendenciero.

⁶ “Donde me la pintes brinco”, obtenida el 23 de mayo de 2013 en *YouTube*: <http://www.youtube.com/watch?v=h-Hp9t5cy-0>.

“Llegó borracho el borracho”⁷ (63)

Compuesta por el cantautor de música ranchera José Alfredo Jiménez, en esta canción existe un verso tomado de otra famosa composición de su autoría: “la vida no vale nada”, que está citada del segundo verso de “Camino de Guanajuato” (Kuri-Aldana y Mendoza, 1990: 358).

La segunda canción favorita de Reinaldón es esta, que de algún modo vaticina lo que va a pasarle a él y a Lulo Molina — quien actúa como el Hombre Víbora —, porque como intertexto tiene la capacidad de delimitar la significación del contenido semántico de la anécdota. Cuando el borracho Reinaldón llega a la carpa y se cree la historia de la actuación del Hombre Víbora, quien cuenta con lujo de detalles sobre cómo le pegaba a su padre, no resiste la rabia y se le abalanza; terminan los dos tirados, Reinaldón se cae cuando le da un machetazo a Lulo, y este se salva de morir:

Para qué decir que de un brinco salió Lulo Molina de su disfraz de víbora entre el azoro del público. Salvó la muchedumbre dejando una lista hedionda, tras él sonaban las trancadas del Reinaldón. Éste le largó un guadañazo que alcanzó a rasguñarle el cuero desde la nuca hasta el comienzo de la cruz. Primero cayó Reinaldón extenuado; aun así, el terror que infundía su vozarrón empujaba a Lulo (66).

Ahora transcribimos los versos de la canción ranchera, en donde se relata el altercado entre el borracho y el cantinero:

Gritó de pronto el borracho: / “La vida no vale nada”, / y le dijo el cantinero: / “Mi vida está asegurada; / si vienes echando habladías, / yo te contesto con balas”. // Los dos sacaron pistola, / se cruzaron los balazos, / la gente corrió hecha bola, / seguían sonando plomazos; / de pronto los dos cayeron / haciendo cruz

⁷ “Llegó borracho el borracho”, obtenida el 24 de mayo de 2013 en *YouTube*: <http://www.youtube.com/watch?v=uigl0-C1J1o>

con sus brazos. / Mariachis y cancioneras / también salieron corriendo, / y así acabaron dos vidas / por un mal entendimiento.⁸

Observamos que existe un claro paralelismo entre el recorrido narrativo del texto y el de la composición musical (por ejemplo, el borracho Reinaldón llega al circo y el borracho de la canción llega a la cantina); veamos qué elementos se conjugan para que exista tal paralelismo. Como indica González Vidal, “las canciones se relacionan con diferentes niveles textuales, que van desde configuraciones semánticas hasta códigos narrativos, pasando – desde luego – por relaciones de carácter actancial y actorial” (2008: 191). El paralelismo, sobre todo, se establece con los roles actanciales entre el cantinero y Reinaldón, y con los roles del borracho y de Lulo Molina. En el par primero es el cantinero quien reacciona frente al borracho y en el par segundo es el borracho Reinaldón el que reacciona frente a Lulo Molina. El cantinero se toma de manera personal lo que dice el borracho y, Reinaldón no se da cuenta de que lo que explica Lulo es parte de una actuación. En consecuencia, malinterpretan el discurso o actuación de los segundos y se desata la tragedia. En este sentido, por medio del paralelismo, el intertexto cumple con la función de ser redundante y resaltar los roles actoriales o temáticos de los actores (violentos, pendencieros, transgresores).

Entre que es tango o es corrido: alusión; reutilización de modos expresivos y de tópicos

Alusión

No queremos dejar pasar el análisis de unos versos que, acompañados de guitarra, entona el ciego Borgias, personaje paródico de Jorge Luis Borges. Como ya hemos señalado, Miguel Méndez

⁸ José Alfredo Jiménez, “Llegó borracho el borracho”. Véase la letra en *música.com*: <http://www.musica.com/letras.asp?letra=1547974>.

tiene una estimulación musical muy temprana. Particularmente, en el género de la música popular, hereda el gusto de su padre por los tangos: “Entre otros cachivaches, mis padres cargaban varias cajas repletas de libros y un fonógrafo; música semiclásica, mexicana; muchos tangos, además, debilidad de mi papá” (Escovar, 2012: § 3). No es difícil suponer que este antecedente de vida del autor haya influido en su obra literaria. Comprobaremos, líneas más adelante, que en el poema que analizaremos se encuentran versos pertenecientes específicamente a un tango.

Para tal fin, abordaremos el término de alusión con su definición y sus alcances. Como primera característica, la alusión remite a la evocación de algún texto que ya se conoce y que entonces se puede recordar. Tomaremos una definición estricta del término de acuerdo con Bice Mortara Garavelli:

La alusión es una figura retórica de carácter lógico encuadrada tipológicamente entre las figuras de pensamiento por sustitución; “en su variedad de aspectos, la alusión es un hablar insinuante, o por enigmas, un ‘dar a entender’ apelando a conocimientos verdaderos o supuestos del destinatario, a su cultura, a la enciclopedia del género” (Mortara Garavelli, 1991; citado en Martínez Fernández, 2001: 88).

Con esta definición tendremos los elementos necesarios para señalar algunas citas y alusiones encontradas. A manera de antecedente, ubicaremos el contexto en el cual se cantan estos versos. Como es costumbre cuando aparece el Poeta Loco, se encuentra en el desierto a un literato más, es en esta ocasión un tal Borgia (juego de dos apellidos, Borgia⁹ y Borges). En la alucinación, Borgia, el “vejete tropezón” —aludiendo a la ceguera del escritor

⁹ Borgia es la forma italianizada del apellido español Borja, con origen en el pueblo aragonés de Borja. Posteriormente, esta noble familia se estableció en Gandía (Valencia) y fue muy influyente durante el Renacimiento. Independientemente de la leyenda negra que lo acompaña, contribuyó al mecenazgo de artistas de la talla de Miguel Ángel, Tiziano, el Bosco y Leonardo Da Vinci; cfr. *Diccionario Enciclopédico Abreviado Espasa-Calpe* (9 v.).

Jorge Luis Borges — se admira de la historia de la metamorfosis que sufre el cirquero Hombre Víbora, que es rival artístico de la Mujer Rana.¹⁰ La relación del hecho es contada y actuada por él mismo al público en la carpa, durante su representación (61-66); comienza cuando al ordenarle su padre que vaya por el mandado para que le hagan su “lonchi”, aquel le desobedece y además lo deshonra con el ominoso acto de pegarle. El relato, cuyo tratamiento y desarrollo rayan en la comicidad y en la ironía, termina con la maldición que le profiere su progenitor para que se arrastre como serpiente durante toda la vida.¹¹ Es por tal razón que este “fuereño” — por ser argentino — que “rascaba guitarra” decide componerle unos versos:¹²

¹⁰ La Mujer Rana, ante el éxito obtenido por el Hombre Víbora, tiene que cambiar el argumento del motivo de su maldición, que era a causa de “no ayudarlo a su mamá a barrer y lavar platos, ni rezar el rosario” (53), por el de “desde muy chamaquita se había vuelto más puta que una liebre [...] A media plaza en domingo y a la luz del sol me agachaba calzones abajo, de ser solicitada” (54). De todos modos, la capacidad histriónica del Hombre Víbora eclipsa a la suya y hasta a la del Zenzontle Feo.

¹¹ Cabe mencionar que el tema de los hijos maldecidos y castigados por los padres aparece en diferentes épocas y se puede rastrear en la literatura hispanoamericana. Recordaremos dos ejemplos, “El viento distante” (1963), cuento de José Emilio Pacheco: “— Pasen, señores: Conozcan a Madreselva, la infeliz niña que un castigo del cielo convirtió en tortuga por desobedecer a sus mayores y no asistir a misa los domingos” (Pacheco, 2000: 27). El siguiente ejemplo es “Un señor muy viejo con unas alas enormes” (1968), cuento de Gabriel García Márquez: en el relato se anuncia la llegada de “el espectáculo triste de la mujer que se había convertido en araña por desobedecer a sus padres [...] siendo casi una niña se había escapado de la casa de sus padres para ir a un baile, y cuando regresaba por el bosque después de haber bailado toda la noche sin permiso, un trueno pavoroso abrió el cielo en dos mitades, y por aquella grieta salió el relámpago de azufre que la convirtió en araña” (García Márquez, 1986: 11).

¹² Este tópico o motivo de los hijos desobedientes es recurrente en los corridos. Véase el “Corrido del parricida” y el “Corrido del hijo desobediente” (Vélez, 1994: 123, 128); también el “Corrido de Teresa Durán” (1930) y el “Corrido de Rosita Álvarez” (1935) (Zaid, 1976: 216, 219). Reproducimos la primera estrofa del “Corrido del parricida”, para que se observe la similitud que existe con la historia del Hombre Víbora: “Señores, tengan presente / lo que les voy a cantar, / de un hijo desobediente / que a su padre fue a matar, / porque el pobrecito anciano / lo mandaba a trabajar” (Vélez, 1994: 123-124).

Le compuso lo suyo al aviborado malalma y lo echaba al aire a grito pelado con un cierto acento medio exótico y medio. Su voz daba idea de dolor de muelas o algo así; en ciertos compases como que soltaba sollozos. Según expertos que llegaron a oírlo, su corrido estaba injerto de tango (66).

Veremos cómo efectivamente el poema cumple con las características del corrido (cuyos antecedentes provienen del romance español del siglo XV) en su estructura: versos de ocho sílabas y asonantados, y un formato que contiene una presentación, un desarrollo y una despedida:¹³

- Le pegó con una mano
no llorés viejo lla más
Llo tu padre te condeno
por maula malora y cruel
- 5 encarnarás en culebra
 cascabelín cascarero
 llo lla no vello mis pampas
 tan buenos aires aquellos
 hay mañanitas de ayer
- 10 mañana por la mañana
 soledad del solitario
 me matará la nostalgia
 sin una estrella a la mano
 reptil sos vos che papuza
- 15 de nacimiento cristiano
 y de entraña un animal
 el sueño que ahora sueño
 y el sueño que vos soñás
 son sueños del sueñerío

¹³ Véase "Los remotos orígenes" (Vélez, 1994: 8-11), en donde se exponen los orígenes y características del corrido.

20 de un soñante celestial
 estos acordes mi amigo
 bien valen pa recordar
 del caso que llo te canto
 no debés vos de olvidar. (68)

Los primeros seis versos presentan al personaje y el motivo del corrido. Del verso 7 al 13, el desarrollo se dispersa y gira en torno a los sentimientos del guitarrero que está cantando. Del 14 al 16, se retorna al protagonista aviborado y se denuesta moralmente contra él (otras de las características del corrido es precisamente que de su lectura se desprenda una moraleja). Del 17 al 20, los dos personajes – Borgias y el reptilino – y el lector podrían compartir el alcance de significación que esos versos tienen. Finalmente, del 21 al 24, la despedida – que es parte necesaria de la forma literaria del corrido – está destinada a un público al cual ya se le ha contado el suceso. El propósito original de entonar un corrido es tener la intención expresa de contar un hecho, de informar sobre él, porque la historia (el hecho o la anécdota), por su importancia, merece ser cantada/contada.

Lunfardo¹⁴

Pero como se indica en la cita de arriba, pareciera que en este corrido se ha injertado otra forma musical: el tango. Sus letras son tan conmovedoras que, como bien percibe el Poeta Loco, hay

¹⁴ El lunfardo y el tango nacieron al mismo tiempo, en las últimas décadas del siglo XIX y en las primeras del siglo XX. La inmigración que llegó a Argentina desde Europa se estableció en los arrabales y en los conventillos de Buenos Aires, en donde sus vecinos eran las clases bajas lugareñas. Con algunas palabras originarias de los inmigrantes y otras provenientes del ámbito gauchesco se formó el lunfardo. Ciertas palabras también se adquirieron de la jerga de los delincuentes, pero otras formaban parte del uso del habla cotidiana. Cfr. “Qué es el lunfardo”, en *Diccionario del lunfardo argentino*. El lunfardo es una “forma coloquial y popular porteña de comunicación, en constante aumento y desarrollo en todas las clases sociales, a punto de que quienes no lo usan en su habla, al menos lo comprenden en gran parte. Así dejó de ser exclusiva jerga delincencial e irradió al Gran Buenos Aires, a las principales ciudades del interior del país, y al Uruguay” (*Diccionario lunfardo*).

una voz que casi se quiebra en llanto y que existe con un aparente dolor cuando el Borgia está cantando. Sabemos que en realidad Borgia es el émulo parodiado de Jorge Luis Borges. El escritor argentino argumentó una crítica en el prólogo de su libro *Para las seis cuerdas* (1965) contra el tango y el lunfardo,¹⁵ y prefirió la milonga porque precisamente no transmite la melancolía del primero: “He querido eludir la sensiblería del inconsolable ‘*tangocanción*’ y el manejo sistemático del *lunfardo*, que infunde un aire artificioso a las sencillas coplas” (Borges, 1965: 953). Este libro tiene once milongas de su autoría; como ejemplo citaremos la primera estrofa de la “Milonga de don Nicanor Paredes”:

Venga un rasgueo y ahora,
con el permiso de ustedes,
le estoy cantando, señores,
a don Nicanor Paredes.
(1965: 961)

Estos versos demuestran que tanto la milonga — antecedente campesino y hoy subgénero del tango — como el corrido tienen una entrada formularia de introducción: “Venga un rasgueo” o “Con el permiso de ustedes”.

A continuación explicaremos cómo Borgia hace todo lo contrario de lo que opina Borges. En principio está insertada en el poema una cita implícita que es “Che papuza, oí”, y que hace referencia al tango del mismo nombre, de 1927, con letra de Enrique Cadícamo. La oración contiene una palabra del lunfardo: *papuza*, que en realidad es *papusa*, y quiere decir *muy bonita*. Es

¹⁵ Es interesante mencionar la cita de José Edmundo Clemente, acerca de la explicación de lo que sucede con el lunfardo cuando es transcodificado a otro código del lenguaje como es el del tango o el del periodismo: “El pintoresquismo que le otorga su condición de lengua misteriosa, hace que trasponga de cuando en cuando a la zona callejera. Entonces la curiosidad lingüística la anota presurosa, olvidando que, por el mismo hecho, esas palabras ya no circularán con igual valor entre los delincuentes; perdieron su misión de clave. Pocos de los términos divulgados por el tango y la crónica sensacionalista continúan en manos de sus primitivos dueños” (Borges y Clemente, 1978: 93).

posible que se haya cambiado la /s/ por /z/ en alusión a la muchacha de quien se habla en el tango, quien, por ser “de parla afranchutada”, habla como indica el primer verso: “Muñeca, muñequita que hablás con zeta”.¹⁶ Por otro lado, *che* es una interjección que sirve para llamar la atención a alguien (DRAE, 2001). Esta cita, que aparece en el verso 14, está completamente descontextualizada; como aclara Gabriela Reyes: “El trasvase textual origina siempre tergiversación, perversión” (1984: 46, 57). Es que aquí ni siquiera podría hablarse de una transformación o cambio de sentido de la cita. Pareciera, más bien, que fue puesta aleatoriamente o por gusto. Esto se menciona porque existe una incongruencia en la sintaxis; no hay correlación de concordancia con el sujeto a quien se le llama la atención: “reptil sos vos *che papuza*”. El reptil es el Hombre Víbora — género masculino — y *papuza* se refiere a alguien del género femenino. Otra palabra del lunfardo es *maula*: “por *maula malora* y cruel”,¹⁷ que quiere decir cobarde, taimado, y que hace mancuerna con un mexicanismo: *malora* (o *malhora* — de *mala hora* — : quien hace maldades) (Gómez de Silva, 2001).

Yeísmo y rehilamiento; reutilización de modos expresivos

Martínez Fernández especifica que existen diferentes tipos de alusiones, uno de ellos es la “reutilización [...] de modos expresivos en otro registro del lenguaje” (2001: 88). Veremos cómo ciertos modos expresivos del habla argentina están desperdigados en las letras de una canción que supuestamente es un corrido, por medio de un recurso interesante, utilizado para remarcar el acento argentino de Borgeas. Este consiste en la utilización de aliteraciones: figuras fónicas que, mediante el uso de letras de sonidos iguales o parecidos en palabras contiguas, presentan un efecto acústico que provoca impresiones psíquicas o emotivas (Chávez y Oseguera,

¹⁶ “Che papusa, oí”, obtenida el 18 de mayo de 2013 en YouTube: <http://www.youtube.com/watch?v=ctO-IsvBr8k>. Véase letra del tango en: *Todo Tango. La Biblioteca. Letras*.

¹⁷ El término *maula* también está documentado en el ámbito rural mexicano (Santamaría, s.v.) [N. de la R.].

1992: 318). Las aliteraciones se encuentran en los versos 2 y 3: “no llorés viejo lla más /llo, tu padre, te condeno”, y en el 7: “llo lla no vello mis pampas”. La /ll/ es el sonido que se utiliza en los versos, para remarcar el fenómeno del yeísmo rioplatense, que consiste en pronunciar la *elle* como *ye*; por ejemplo, en el verso dos, diciendo “*yorés*”, por “*llorés*”. También con la aliteración se hace notar otro fenómeno denominado rehilamiento, que consiste en la vibración sonora que se produce en algunas consonantes, en este caso la *ye*; por ejemplo, se da a entender que hay vibración en la pronunciación de las palabras “*yo*”, “*ya*” en el verso siete.¹⁸

Voseo

Por último, la canción del Borgias también utiliza el pronombre personal *vos*, de la segunda persona del singular, en lugar del *tú*, que es lo corriente en México. Esta diferencia gramatical o de construcción, que conlleva una diferenciación en la pronunciación y en la entonación —el acento—, hace que la letra se sienta como un híbrido entre un corrido y un tango. El voseo tiene una característica: “suele hacerse concordar con formas verbales arcaizantes equivalentes a la segunda persona del singular (y esto aún con verbos pronominales)” (Cabral del Hoyo, 1977: 647), de manera que en la canción aparecen expresiones como estas:

- 2 no llorés, viejo...
- 14 reptil *sos vos*...
- 18 y el sueño que *vos soñás*
- 24 no *debés vos* de olvidar.

Reutilización de tópicos

Como ya se ha explicado al inicio de este apartado, la alusión remite a textos ya leídos, a canciones ya escuchadas. Trataremos de indicar algunas alusiones y comenzaremos por aquellas en las

¹⁸ Véanse las definiciones de *yeísmo* y *rehilamiento* en DRAE (s.v.).

que los marcadores no están implícitos o son casi inexistentes, pero que, no obstante, pervive en ellas un eco de otras voces y otros cantos. En los versos 7-13, el cantautor Borge se sumerge en sentimientos de soledad y nostalgia por sus pampas y la cita implícita a su ciudad natal de Buenos Aires es clara. Luego, este bloque de versos se llena de *mañanas* y *mañanitas*, palabras que pueden evocar las fórmulas de las innumerables mañanas de amores, de asesinatos y de festejos de los corridos,¹⁹ o también el “Mañana por la mañana”,²⁰ del vals-tango que fuera un éxito de Hugo del Carril en la película *La cumparsita* (1947).²¹ Esta demostración intimista y sentimental da fin en los versos 12-13: “me matará la nostalgia / sin una estrella a la mano”. La reutilización de tópicos es otro tipo de alusión (Martínez Fernández, 2001: 88), y aquí *una estrella a la mano* nos parece que es una alusión directa a un verso de “Momotombo”, poema de Rubén Darío:

¡Momotombo se alzaba lírico y soberano,
yo tenía quince años: *una estrella en la mano!*
Y era en mi Nicaragua natal.
(Darío, 2006: 16-18)

Pero existe una diferencia: la significación que le da Borge al tópico difiere de la que tiene la figura sintáctica de Rubén Darío. Borge siente nostalgia por sus pampas, por sus *buenos aires*, y por esto morirá de tristeza *sin una estrella a la mano*. Lo contrario sucede con el sujeto poético del poema: es feliz porque está en su tierra, ve alzarse el volcán Momotombo, por eso tiene *una estrella en la mano*.

¹⁹ Los corridos que tienen esta fórmula en su argumento son muchos; por ejemplo, las “Mañanitas de don Francisco I. Madero”. Véase además, “Las mañanitas de Benjamín Argumedo”, “Mañanitas para las madres” y “El quelite” (Vélez, 1994: 39, 71, 123, 142; Zaid, 1976: 215).

²⁰ “Mañana por la mañana”, obtenida el 19 de mayo de 2013 en *YouTube*: <http://www.youtube.com/watch?v=IHpkLckEGU8>.

²¹ “La cumparsita” (1947), obtenida el 20 de mayo de 2013 en *YouTube*: <http://www.youtube.com/watch?v=pj475iWj9XA>.

La siguiente y última alusión encontrada en los versos 17-20 es la que evoca el último terceto del segundo de los dos sonetos que componen el poema "Ajedrez" de Jorge Luis Borges:

Dios mueve al jugador, y éste, la pieza.
¿Qué dios detrás de Dios la trama empieza
de polvo y tiempo y sueño y agonías?
(Borges, 1960: 813)

Recordemos lo que declama Borgias, pero no sin antes resaltar que los endecasílabos de los sonetos de Borges difieren de los octosílabos sueltos del poema de Borgias:

el sueño que ahora sueño
y el sueño que vos soñás
son sueños del sueñerío
de un soñante celestial.

La concepción filosófica borgiana en la cual las piezas de ajedrez son movidas por un jugador que a su vez es movido por un dios, el cual seguramente también es movido detrás por otro dios, se transfiere y se actualiza en la alusión que aparece cuando Borgias la explica al hombre aviborado, así como de forma implícita también al lector. El guitarrero es consciente de que sus sueños y los de los demás son, en realidad, el sueño de otro. En este sentido se tocan las fibras del tema del libre albedrío y del destino en el ser humano. Además, creemos que existe un deseo que tiende a expresar, aunque de manera velada, la conciencia que el personaje literario tiene de sí; es decir, Borgias se sabe ente del sueño de un escritor. Al fin y al cabo Borgias es un personaje que remite a Borges, y Borges es un escritor que se llegó a ver a sí mismo en su producción literaria como un personaje más.²²

²² Recuérdense los cuentos "Borges y yo", en el libro *El hacedor* (1960), "El otro", en *El libro de arena* (1998) y "25 de agosto, 1983", uno de los cuatro últimos relatos del escritor, en el libro *La memoria de Shakespeare* (2002).

“Doña Blanca”²³ (85)

Don Homo pone a prueba al Chavo, y le encarga un ejercicio: recabar información sobre los juegos infantiles que se acostumbraba practicar en su pueblo. Para la entrevista, encuentra a una vieja muy arrugada, doña Acordeón, que ni lerda ni perezosa le suelta:

una retahíla de nombres de juegos de su niñez: *matarile, doña Blanca, la pájara pinta* y chorreras más. Según la anciana: “Mi abuelo español, de ojos muy azules muy blanco él no prieta como yo, decía que todo eso venía de España”; luego se exaltó la doña Acordeón y empezó a bailotear con canturreos y explicaciones que si así o asado. La dejó cacaraqueando “Hilillos de oro y plata” (85).

Nada más acertado que lo que le decía el abuelo español: de acuerdo con las investigaciones de Margit Frenk (“Margit Frenk descubre...”, 1997), muchas de las coplas que han sido estimadas como inconfundiblemente mexicanas y representantes de sus canciones populares — tal es el caso de “Cielito lindo”, “La llorona” y “La malagueña” — aparecen como antiguos cantares medievales o barrocos españoles, en especial de Andalucía. En España se cantaba, por ejemplo: “De tu alma a la mía / pasa un barquillo / aventúrate y pasa, / moreno mío”, y en México se canta “De tu cama a la mía, cielito lindo, / no hay más que un paso; / ahora que estamos solos, / cielito lindo, / dame un abrazo” (“Margit Frenk descubre...”, 1997: 97). En juegos infantiles y canciones, como “Doña Blanca”, observamos el mismo fenómeno de transformación y recreación de sus versos — debido a un proceso de transmisión oral — que esta poesía tradicional presenta al paso del tiempo. La versión española reza así: “Aquí está doña Sancha, cubierta de oro y de plata”; y, en México, por sustitución del nombre queda como: “Doña Blanca está cubierta / de pilares de oro y plata” (“Margit Frenk descubre...”, 1997: 98). Cabe aclarar

²³ Esta canción está catalogada en el *Ómnibus de poesía mexicana* en el apartado de “Juegos en corro”. “Doña Blanca”, obtenida el 23 de mayo de 2013 en YouTube: <http://www.youtube.com/watch?v=bML36mcCXpQ>. Véase para la letra, Zaid (1976: 133).

que este juego se ha perdido en la tradición española pero, curiosamente, es muy popular en México. De acuerdo con Menéndez Pidal — cuando explica cómo se conforma la poesía tradicional —: “lo tradicional consiste en la reelaboración de la poesía por medio de variantes” (1973: 344-345).

Por tanto, asumimos que los títulos de las canciones “Matarile”, “Doña Blanca” y “La pájara pinta” vienen a insertarse a la estructura del texto para acentuar esa relación entre la literatura escrita y la literatura oral que siempre han tenido. La rememoración de canciones centenarias que, además, en el caso de “Cua cua, cantaba la rana” — que se verá más adelante —, ha sido actualizada por reelaboración, tiene el propósito de conectar a la novela con sus orígenes. Para Miguel Méndez, la literatura oral española y su lírica tradicional son un vaso comunicante invaluable que no quiere descartar, al contrario: lo absorbe en su texto narrativo y lo revitaliza. Esa vena poética proviene de la fuente hispánica que es origen de la literatura chicana de la cual forma parte el autor. Para Méndez, la literatura española es insustituible: “En cuanto a la grandeza literaria y demás cosa cultural de la España eterna, quién podrá negarla. Jamás nadie la eclipsará” (Perles Rochel, 1998: 272).²⁴

“Princesita”²⁵ (93, 134)

Música del español José Padilla Sánchez (1889-1960), también compositor de piezas tan célebres como son “La violetera” y “El relicario”; la letra es de Manuel Fernández Palomero.

²⁴ Los orígenes de las canciones populares españolas pueden “retrotraerse hasta la última etapa del paleolítico (30,000-15,000 a.C.) y ser contemporáneas de las pinturas rupestres [...] precedidas por la aparición de la danza [...] El más antiguo poema en castellano hasta ahora conocido tiene menos de un milenio, y la más temprana pieza en prosa data menos de ocho siglos” (Deyermond, 1974: 21, 26).

²⁵ “Princesita”, obtenida el 22 de mayo de 2013 en *YouTube*: <http://www.youtube.com/watch?v=RzFdY8JPyoI>. Véase la letra en “Alfredo Kraus, el tenor”

En dos ocasiones el Zenzontle Feo intenta cantarla, pero en los dos casos las circunstancias son muy desafortunadas. La primera vez se la dedica a la Capullo, después de su caída del trapecio. La segunda oportunidad aparece cuando se la iba a dedicar a Lorena, la reina de la jobjoba, de quien se enamora a primera vista: “Había planeado empezar con la canción *Princesita*, no obstante, viró su intento...” (93), porque, herido en lo más profundo, se da cuenta de que su amada, sobre sus “ojos bonitos” entreabre los dedos de su mano para verlo tras ellos y reírse sarcásticamente de él. Este es el caso del sujeto en la búsqueda de su objeto amoroso, Lore, a quien intentará seducir por medio de sus dotes artísticas en el canto. La letra de la melodía enfoca hacia el rol del Zenzontle como sujeto de deseo, e incrementa y anima el alcance de su objeto: “Mírame, quíereme, bésame, bésame. /.../ Mi princesa, yo te quiero, / quíereme, porque me muero, ¡ay!”. El núcleo sémico de la seducción tratará de operarse por medio de la interpretación de la canción “Princesita”, pero el sujeto ni siquiera logra llevar a cabo su propósito. Por tanto, este núcleo sémico queda nulo por el efecto de la marca semántica de rechazo; no se logra la conjunción, y el sujeto queda disyunto del objeto de deseo. Debemos suponer, por la letra de la canción, que esos “ojos bonitos” son de color claro como los de la princesita, “la de los ojos azules”.

“La golondrina”²⁶ (93)

Del mexicano Narciso Serradell (1843-1910); melodía compuesta en 1862, año en que fue capturado por los franceses durante la Guerra de Intervención; fue apresado y deportado a Francia. Se convirtió en la canción de los detenidos en aquel país. La letra, del español Niceto de Zamacois, es un poema construido por cuartetos de rima consonante y versos endecasílabos, catalogado en el *Cancionero popular mexicano* como “Canción mexicana”.

²⁶ “La golondrina”, obtenida el 23 de mayo de 2013 en *YouTube*: <http://www.youtube.com/watch?v=NiAT1L6gCO4>.

La melodía es cantada por el Zenzontle Feo cuando, después de intentar conquistar a Lore, se da cuenta de que es imposible: “viró su intento para recaer en *La golondrina*” (93). Como indica González Vidal, “la inserción de canciones populares en textos literarios se produce siempre a nivel nocional” (2002: 28). La noción de rechazo, que es desencadenada por la actitud del objeto del amor del cantante, es evidente; por eso decide no cantar “Princesita” y proseguir con una canción que marca la noción de desencanto y de derrota —“La golondrina” —, de la cual transcribimos los versos en donde existe una correspondencia entre el relato y la canción: “¿A dónde irá, feliz y fatigada, / la golondrina que de aquí se va? / ¡Oh, si en el viento se hallará extraviada, / buscando abrigo y no lo encontrará! / .../ también yo estoy en la región perdido, / ¡oh, cielo santo, y sin poder volar!” (Kuri-Aldana y Mendoza, 1990: 66). El sujeto poético y la comparación con una golondrina perdida expresan el desasosiego y desesperación, que también son compartidos en el extravío sentimental del Zenzontle Feo. De este modo, la canción tiene la capacidad de comunicar e interpretar el contenido semántico de este episodio. Por último, el intertexto se integra también al relato para intensificar su material signifiante y para mostrar las marcas nocionales de rechazo, desencanto y derrota que convergen en el abatido y frustrado personaje.

“La barca de Guaymas”²⁷ (25, 94)

Aunque el *Cancionero popular mexicano* la cataloga como “Canción mexicana”, de dominio público, otras fuentes le atribuyen su autoría a José López Portillo y Weber. Pedro Infante la canta en la película *También de dolor se canta*, de 1950, dirigida por René Cardona.²⁸

²⁷ “La barca de Guaymas”, obtenida el 22 de mayo de 2013 en *YouTube*: http://www.youtube.com/watch?v=8MDb_wkF4NU.

²⁸ *También de dolor se canta* (1950), obtenida el 23 de mayo de 2013 en *YouTube*: <http://www.youtube.com/watch?v=zTwwL2a-Shc>.

Es la canción predilecta de doña Calandria, madre de don Servando Calía. Como ya hemos comentado, el Zenzontle Feo intenta interpretar “Princesita” y no lo logra, se sigue con “La golondrina” y “terminó su parte con ‘La barca de Guaymas’; no podía más, lo doblegaba un alma de plomo. El hombre del corazón malherido precisó del auxilio del Rasqueras y Calía. Corrieron éstos a tiempo cuando desmayaba el feo” (94). El tenor se desmaya y posteriormente bebe una botella entera de tequila, pero no se recupera nunca más de la terrible desilusión amorosa: “yacía el hombre raro en el suelo, inerte, con una respiración apenas audible” (94). La letra de esta última canción fundamenta el sentido y la emotividad del embate amoroso, y forma parte clave del final del recorrido narrativo; enfatiza, además, la situación dramática por la que pasa el protagonista: “Mi amor angustiado por tantos pesares / en vano te llama, / pues te hallas muy lejos, y sola, / muy sola se encuentra mi alma, /.../ si tú estás cantando, yo vengo trayendo / la muerte en el alma” (Kuri-Aldana y Mendoza, 1990: 120).

Por tanto, su inclusión como intertexto obedece a que describe un estado de ánimo que sobrepasa el fracaso para aproximarse al núcleo semántico de la muerte. Como se lee en el último verso, la canción convocada complementa el intento de suicidio que se desencadena en el texto englobante. Sinteticemos, finalmente, los núcleos sémicos que comportan las tres canciones: “Princesita”, conjunto sémico seducción/rechazo; “La golondrina”, grupo sémico desencanto/derrota y “La barca de Guaymas”, distribución sémica sobre los núcleos del fracaso y de la muerte.

“Las chiapanecas”²⁹ y el “Jarabe tapatío”³⁰ (113)

La canción “Las chiapanecas”, de Manuel Castro Padilla, está clasificada en el *Cancionero popular mexicano* (Kuri-Aldana y Mendoza,

²⁹ “Las chiapanecas”, obtenida el 2 de julio de 2013 en *YouTube*: http://www.youtube.com/watch?v=0UaOb_o_et8.

³⁰ “Jarabe tapatío”, obtenido el 2 de julio de 2013 en *YouTube*: <http://www.youtube.com/watch?v=Zbn-P11Gbto>.

1990) en el apartado “Canción de otras regiones”, por pertenecer a regiones o entidades federativas, como Chiapas, donde hay canciones de este estilo que son muy conocidas. Por su lado, el “Jarabe tapatío”, atribuido a Jesús González Rubio, es un baile tradicional mexicano —ejecutado por un charro mexicano y una china poblana— originario del estado de Jalisco. En 1919, la rusa Anna Pavlova (1881-1931) fue la primera bailarina clásica en bailar el “Jarabe tapatío” vestida como china poblana (Maynard, 1993: 7).

El jarabe tapatío es un género lírico coreográfico que constituye el arquetipo de la música en Jalisco. Perteneció a la familia de los jarabes mexicanos. Se caracteriza por ser alegre, galante y por el zapateado de los bailarines. Cuando se prepara un espectáculo se coloca una plataforma de madera sobre un área excavada o se entierran ollas debajo, con objeto de producir gran resonancia. Se consiguen mariachis e individuos que canten con falsete. El baile sigue mientras los pies aguanten con los bailadores improvisando pasos y los trovadores improvisando versos. (Del árabe *Xarabe*) Los historiadores dicen que desciende del jarabe gitano. Su aparición parece venir de finales del siglo XVII y principios del XVIII. Se difundió por México y el Bajío hasta llegar a California y Centro América (Estébanez Rodríguez [s.f.]: § 1-3).

La inserción de estos dos temas musicales como intertextos se produce cuando en el relato se nos da a conocer el nombre del oso del circo, que resulta ser Lapancho. También se nos hace saber que el animal se niega a bailar, y por tal motivo el señor Calía toma una decisión para ponerle remedio a su indisciplina y da las órdenes necesarias. Como si se tratara de un experimento del doctor Iván Pavlov con sus perros, don Calía apostará por un método experimental de estímulo-respuesta que sirva de aprendizaje a Lapancho y que evite que se niegue a bailar. A continuación transcribimos el ingenioso y musical método:

Párenlo sobre el comalón de acero en frío, pónganle lumbre abajo, cántenle “Las chapanecas” [sic] ta tata tata tató ¡tatá!, bien torteadas; ya caliente el comal, péguenle fuerte con el palo si le da por

bajarse al pinche oso; que no se quememe las patas demasiado; ya después que oiga la cancioncita se va a acordar de la lumbre y entonces va a bailar mejor [...] Ahora que si se suelta bailando el Jarabe Tapatío, denle descanso (113).

Como podemos apreciar, el estímulo musical aunado a la tortura del comal caliente bajo las patas del desventurado animal provocará la respuesta deseada de que Lapancho mueva sus patas.³¹ Ahora veamos qué función cumplen las dos canciones en este trayecto narrativo, puesto que sabemos que ninguna relación intertextual es fortuita y casual. Es evidente que, en primer lugar, sí operan como fondo musical de una escena de carácter cinético, a tal punto que se reproduce la onomatopeya del zapateado “ta tata tata...”. Lo que no sucede en este caso es que las canciones tengan alguna correspondencia semántica con el rol del protagonista, puesto que es un animal. Sin embargo, ¿qué sucedería si en la narración no se las citara?, si sólo se dijese: “pongan música para que el oso baile”. Definitivamente, el proceso de producción de semiosis o sentido cambiaría: no sería el mismo. La selección de estas canciones — una con letra, la otra instrumental — es tan atinada que el episodio se hace por demás risible e hilarante, claro, para todos menos para el oso. El código melódico se activa porque las melodías son recordadas auditivamente por el lector al ser, ambas, muy famosas dentro del repertorio de la música popular mexicana. Fueron hechas para ser bailadas, zapateadas con pasos de baile muy rápidos y hasta para acompañarlas con aplausos; con todo esto, nada más apropiado para que un condicionado oso de circo las baile. La función que cumplen es la de

³¹ Recordemos en la novela *Los de debajo*, de Mariano Azuela, una tortura no menos chusca; la que propina el personaje el Güero Margarito a un desventurado sastre que se encuentra por las calles de Lagos cuando lo obliga a bailar “El son de los enanos”: “¿Usted sabe bailar los enanos?... ¿Que no sabe?... ¡Resabe!... ¡Yo lo conocí a usted en un circo! ¡Le juro que sí sabe y muy rebién!... ¡Ahora lo verá!... El güero saca su pistola y comienza a disparar hacia los pies del sastre, que, muy gordo y muy pequeño, a cada tiro da un saltito. — ¿Ya ve cómo sí sabe bailar los enanos?” (Azuela, 1973: 117).

intensificar el contenido humorístico del episodio, su participación es la de apoyar la propuesta de comicidad que da pie a la ilusión de imaginar a un oso que mueve sus patas como si verdaderamente bailara y zapateara el “Jarabe tapatío”.

Es momento de señalar que el contenido humorístico es una constante que se manifiesta en toda la novela. No se trata sólo del humor que encontramos en las diferentes parodias que se presentan, o de la continua ironía que también se maneja. Se trata de un humor sin pretensiones: el que es creado y dicho por la gente común en situaciones cotidianas. Claro está que también se encuentran las llamadas malas palabras o groserías, además de la picardía de un humor que cambia su color blanco por el de los chistes verdes, con connotaciones de tipo sexual que pueden llevar al humor machista, manejado por un lenguaje tan especial como es el albur.

“El baile del perrito”³² (150)

Merengue compuesto en 1992 por los dominicanos Winston Paulino y Wilfrido Vargas. Es la canción más cercana a la época en que se publica la novela *El circo...* que, recordemos, es en 2002.

El siguiente relato se desarrolla en el baile organizado en el pueblo de Loquistlán. La Orquesta de Locos Melodiosos ejecuta un merengue que, debido a la fecha en que se compuso, infringe la temporalidad en que es insertado en el texto de recepción. Don Homo escribe la novela en 1999 (17), pero los hechos que ahí se cuentan, sean reales o no, transcurren entre la década de los treinta y de los cincuenta. A pesar de que en la enunciación del texto la canción está colocada en el episodio de la alucinación de Loquistlán (un mundo al revés lleno de locos en donde suceden las cosas más disparatadas pero que, de cualquier forma, tiene su

³² “El baile del perrito”, obtenido el 22 de mayo de 2013 en *YouTube*: <http://www.youtube.com/watch?v=kqXiY94TwFY>.

propia temporalidad y espacialidad), esto no implica la falta de verosimilitud.³³ La inserción de la canción “El baile del perrito”, que llega desde el futuro — el tiempo del narrador — y se instala en el texto de recepción, comporta lo que Antonio Sobejano-Morán define, entre los recursos de la metaficción, como función iconoclasta: “Esta función tiene lugar cuando la instancia meta-fictiva acarrea consigo algún tipo de subversión o violación narrativas, y normalmente entraña el desafío a una lógica racional cartesiana” (2003: 27). Así pues, el narrador invade el plano de la realidad de Loquistlán con una canción que es de otra época y que pertenece a su mundo en otro plano narrativo, el cual corresponde a otra secuencia de las muchas con que cuenta la obra. De este modo, se puede decir que la orquesta de locos tocará un merengue que viene del futuro.

Como sucede con la orquesta, que toca instrumentos imaginarios, y con los danzantes, que bailan canciones que no se escuchan, los músicos se contonean en un baile desenfrenado, con movimientos de connotación sexual, pero cuyas acompañantes son imaginarias también:

¡El colmo!, un nuevo letrero insinuante: ¡El baile del perrito! Los músicos no sólo “tocan”, sino que se dan al desenfreno con el baile del perro detrás de compañeras imaginarias supuestamente agachadas, a las que les arriman el tronco, empujando y cediendo a la perruna (150-151).

Este intertexto cumple con una función reiterativa: la canción destaca y apoya la descripción del momento de locura que se vive en el baile y, con su ritmo bullanguero, exalta el tema del desenfreno sexual. “El baile del perrito” es el desencadenante de excesos aún mayores, cuando llegan, a continuación, los cantantes, el

³³ “Verosimilitud: Ilusión de verdad, de coherencia real que produce una obra, aunque sea fantástica; el realismo literario no descansa en la veracidad sino en la verosimilitud, ésta es resultado de la relación entre la obra y lo que el lector cree que es verdadero” (Fernández Contreras, 1992: 566).

Metrópolo y la Cytamunda: “La multitud como que recobraba el sentido cuerdo: a la locura desbocada la suplía ahora la animalidad colectiva, bramando excitadísima, salpicante” (152).

“Sobre las olas”³⁴ (164)

Este vals, de fama mundial, fue compuesto en 1888 por el humilde violinista Juventino Rosas (Guanajuato, 1868-Surgidro de Batabanó, Cuba, 1894). Catalogado en el *Cancionero popular mexicano* en el apartado de “Vals”, se explica que este género musical originado en Viena era bailado en México “en los salones de la sociedad en la culminación de la época porfiriana [...] actualmente se le observa sólo en los llamados ‘Bailes de quince años’” (Kuri-Aldana y Mendoza, 1990: 422).

La canción está citada en el episodio final de la historia del pueblo de Loquistlán. El circo aparece en el pueblo pero ha sido modificado, alterado; es una hipérbole de sí mismo, de circo pobre ambulante con unos pocos animales famélicos se ve ahora como “un espectáculo enorme, desmesurado [...]. Una docena de elefantes bailan en rueda puestos en sus traseras patotas, visten enaguas cortas y moños en la frente. Sobre el cuello, jinete pegado a la cabeza de una jirafa” (164). Con Servando Calía a la cabeza, ondeando una bandera, el circo es recibido por locos que se estremecen de risa: “El público, conformado por miles de locos, aúlla de contento” (164). En medio de esta algarabía, mientras el Poeta Loco y el Zenzontle Feo cantan “Cua cua cantaba la rana”, Serpentín el Temerario “danza el vals de Juventino Rosas *Sobre las olas* en pareja con el león Tecomo” (164). Las particularidades textuales en las que ha sido insertado el intertexto determinan su función. El hecho de que la canción sea un vals y que sea bailado con el giro propio de esta danza posibilita al lector imaginar el

³⁴ “Sobre las olas”, obtenida el 22 de mayo de 2013 en *YouTube*: <http://www.youtube.com/watch?v=-Ims5p-LjV0>. Para la letra véase Kuri-Aldana y Mendoza Martínez (1990: 431).

espacio circundante y lo que ahí está sucediendo. El intertexto amplía la imagen que se tiene del espacio de la narración, facilita su descripción. Es decir, su función es la de dinamizar la descripción espacial, realzar el momento grotesco, demencial y sobre todo onírico (recordemos que los danzantes son un león y su domador) que se describe. Por tanto, la modalidad de inserción está dada por la intervención de dos códigos de la canción: el lingüístico y el melódico. En el código lingüístico — aunque en este caso, el contenido de la letra no interviene — sí es importante su título. El sintagma funcional “sobre las olas” remite a una imagen de movimiento y de vaivén que se adhiere al código melódico y al movimiento propio del vals. Es indiscutible la importancia que tiene este intertexto en la elaboración de sentido que la obra quiere significar, porque permite una lectura concreta del texto, que no sería la misma en su ausencia.

“Cucú, cantaba la rana”³⁵ (164)

Cancioncilla que ha llegado hasta nuestros días como una versión de las canciones de la tradición folclórica española. Es una de las canciones que los niños cantan en corro o en juegos de comba. Existe, por tanto, una supervivencia en el folclor moderno de canciones documentadas en la tradición hispánica de los Siglos de Oro en España. Esto lo demuestra la investigación de Margit Frenk con el compendio de una canción del siglo XVII que es muy similar a la actual y que aparece en su “Recopilación de rimas de niños y para niños”:

Cucurucú cantaba la rana,
cucurucú debaxo del agua;

³⁵ “Cucú, cantaba la rana”, obtenida el 27 de mayo de 2013 en *YouTube*: <http://www.youtube.com/watch?v=OhS6c48WdUw>. Véase la letra en una de sus versiones en: <http://www.mamalisa.com/?t=es&p=2109&c=71>.

cucurucú, más ¡ay!, que cantaba,
 cucurucú, debaxo del agua.
 (Frenk, 2003: 1508, núm. 2090)

Al final del relato de Loquistlán, donde se narra la alucinación que tiene Lulo Molina en el desierto, se despliega un aparatoso desfile del Circo Sonora, con todos los animales y lujos que el circo nunca había tenido. Lulo ve al Poeta Loco y al Zenzontle Feo cantar a dúo una canción popular:

Cua cua cantaba la rana,
 cua cua debajo del agua,
 a medio camino se pinchó el motor,
 venía la vieja bañada en sudor. (164)

Observamos cómo la cancioncilla se incorpora al texto con algunas alteraciones, incluyendo el estribillo. Estas transformaciones suceden y han sucedido, al paso del tiempo, con la lírica tradicional; de este modo, probablemente, en lugar de perderse en el transcurrir de los siglos, se actualiza con nuevos contenidos que le dan renovados sentidos y la actualizan. José Manuel Pedrosa explica que:

Hablar de intertextualidad en el marco de la poesía tradicional es hablar de canciones nuevas creadas sobre el molde formal — métrico y musical— de canciones anteriores, más antiguas y previamente conocidas por los artistas y por el público, implicadas en la creación y en la recepción de las nuevas composiciones [...] que todos conocemos, porque se trata de una tradición que sigue muy viva, cancioncillas que utilizan la conocida y pegadiza melodía de otras canciones viejas, para, mediante cambios — por lo general ingeniosos o satíricos— introducidos en su letra, perpetuarse y provocar al mismo tiempo la sorpresa y la complicidad del auditorio (2004: 451).

En primer lugar, la onomatopeya *cucú* ha sido sustituida por la de *cua cua* que, en realidad, da más idea de la imitación del graznido de una pata que del croar de una rana. Posteriormente se sustituyen también, a excepción de los dos primeros, todos los

versos subsiguientes. Conservan la rima consonante, que es propia de la canción original, pero su contenido es tan disparatado como la onomatopeya. Los motores de un supuesto carro no se pinchan, sino sus ruedas. No hay que olvidar que esto sucede en Loquistlán, que es un mundo al revés en donde las cosas y las situaciones quedan invertidas. En este caso, el intertexto traduce la situación de locura que impera en el desfile y sirve para realzar el ambiente y la situación que domina.

“Granada. Fantasía española”³⁶ (171)

Con letra y música de Agustín Lara, fue compuesta en 1932; el *Cancionero popular mexicano* la cataloga como “Canción romántica urbana”. Estructuralmente es una fantasía, forma musical libre que se distingue por permitir al compositor expresarse con carácter imaginativo, y también volcar sus impresiones anímicas, sin tener que restringirse tanto por una estructuración tradicional rígida de los temas. Como ejemplo de compositores que cultivaron la fantasía, están Bach, Mozart, Beethoven y Chopin (Carrillo Paz y Cataño, 1970: 93).

El narrador advierte que el Poeta Loco no sólo conoce el mundo en libros o fotos, sino que ha viajado a Europa y ha estado en Madrid y en Granada, “la perla andaluza española”:³⁷ “Mexicano insignificante, ciego a la composición musical se enamoró más de Granada que el poeta Lara cancionero” (171). Aquí, la ciudad y la canción homónima se funden para relacionar al autor de la canción, Agustín Lara (quien por cierto conoció la ciudad años después de haber realizado su composición) y a un poeta mexicano de ficción que comparte la misma fascinación por esa em-

³⁶ “Granada”, obtenida el 22 de mayo de 2013 en *YouTube*: <http://www.youtube.com/watch?v=u1vYL7arFls>. La letra en Kuri-Aldana y Mendoza Martínez (1990: 320).

³⁷ Aportamos al refranero la difusión del siguiente refrán, perteneciente a los de alcance reducido —son los que permiten conocer información de la geografía, historia, información de los habitantes, del terreno y cualidades o defectos del lugar donde nacieron—: “Quien no ha visto Granada, no ha visto nada” (Sevilla Muñoz, 2008: 28).

blemática ciudad.³⁸ No es cualquier ciudad, es donde las culturas cristiana, árabe y hebrea convergen y se originan manifestaciones literarias — gracias a las tres —, tales como las jarchas.³⁹ Granada formó parte del al-Ándalus musulmán desde el siglo VIII hasta el XV, cuando los Reyes Católicos conquistan Granada en 1492. El Poeta Loco visitará esta ciudad en el siglo XX, pero se encontrará con reyes que gobernaron precisamente en los siglos XV y XVI: Isabel, Fernando, Felipe *el Hermoso* y Juana *la Loca*, quien al tener mucha admiración por la Alhambra de Granada invirtió fondos en composturas y en su mantenimiento.⁴⁰

La función de esta “Fantasía española” en esta situación particular del texto es la de situar espacialmente los eventos que sucederán en las calles de Granada. Su utilidad como intertexto se constriñe únicamente a ser un mero preámbulo que da entrada a los personajes y sucesos cuyo testigo será la ciudad misma, la cual, simultáneamente, estará embrujada, dirían los reyes, y será parte de una alucinación que nos relata el Poeta Loco.

“La pájara pinta”⁴¹ (172)

Ubicada en el *Ómnibus de poesía mexicana* (Zaid, 1976) en el apartado de “Juegos en corro”, es otra de las canciones que muestra

³⁸ También un poeta mexicano, Francisco de Icaza (Ciudad de México, 1863 - Madrid, 1925), que vivió muchos años en España, — “El mexicano de España y el español de México”, llamado así por José Emilio Pacheco — glorifica a esta ciudad a través de una copla muy conocida, hoy inscrita en los muros del Generalife. Se titula “Para el cieguecito”: “Dale limosna, mujer, / que no hay en la vida nada / como la pena de ser / ciego en Granada” (Ortiz Domínguez, 2012: § 3).

³⁹ “Las moaxajas están compuestas en árabe o hebreo clásicos, a excepción de los versos de rima común (AA) que finalizan el poema y que se conocen con el nombre de ‘jarchas’, escritos en lengua vulgar, ya sea árabe o romance” (Deyermond, 1974: 29).

⁴⁰ Para la investigación de datos históricos se utilizó el *Diccionario enciclopédico abreviado Espasa-Calpe*.

⁴¹ “La pájara pinta”, obtenida el 23 de mayo de 2013 en *YouTube*: <http://www.youtube.com/watch?v=E0BpRAeL2WE>. Para la letra véase Zaid (1976: 133).

antecedentes desde los Siglos de Oro españoles, y que perdura hasta nuestros días con pocas alteraciones. Margit Frenk, en el *Nuevo Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)* (2003), recoge la siguiente cancioncilla del siglo XVII en la sección “Rimas para juegos”:

Bolava la palomita
 por encima del verde limón,
 con las alas aparta las ramas,
 con el pico lleva la flor.

(Frenk, 2003: 1557, núm. 2153)

La historia comienza en Granada, en un viaje que el Poeta Loco hace a aquellas tierras y en donde también sufre alucinaciones. Se empina una bota — a la que el narrador llama “embudo” — de vino tinto soriano que le da valor al encontrarse, en una calle estrecha, cuyos lados están tapiados por altas paredes, nada menos que a dos parejas de reyes: Isabel y Fernando, en compañía de Felipe *el Hermoso* y Juana *la Loca*. Esta es una parodia disparatada donde funge como locutora Isabel, quien no deja hablar al rey Fernando. La reina relata sus desventuras, y así como (en otro episodio de la novela) García Lorca no puede llegar a Córdoba, ellos no pueden cruzar los portones invisibles de esa “ciudad embrujada” por culpa de los “perros infieles” (leamos moros). La desgracia vivida en Granada la cuenta con lujo de detalles, y en un despliegue de ingenio, la reina trata de explicar por medio de comparaciones qué clase de demonios los persiguen:

nos corretean unos perros enormes, a guisa de patas crían ruedas, de aquellos hocicos babientos y ojos redondos profieren roncros alaridos [...]. No fuera tanto el escarceo y espanto si no percibiéramos en vuelo enormes cruces bramantes, prestas a descender y tragarnos enteros. Mas Cristo no nos deje de su mano; enorme y larguísima serpiente nos rodea, aúlla y truena los dientes *auuuu auuu traca traca*, hambrienta (172).

Los reyes se ven asediados por los modernos medios de transporte, y obligados a refugiarse en una cripta. Señalan al Poeta la Catedral y le explican que ahí reposan las osamentas de ellos mismos. La reina habla de su hermanastro Enrique IV y despotrica en contra del rey de Portugal, pero sin darle nombre preciso: “recién fenecido mi hermanastro Enrique IV allégase acá a marcha veloz el ejército portugués, al mando su maldito rey de Lucifer aborto. Y así quiere ese rey pendejo hacerla de cruz y debajo de su maderaje crucificarme desnuda” (172). Los intertextos no sólo son literarios; como en este caso, las huellas o marcas que se reconocen pertenecen a la historia. En efecto, el lugar escogido por los Reyes Católicos para que fueran depositados sus restos fue la Capilla Real de Granada. El mentado aborto de Lucifer es Alfonso V de Portugal, cuñado de Enrique IV, quien luchó en una guerra de sucesión por el reino de Castilla. Finalmente hubo un tratado de paz que puso fin a la guerra; uno de sus acuerdos fue repartir territorios ubicados en el océano Atlántico.⁴² La referencia al *maderaje* del rey, que la quiere *hacer de cruz* (reemplazo de la frase hecha *hacer de tos*) podría aludir a la isla portuguesa de Madeira o Madera.

Durante este discurso de la reina “Felipe y Juana mientras tanto cantaban danzando *La pájara pinta* tomados de las manos a gira gira girando” (172). Juana se ganó el epíteto de *la Loca* por el desequilibrio que provocaron en ella las infidelidades de su esposo Felipe y sus correspondientes celos.⁴³ Juana *la Loca* baila y canta con su amado Felipe *el Hermoso* una canción de corro cuya última estrofa es la siguiente:

⁴² Para más detalles de esta etapa de la historia de España, véase *Diccionario enciclopédico abreviado Espasa-Calpe* (9 v.).

⁴³ También giraron desde la muerte de su hermoso marido en 1506, Felipe y Juana, por toda España, ya que: “Doña Juana vio acentuarse entonces los extremos de su locura y se negó a separarse de los restos de su esposo, que paseó por España en fúnebre cortejo. En 1509 la llevó su padre a Tordesillas y, por fin, fue depositado el féretro [...] en forma que la reina pudiese verlo desde una ventana de su palacio” (*Diccionario enciclopédico abreviado Espasa-Calpe*, 1957: 98).

Me arrodillo a los pies de mi amante,
fiel y constante,
 dame una mano,
 dame la otra,
 dame un besito
 que sea de tu boca.
 (Zaid, 1976: 133)

La canción comporta la noción de fidelidad y constancia. Es evidente que, al insertarse en el texto de recepción existe un efecto de sentido contrario, marcado por oposición y contradicción. En el momento de la inserción, el intertexto:

no permanece inalterado: se expone a las coerciones formales del texto englobante, que intentan transformarlo [...] se genera una tensión dialéctica que repercute en la producción de sentido. Las transformaciones inmediatas operan en el plano del contenido: cuando un texto, o un fragmento de texto, se inserta en otro, este último pertinentiza la materia significativa que le es necesaria para el proceso de codificación (González Vidal, 2008: 117).

La transformación del intertexto se vuelve, entonces, pertinente por vía de la ironía. Con este recurso, la cancioncilla que pregona sentimientos de fidelidad y constancia los convierte en sus antónimos: infidelidad e inconstancia. Conforme a la definición de *ironía* de Kerbrat-Orecchioni: “ironizar es siempre, en cierta forma, bromear, descalificar, volver irrisorio, burlarse de alguien o de algo” (1992: 211). La burla que recae sobre Juana y Felipe es sutil y a la vez cruel, porque se utiliza una canción inocente que juegan los niños, y que además ya era cantada en los tiempos de estos personajes históricos, para contrastar su dolorosa historia de adulterio y locura. La noción original de fidelidad que tiene la canción ha sido alterada, al pasar al texto de recepción, en cuanto a su función, porque de la alabanza que se hace a la lealtad y devoción se le releva por la noción de infidelidad y deslealtad. En consecuencia la cancioncilla “La pájara pinta” cumple, en el texto, una función irónica: “una contradicción entre lo que dice

[...] y lo que quiere hacer entender (lo que se supone que quiere hacer entender)” (Kerbrat-Orecchioni, 1992: 211).⁴⁴

“El mono de alambre”⁴⁵ (183)

En esta canción norteña se utilizan, en su ejecución, instrumentos típicos de los grupos musicales fronterizos, como son: guitarra, acordeón, *tarola* y tololoche; su letra conlleva un marcado sentido burlesco, pues el tema de la canción — propiamente dicho — se reduce al improperio, vulgarmente conocido en México, de la “mentada de madre”. Su estribillo, que aparece en todas las versiones, dice así:

Vamos a bailar, vamos a bailar
 “El mono de alambre”,
 y el que no lo baile, y el que no lo baile,
 que chingue a su madre.

Este estribillo se repite invariablemente y esta característica de la canción permite dejar una cierta impresión a quien la escucha. Como indica González Vidal, la “repetición, brevedad y combinatoria musical, tienen efectos sustanciales en el nivel semántico que difícilmente podrían verificarse en otro tipo de textos” (2002: 19). La expectativa de encontrar un contexto y una situación disparatados en los que el intertexto de esta canción se localiza, se confirma positivamente. El título de la melodía sirve para caracterizar, ridiculizar y provocar cierta interpretación del personaje

⁴⁴ Viene al caso mencionar el estudio que hace Antonio José Pérez sobre las canciones que acompañan al juego “Las cuatro esquinas”, que sirve como núcleo temático de la novela *El paraíso en la otra esquina* (2002), de Mario Vargas Llosa. En este estudio, también se menciona la incorporación de la canción “La pájara pinta”, como intertexto de la novela *La regenta* (2000), de Leopoldo Alas *Clarín* (Pérez, 2012: 11).

⁴⁵ “El mono de alambre”, obtenida el 10 de septiembre de 2013 en *YouTube*: <http://www.youtube.com/watch?v=KvJAVOgtV9A>.

que es mostrado al lector de un modo influyente. Es el “Grandísimo de Galicia”, el escritor Álvaro Cunqueiro, quien se le presenta al Poeta Loco, y es descrito de la siguiente manera: “unas tetas succulentas al norte, y al sur entre columnas un buen culo, lo ponen a bailar ‘el mono de alambre’ [...] Con sus alaridos temblaba la tenue gelatina atmosférica” (183). El lector que conozca la canción encontrará un significado a esta situación específica del texto, en donde es por demás evidente la debilidad que este personaje tiene por las mujeres y el efecto que provocan en él. Se nos presenta una imagen desenfadada del escritor que pierde la compostura ante los atributos femeninos y que contrasta con el Cunqueiro real, quien, como representante que se ajusta a las reglas del canon de las letras galaicas tiene hecha en su honor una estatua en donde se ve sentado, observando la catedral de Mondoñedo, su pueblo natal. Es decir, este intertexto, aunque parezca de poca importancia, tiene una implicación en el contenido semántico del texto de recepción, ya que apoya y contribuye a la idea de desmitificar el modelo de características canónicas que debería cumplir por prestigio un escritor afamado. El código escrito del título de esta canción popular contribuye a construir una imagen paródica y hasta cierto punto grotesca de la otra igualmente imagen acartonada, pomposa y solemne que se supone tienen los escritores acreditados en los círculos literarios y sociales.

“Este era un gato” (101)

Se trata, según el *Ómnibus de la poesía mexicana* (Zaid, 1976), de un cuento de nunca acabar que pertenece a la categoría de “Arrullos y juegos infantiles”. Para finalizar este recorrido musical, presentamos este cuento —aunque no es canción—, porque lo ubicamos dentro de la poesía tradicional oral que se integra como uno de los intertextos exoliterarios orales que recibe el discurso narrativo de la novela.

Veamos cómo funciona este tipo de cuento de nunca acabar en su estructura. Una de sus características es que tiene una forma

muy simple, corta y circular (de ahí que sirva como juego para los niños más pequeños); esta singularidad está dada porque su final se convierte en su inicio, y así sucesivamente. Por lo mismo, el estribillo es reiterativo, se repite una y otra vez. A continuación lo transcribimos completo:

Éste era un gato
con su colita de trapo
Y sus ojos al revés.
¿Quieres que te lo cuente otra vez?
(Zaid, 1976: 122)

En este tipo de texto, que está elaborado de forma anónima y que se transmite de boca en boca, el autor no es importante. Lo que destaca es que se transmite de generación en generación y que, al paso de los siglos permanece en la memoria colectiva de los pueblos. Cuando este tipo de composiciones se recrean y se actualizan, “están sujetas a dos fuerzas complementarias: la herencia y la renovación, por lo que se mantiene lo esencial de lo aprendido, verso a verso, y se producen las *variaciones*, infinitas en posibilidades, y entre cuyas causas están los olvidos, la actualización y la creatividad” (Moreno Verdulla, 1998: 60). Creemos que estos son los dos motivos de incorporar este intertexto a la novela, entendido esto no como un caso particular sino como una constante de la obra. La retención de la parte hablada de la lengua, sea en diálogos coloquiales, en crónicas o relatos, en intertextos de canciones, de cuentos o de poemas, forma parte intrínseca del discurso de la novela, con la intención agregada de darles a estos una actualización que los revive y no los deja en el olvido que provoca el paso del tiempo.

El intertexto no es una simple copia de su cita, sino que ha sido reelaborado de la siguiente manera: “La aparente quinceañera [la Capullo] traía a sus colegas y espectadores ocasionales como al célebre gato del cuento enfadoso: ‘con los pies de trapo y los ojos al revés’” (101). El cambio se debe a una sustitución parcial de uno de sus versos: “con su colita de trapo”, ha sido sustituido por

“con los pies de trapo” (una variante asimismo tradicional). Las causas de esta reelaboración del cuentito pueden deberse al olvido de la letra original o a que existe otra versión del mismo cuento. Pero también, lo más probable es que haya sido recreado en función de la materia significante en la que está contenido. La anécdota es muy sencilla y sin tapujos; todos los hombres del circo — incluido el viejo Calía — se sienten sumamente atraídos por los encantos de “la capullez de la Capullo”. En este sentido, los versos colaboran a explicar cómo se sienten esos hombres cuando la ven; se emocionan tanto que hasta les temblequean sus extremidades inferiores, y los atractivos de la trapecista provocan que sus ojos se les volteen de la agitación que les causa verla. En síntesis, la inclusión del intertexto de un modo humorístico está dada en función de la descripción de los estados de ánimo y de la situación de exaltación que ocurre cuando los hombres ven a la Capullo.

A modo de conclusión solo agregaremos que hemos tratado de mostrar en esta investigación la relación cercana y estrecha entre la tradición oral y la escritura de esta novela. Ahí están, como ejemplos, la inserción de estas canciones — algunas provienen de una tradición oral remota — que el autor no solo intenta rescatar, activar y reactualizar con la finalidad de su permanencia, sino que las resemantiza de manera que adquieren una función codicial en el sistema de significados específicos que conforma la obra.

Bibliografía citada

- ALAS, Leopoldo, *Clarín*, 2000. *La regenta*. Madrid: EDAF.
- AZUELA, Mariano, 1973. *Los de abajo*. México: FCE.
- BORGES, Jorge Luis, 2002. *La memoria de Shakespeare*. Madrid: Alianza.
- , 1998 [1975]. *El libro de arena*. Madrid: Alianza.
- , 1965. *Para las seis cuerdas*. En *Obras completas, 1923-1972*. J. L. BORGES. 1974. Buenos Aires: Emecé Editores.

- _____, 1960. *El hacedor*. En *Obras completas, 1923-1972*. J. L. BORGES. Buenos Aires: Emecé Editores.
- _____ y José E. CLEMENTE, 1978. *El lenguaje de Buenos Aires*. Buenos Aires: Emecé.
- BRUCE-NOVOA, Juan, 1999. *La literatura chicana a través de sus autores*. México: Siglo XXI.
- CABRAL DEL HOYO, Roberto, 1977. *La fuerza de las palabras*. México: Reader's Digest México.
- CARRILLO PAZ, Gustavo y Fernando CATAÑO M., 1970. *Temas de cultura musical*. México: Trillas.
- CHÁVEZ, Pedro y Eva Lydia OSEGUERA, 1992. *Literatura Universal 1*. México: Publicaciones Cultural.
- DARÍO, Rubén, 2006. "Momotombo". En *Biblioteca Virtual Universal*. Editorial Del Cardo. <http://www.biblioteca.org.ar/libros/130618.pdf>
- DEYERMOND, Alan D., 1974. *Historia de la literatura española. La Edad Media*. Barcelona: Ariel.
- Diccionario del Lunfardo Argentino*. <http://bit.ly/NCw6Aa>
- Diccionario Enciclopédico Abreviado Espasa-Calpe*, 1957, séptima edición. Madrid: Espasa-Calpe, (9 v.).
- Diccionario Lunfardo*. <http://bit.ly/P62Se0>
- DRAE = Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*. www.rae.es
- ESCOVAR, Andrés Felipe, 2012. "Miguel Méndez: Un escritor clave de la literatura chicana" (entrevista), en *Editorial Milinvoier-nos.com*, 17 de Abril de 2012. <http://bit.ly/1lCSuHF>
- ESTÉBANEZ RODRÍGUEZ, Alberto [s.f.]. *Bibliodanza-Ciudad de la danza*. <http://bit.ly/1oveL7p>
- FERNÁNDEZ CONTRERAS, Rosalba, 1992. *Literatura de México e Iberoamérica*. México: McGraw-Hill.
- FRENK, Margit, 2003. *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*. México: UNAM-FCE-Colegio de México, (2 vol.).
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel, 1986. *La triste historia de la cándida Eréndira y su abuela desalmada y otros relatos*, México: Diana.

- GÓMEZ DE SILVA, Guido, 2001. *Diccionario breve de mexicanismos*. México: FCE.
- GONZÁLEZ VIDAL, Juan Carlos, 2008. *Semiótica y cine*. Morelia: UMSNH.
- , 2002. "Codificación de la canción popular en el texto literario". En *De métodos de análisis y análisis de métodos (Teoría y práctica de la lengua y la literatura)*, comp. B. Cárdenas Fernández. Morelia: UMSNH, 17-29.
- HÉAU, Catherine, 1995. "Identidad y cancionero popular". En *El verbo popular: Discurso e identidad en la cultura mexicana*, ed. Andrew Roth Seneff y José Lameiras. México: El Colegio de Michoacán, 127-144.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, 1992. "La ironía como tropo". En *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*. México: UAM-Iztapalapa, 195-221.
- KURI-ALDANA, Mario y Vicente MENDOZA MARTÍNEZ, 1990. *Cancionero popular Mexicano. Vol. 1 y 2*. México: SEP-CONACULTA.
- "Margit Frenk descubre el origen de Cielito Lindo", 1997. *Revisita Contenido*. No. 408, junio de 1997, 96-98.
- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, José Enrique, 2001. *La intertextualidad literaria (Base teórica y práctica textual)*. Madrid: Cátedra.
- MAYNARD, Christopher, 1993. *El ballet*. Gran Bretaña: Larousse.
- MÉNDEZ, Miguel, 2002. *El circo que se perdió en el desierto de Sonora*. México: FCE.
- , 2000. "Comentarios sobre la literatura chicana", en José Manuel Valenzuela Arce, (2003); *Renacerá la palabra. Identidades y diálogo intercultural*. México: El Colegio de la Frontera Norte, 175-185.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, 1973. *Estudios sobre el Romancero*, Madrid: Espasa-Calpe.
- MORENO VERDULLA, Antonio, 1998. *Literatura infantil: Introducción en su problemática, su historia y su didáctica*. Cádiz: Universidad de Cádiz. <http://bit.ly/1eXZQIB>
- MORTARA GARAVELLI, Bice, 1991. *Manual de retórica*. Madrid: Cátedra.

- ORTIZ DOMÍNGUEZ, Efrén, 2012. "En tierra de ciegos cantores: Granada en la poesía hispánica". *Ángulo Recto. Revista de Estudios sobre la Ciudad como Espacio Plural*, 4-2, 2012, Universidad Complutense de Madrid. <http://bit.ly/NYR9wH>
- PACHECO, José Emilio, 2000. *El viento distante y otros relatos*, México: Era.
- PEDROSA BARTOLOMÉ, José Manuel, 2004. "Las canciones *contra-hechas*: hacia una poética de la intertextualidad". En *De la canción de amor medieval a las soleares: profesor Manuel Alvar 'in memoriam'*, Pedro M. Piñero Ramírez, ed., Sevilla: Fundación Machado / Universidad de Sevilla, 449-479. <http://bit.ly/1hR6nhQ>
- PÉREZ, Antonio José, 2012. "Juego y tradición folklórica en una novela de Mario Vargas Llosa". *Revista Olivar*, 13 (18), 343-361. En *Memoria Académica*. http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.5838/pr.5838.pdf
- PERLES ROCHEL, Juan Antonio, 1998. "Entrevista a Miguel Méndez". *Atlantis: Revista de la Asociación Española de Estudios Anglo-Norteamericanos*, vol. XX, núm. 2, 271-276. <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=638454>
- REYES, Gabriela, 1984. *Polifonía textual. La citación en el relato literario*. Madrid: Gredos.
- SANTAMARÍA, Francisco J., 1959. *Diccionario de mejicanismos*. México: Porrúa.
- SEVILLA MUÑOZ, Julia y Jesús CANTERA ORTIZ DE URBINA, 2002. *Pocas palabras bastan. Vida e interculturalidad del refrán*, ed. Ángel Carril Ramos, Salamanca: Centro de Cultura Tradicional.
- SOBEJANO-MORÁN, Antonio, 2003. *Metaficción española en la post-modernidad*. Barcelona: GYERSA. <http://bit.ly/1kyZkh8>
- Sociedad de Autores y Compositores de México. <http://bit.ly/1nk30C2>
- VARGAS LLOSA, Mario, 2002. *El paraíso en la otra esquina*. México: Alfaguara.
- VÉLEZ, Gilberto, 1994. *Corridos mexicanos*. México: Editores Mexicanos Unidos.
- ZAID, Gabriel, 1976. *Ómnibus de poesía mexicana*. México: Siglo XXI.

Archivos audiovisuales

- CARDONA, René, 1950. *También de dolor se canta*. México, 97 min., protagonistas: Irma Dorantes y Pedro Infante. Disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=zTwwL2a-Shc>
- “Che papuza, oí”, obtenida el 18 de mayo de 2013 en *YouTube*: <http://www.youtube.com/watch?v=ctO-IsvBr8k>. Véase la letra del tango en: *Todo Tango. La Biblioteca. Letras*. http://www.todotango.com/Spanish/las_obras/Tema.aspx?id=/feumn19yZw=
- “Cucú, cantaba la rana”, obtenida el 27 de mayo de 2013 en *YouTube*: <http://www.youtube.com/watch?v=OhS6c48WdUw>. Véase la letra en una de sus versiones en: <http://www.mamalisa.com/?t=es&p=2109&c=71>
- “Donde me la pintes brinco”, obtenida el 23 de mayo de 2013 en *YouTube*: <http://www.youtube.com/watch?v=h-Hp9t5cy-0>
- “Donde me la pintan brinco”, obtenida el 23 de mayo de 2013 en *YouTube*: <http://www.youtube.com/watch?v=IDUwEPutc-c>
- “Doña Blanca”, obtenida el 23 de mayo de 2013 en *YouTube*: <http://www.youtube.com/watch?v=bML36mcCXpQ>. Véase la letra en Zaid (1976: 133).
- “El baile del perrito”, obtenido el 22 de mayo de 2013 en *YouTube*: <http://www.youtube.com/watch?v=kqXiY94TWFY>
- “El mono de alambre”, obtenida el 10 de septiembre de 2013 en *YouTube*: <http://www.youtube.com/watch?v=KvJAVOgtV9A>
- “Granada”, obtenida el 22 de mayo de 2013 en *YouTube*: <http://www.youtube.com/watch?v=u1vYL7arFls>. La letra en Kuri-Aldana y Mendoza Martínez (1990: 320).
- “Jarabe tapatío”, obtenido el 2 de julio de 2013 en *YouTube*: <http://www.youtube.com/watch?v=Zbn-P11Gbto>
- “La barca de Guaymas”, obtenida el 22 de mayo de 2013 en *YouTube*: http://www.youtube.com/watch?v=8MDb_wkF4NU
- “La golondrina”, obtenida el 23 de mayo de 2013 en *YouTube*: <http://www.youtube.com/watch?v=NiAT1L6gCO4>.
- “Las chiapanecas”, obtenida el 2 de julio de 2013 en *YouTube*: http://www.youtube.com/watch?v=0UaOb_o_et8

“La pájara pinta”, obtenida el 23 de mayo de 2013 en *YouTube*: <http://www.youtube.com/watch?v=E0BpRAeL2WE>. La letra en Zaid (1976: 133).

“Llegó borracho el borracho”, obtenida el 24 de mayo de 2013 en *YouTube* <http://www.youtube.com/watch?v=uigl0-C1J1o>

“Mañana por la mañana”, obtenida el 19 de mayo de 2013 en *YouTube*: <http://www.youtube.com/watch?v=IHpkLckEGU8>

MÉNDEZ, Fernando, 1953. *Genio y figura*. México, 90 min., género: comedia/familiar, protagonistas: Antonio Badú y Luis Aguilar.

MOMPLET, Antonio, 1947. *La cumparsita*. Argentina, 77 min., Estudios San Miguel, intérprete: Hugo del Carril, género: musical/drama. Disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=pj475iWj9XA>

“Princesita”, obtenida el 22 de mayo de 2013 en *YouTube*: <http://www.youtube.com/watch?v=RzFdY8JPyoI>. Véase la letra en: “Alfredo Kraus, el tenor” <http://alfredokraus.espacioblog.com/post/2007/05/21/princesita-1959->

“Sobre las olas”, obtenida el 22 de mayo de 2013 en *YouTube*: <http://www.youtube.com/watch?v=-Ims5p-LjV0> *Vid.* La letra en: Kuri-Aldana y Mendoza Martínez (1990: 431)