

# Recursos estilísticos en la copla popular mexicana

MARTÍN SÁNCHEZ CAMARGO  
Universidad de las Américas-Puebla

*A partir de una caracterización de la copla popular y de sus diferencias formales con respecto a estrofas similares de la poesía culta, se sugiere que tal estructura retórica tradicional, por su versatilidad, nos habla también del medio sociocultural donde se genera. El devenir de la vida puede verse reflejado en las coplas populares, como se ve en el recorrido que hace el Cancionero folklórico de México por los temas fundamentales de la canción mexicana. Con base en el procedimiento de análisis retórico de poesía, se llega a la identificación de otros recursos propios de la copla popular, que se registran según el nivel textual en el que inciden. Además, se comenta el funcionamiento de esas estructuras estilísticas en la construcción de determinadas visiones del mundo.*

Mientras en algunos textos sobre música popular se define la copla simplemente como “canción popular breve o estrofa de verso de arte menor”, el *Diccionario de la Real Academia Española* la caracteriza como “composición poética que consta sólo de una cuarteta de romance, de una seguidilla, de una redondilla, o de otras combinaciones breves, y por lo común sirve de letra a las canciones populares” (*DRAE*, 1992: 566). Esto no ayuda mucho a la hora de describir la estructura formal de la copla de uso popular; sin embargo, confirma que se la suele ligar con estructuras de poesía culta y con música de carácter tradicional.

Mercedes Díaz Roig reserva la palabra *estrofa* para nombrar aquellas coplas “que forman parte de una determinada canción y que no se pueden cantar aisladas, por estar unidas conceptualmente a las otras coplas de la canción” (1976: 12). El término *estrofa* remite a toda una variedad de combinaciones métricas, incluida la copla; la autora utiliza la palabra *copla* en el sentido amplio de “unidad poética mínima” (1976:

12), y cuando se refiere a ella en un sentido restringido, utiliza el término *copla* (o cuarteta) *octosilábica*. Además, identifica *coplas sueltas* y *parejas* (o grupo) *de coplas*: las primeras son estrofas que se pueden cantar o recitar solas o en serie con otras coplas con las que tienen escasa o nula relación, y las segundas son estrofas unidas estrechamente por repeticiones textuales o enlaces que les permiten comportarse como coplas sueltas, tal como puede verse esta variedad en los cuatro primeros tomos del *Cancionero folklórico de México (CFM)*, publicado por El Colegio de México entre 1975 y 1985.

Añadimos a esto que existe una notable diversidad de estrofas de cuatro versos, siendo la cuarteta de rima *abcb*, la redondilla y la seguidilla las más arraigadas en la tradición de la lírica popular, aunque encontraremos además quintillas, sextillas, y hasta décimas, a las cuales se les suele llamar también *coplas*, y en esto coincidimos con la preceptiva de versificadores o “verseros” reconocidos en nuestro país, como Eduardo Bustos (1999) y Guillermo Velázquez (1993).

Sin ser estrictos en la caracterización de la copla como cuarteta octosilábica, podemos hallar, entonces, desde coplas de versos pareados hasta estrofas de diez versos o más; igualmente, la métrica en ellas puede variar entre regular e irregular, y la rima puede ser consonante o asonante. Con sus excepciones, el esquema que más va con nuestro estudio es el de la *copla de arte menor*, que coincide con la redondilla y la cuarteta y, en menor proporción, la seguidilla (véase el Prólogo del *CFM*). Del resto de las coplas, las de arte mayor, presentes en la historia de la lírica española culta, no hay propiamente una folclorización identificable en la poesía popular; si algunas de ellas se llegaran a encontrar, serían excepciones, ya por ser textos cultos que pasaron al dominio popular, ya por el acercamiento de un trovador a un esquema culto de versificación.

José Luis Gárfer, compilador del *Coplero popular* español, sugiere que la estructura primigenia de la copla es la de cuatro versos octosílabos con rima en los pares y que está ligada a una “copla romancera” muy popular durante la alta Edad Media y relacionada, además, con otras formas españolas como la cantiga gallega, la jota aragonesa, los *picayos* cántabros, las coplas castellanas y el cantejondo (1999: 5-6). Pero añade que, siendo su origen el mismo, también han dado lugar a extraordinarias coplas cultas conocidas como *popularizantes*.

La copla, en sentido amplio, es una de las más importantes estructuras poéticas en buena parte del mundo de habla hispana, tanto en forma como en fondo, tanto en su melodía como en su texto. Por lo mismo, en la historia de la lírica tiene frecuentemente carácter culto. Independientemente de su estructura y de su función, la copla culta tiene una trayectoria junto a la tradicional, que es la que más ha enriquecido la estructura y los contenidos de la copla como recurso retórico (Jiménez de Báez, 1969).

Nuestra copla mexicana está vinculada especialmente a la cultura rural y, en menor medida, a la urbana, con variaciones en las formas de recitación o de acompañamiento. Por su versatilidad y estructura, la copla refleja el ámbito sociocultural donde se genera, pues no sólo incluye en su lenguaje rasgos dialectales, geográficos y sociales, sino que también podemos hallar en ella indicios de culturas regionales: costumbres, flora y fauna, actitudes morales y sexuales, religiosidad, urbanidad, festividades y celebraciones, ocupaciones u oficios, modos de interacción, geografía, estilos de burla e ironía, gastronomía, bebidas, cortejo (piropos), entre otras cosas. Por eso no es casual que en los lugares en los que escuchamos una canción tradicional, las coplas, en boca de los poetas populares, hagan surgir amores, paisajes, fiestas, sátira y muerte. Estos temas, al instalarse en versos, muestran al oyente rasgos de identidad local.

El devenir de la vida puede verse reflejado en las coplas populares; así, en el recorrido que hace en sus cinco tomos el *Cancionero folklórico de México* por temas fundamentales de la canción mexicana, tenemos que el amor es importante, y con él, su hermano, el desencanto. El primer tomo, *Coplas del amor feliz*, consta de 2 772 coplas y el segundo, *Coplas del amor desdichado y otras coplas de amor*, de 2 994. Un total de 5 716 no puede mentir, considerando que, en su conjunto, las coplas recopiladas en el *CFM* ascienden a 9 962. El resto de las coplas (4 246), reunidas en los tomos 3 y 4, expresan otros temas secundarios: el sufrimiento, el regocijo, el humor, la tierra, la naturaleza, la religión, la muerte, la amistad, la comida, el juego, los viajes, la borrachera, la historia, los penderciersos, las mujeres jóvenes y las viejas, las suegras y los homosexuales. Con estos temas se cubre el ciclo vital, del nacimiento a la muerte, pero teniendo como eje el tópico del amor y sus consecuencias que, como se muestra en el tomo dos, están marcados por la fatalidad.

Además de las figuras retóricas o metábolos,<sup>1</sup> que así como aparecen en la poesía culta se presentan en la poesía de tipo popular, dejando de ser exclusivas de aquellas, hallamos otros recursos propios de las coplas que nos parece importante caracterizar, y comentar su funcionamiento en la construcción de un discurso que expresa determinadas visiones del mundo. Los recursos estilísticos de la canción tradicional están relacionados con las figuras retóricas (Dubois, 1987, y Beristáin, 1985), cuya función no es ornamental, sino que permiten conformar la estructura de las coplas en sus distintos niveles: los que afectan al nivel de la palabra, los que están asociados con el nivel del enunciado (la frase y la oración), y los vinculados con el nivel discursivo.

Quizá sea necesaria una reclasificación, si tomamos en cuenta que algunos de estos recursos retóricos afectan a dos o tres niveles estructurales de la copla, pero en vista de que ello rebasaría el espacio y los fines de este trabajo, sólo los mencionaremos, con la intención de que en una investigación distinta y más amplia se les organice de mejor manera, integrando los que no hayamos registrado. Añadiremos aquí, en un esfuerzo interpretativo, consideraciones que permitirán completar una lectura que vaya más allá de una identificación de figuras y mostraremos que estas responden a procedimientos creativos que son propios de la construcción de un discurso identitario con mecanismos complejos, como los de otros discursos formales.

En el *nivel de la palabra* encontraremos en la copla, entre otros recursos estilísticos, alargamiento de palabras, sinestesias, onomatopeyas, mexicanismos,<sup>2</sup> barbarismos, inversión de palabras en la secuencia versal, epítetos, palabras soeces, acrósticos. En el *nivel del enunciado*, se pueden presentar el uso del vocativo, preguntas retóricas, homofonías,

---

<sup>1</sup> Las metábolos (Dubois, 1987: 74) se constituyen, dicho de modo sumario, de la siguiente manera: *a*) metaplasmos, que modifican la forma de las palabras (nivel fónico fonológico); *b*) metataxas, que modifican la forma de las frases (nivel morfosintáctico), *c*) metasemas, que modifican el significado de las palabras (nivel léxico-semántico) y *d*) metalogismos, que modifican el significado de las frases (nivel lógico).

<sup>2</sup> Usamos el término *mexicanismos* en el sentido amplio, que incluye indigenismos e hispanismos peculiares de la cultura mexicana.

dichos, juegos de palabras, estructuras bimembres, expresiones patéticas, fórmulas de carácter religioso y acotaciones de palabras o frases al final de los versos. En un *nivel superior* (el de la textualidad), podemos encontrar una notable variedad de recursos estilísticos que echan mano de figuras retóricas (metáforas), lo mismo que de los recursos del nivel de la palabra y del nivel del enunciado; por lo mismo, en adelante nos referiremos a este nivel que hemos llamado, sólo con fines prácticos, *del discurso*.

### Nivel de la palabra

Por medio de la copla popular se construye un tipo de enunciador generalmente masculino, como el del siguiente ejemplo, rudo y bravucón a la hora de impresionar con su porte de jinete y con su violencia ante las hembras, las “yeguas alazanas”:

¡Ay, yeguas alazanas  
y color de cera Campeche!,  
¿por qué no relinchan ahora,  
que este jinete trae cuete?

(CFM: 2-3826)

El jinete es un hombre sabedor de sus habilidades para montar y dominar a las yeguas; para asegurar el efecto de su poder, trae a la mano un instrumento de castigo, el *cuete* (palabra que resulta ambigua porque no sabemos si es un fuste o una pistola); con él reta a las yeguas del potrero para que se rebelen. La yegua que lo haga deberá enfrentar el castigo, y con las artes del buen jinete será domada. En este ejemplo, de la expresión oral a la escritura fue llevada la palabra *cuete* (sinéresis), siendo que su escritura correcta es “cohetes”, pero aquí se le asocia al fuste, porque al usársele chasquea, o con la pistola, que también truena.

La copla popular recrea escenas de la vida cotidiana de las comunidades; sus atmósferas suelen comunicar los modos de vivir de las personas, especialmente del campo y de los barrios populares. Las siguientes coplas de origen michoacano presentan la imagen de las

indígenas que subsisten vendiendo algunas mercancías en el portal de su localidad:

Somos *indítaras michoacanítaras*,  
que nos *andámoro* por lo portal,  
vendiendo *guájeres* y *jicarítaras*  
y *florecítaras* de temporal.

(CFM: 3-6294c)

Yo soy *indítararara*,  
que me *manténgororororo* por el portal,  
vendiendo *járrorororos* y *molinillororororos*  
y *tamalíllororororos* de sal y sal.

(CFM: 3-6294b)

En estos ejemplos el pregón de las vendedoras no es quejumbroso, sino alegre; con este recurso se marca el estilo de unas vendedoras callejeras que ofrecen con gritos contagiosos sus artesanías, flores y tamales. Para producir este efecto musical, se usa el alargamiento de palabras parecido al del trabalenguas, sólo que esto ocurre por la multiplicación de fonemas o sílabas, a modo de prótesis: dependiendo de la vocal de la última sílaba, se añaden otras construidas con la *r* (*járrorororos*), lo que tiene un efecto de eco del pregón, y facilita la memorización.

Por otra parte, una de las formas populares relacionadas con la exaltación de la belleza de las mujeres es el piropo, de antecedentes españoles, y muy arraigado como medio para el galanteo cándido o para la solicitud explícita. Esto permite que sus tonos sean mesurados, o bien, extremos, que vayan de la simple zalamería al erotismo suave o procaz. Ejemplificamos con una copla que alaba la belleza de una muchacha; aquí *sabrosa zalamera* es una metáfora sinestésica en la que “sabrosa” remite a la percepción por el sentido del gusto, y “zalamera” a la percepción por la vista, pues aquí esta palabra se refiere más al aspecto de la mujer que a su cualidad de cariñosa o empalagosa:

Guayabita, guayabita,  
guayabita sabanera,

qué muchacha tan bonita,  
 qué *sabrosa zalamera*.

(CFM: 1-245 bis)

Los dos primeros versos, por el uso de la reduplicación y la anáfora (*guayabita*), dotan de musicalidad a la copla y crean una atmósfera de sonoridad que liga las frases admirativas de los dos últimos versos con los dos primeros. Las repeticiones rítmicas facilitan la retención de la copla.

Este tipo de metáforas ocupa un lugar preponderante como recurso de proyección poética. Cuando su carácter analógico y retórico es mínimo, se dice que estamos ante metáforas de uso o muertas, aunque para ciertos autores (Lakoff y Johnson, 1991) sean metáforas de la vida cotidiana por la dinámica creativa que dan a los usos de la lengua. Otro ejemplo de copla con sinestesia corresponde a unas “mañanitas”, donde la voz poética es femenina y expresa el deseo de cantarle a “su dueño” en el año próximo:

Espero que de aquí a un año  
 llegaré con *dulce canto*  
 para cantarle a mi dueño,  
 entre mis brazos, su santo.

(CFM: 2-187)

Aunque es más recurrente esta figura (*dulce* es perceptible por el sentido del gusto y *canto*, por el del oído), lo novedoso es que forme parte de una enunciación femenina, en la que hay una aceptación explícita de sumisión o de pertenencia, atenuada por la actitud de acunar al amado entre sus brazos.

Por su parte, los copleros suelen expresar en sus cantos su relación con el entorno natural; en ellos se puede aludir a la flora y la fauna, al paisaje y el clima. Al usar las onomatopeyas en el ejemplo siguiente, el versero logra efectos notables que no se limitan a imitar el canto de un ave (*tuncuruchú*) con auxilio de la reduplicación y la anáfora, sino que instaura al ave como su interlocutor y la invita a una complicidad amorosa:

Tuncuruchú, tuncuruchú,  
 tuncuruchú del amor,  
 ven a cantar y a despertar  
 a la dueña de mi corazón.

(CFM: 1-2239)

Es notable aquí también el uso de una frase en la que, ahora, la poseedora es la mujer (“la dueña”) y que se atenúe una actitud de sumisión del enunciador masculino con la sinécdoque “mi corazón”.

Los *mexicanismos* no podían faltar en las coplas como registros del español de México; así, como puede verse en el siguiente ejemplo, suelen usarse de muy diversas maneras; una de ellas es el sentido despectivo, el tono de burla:

Cuando la india me iba a ver  
 llevaba su *chiquihuite*;  
 de todas yerbas llevaba,  
 menos *papaloquite*,  
 porque eso no le gustaba.

(CFM: 4-9888)

La voz masculina no sólo expresa pretensiones de conquistador, sino que se refuerza su posición de superioridad al presentar a la “india” —engañada— que lo iba a visitar. Aquí la mujer no es tratada con la delicadeza de los ejemplos anteriores; no es una dama fragante, es una mujer inferior que ofrece tan sólo hierbas en su *chiquihuite*. La burla se hace patente al indicar que a la “india” no le gustaba (¿debía gustarle por ser indígena?) el *papaloquite*.<sup>3</sup> Cabe hacer notar que el versero, al añadir el último verso a la cuarteta, rompe con el ritmo de la copla y añade una información que, desde nuestro punto de vista, es prescindible. Aunque acentúa el tono despectivo de la copla con respecto de la “india”. Valdría la pena estudiar las actitudes culturales hacia los indígenas reflejadas en coplas y canciones tradicionales.

---

<sup>3</sup> *papaloquite*: “cierta planta aromática comestible (*Porophyllum coloratum*), verdolaga, con hojas de figura de mariposa” (Gómez de Silva, 2001, s.v.).

En cuanto al uso de *barbarismos*, estos, al igual que otros recursos, tienen que ver con el nivel de conocimiento que los trovadores tienen del idioma, o del uso que la comunidad hace de él, como puede verse en las adecuaciones lingüísticas que aparecen en algunas coplas. En otras ocasiones el versero usa el barbarismo en tono de ironía o juego. En el ejemplo siguiente, se usa “volido” en lugar de *vuelo* para hacerlo rimar con “olvido”:

¡Cucurrucutú, qué triste estoy!  
 Cuando empezaba a quererla  
 ella emprendió su *volido*;  
 cuando empezaba a buscarla  
 me dijo: “Te echo al olvido”.

(CFM: 2-3777)

Aquí la mujer es convertida en ave que desaira el amor del enunciador; además, no lo hace sólo con su vuelo, sino que lo expresa verbalmente. La copla propiamente dicha está comprendida del segundo al quinto verso. El primero sirve para dar cuenta del estado anímico del enamorado a través de una expresión patética; como luego se identifica a su interlocutor, una paloma, el enamorado también podría ser un ave. Cabe decir que los pájaros, tal como ha sugerido Margit Frenk (1994), son los seres preferidos en la construcción de las complicidades amorosas que presentan las coplas. Con un esfuerzo mayor podríamos identificar en muchas otras coplas las representaciones de la flora y la fauna, lo mismo que su arraigo en zonas geográficas específicas.

En el habla coloquial del mexicano hay una tendencia al uso de *diminutivos*; estos no podían faltar en la copla popular, como se muestra en el siguiente ejemplo, en el que con zalamería se habla de la belleza de la campirana: *campiranita* que huele a *pomarrosita*:

Campirana, campirana,  
 campirana, *campiranita*,  
 eres flor que por la mañana  
 hueles a *pomarrosita*.

(CFM: 1-78)

La imagen que aquí se construye es la de una mujer del campo, flor mañanera y olorosa. Por el uso de la reduplicación y la anáfora se enfatiza el vocativo *campirana*, que se suaviza con el diminutivo en la cuarta repetición y permite la rima con *pomarrosita*. Por reduplicación y anáfora, los dos primeros versos generan una atmósfera rítmica; sin ser novedosa la asociación de la mujer con la flor, se particulariza con el olor a manzana y el color rosa.

Además de los casos ya señalados, existe en el uso popular del lenguaje una enorme cantidad de juegos por los que se comunican sapiencia, enigmas o gracejadas, entre otras cosas; a ellos recurren hombres y mujeres, niños y adultos para expresar la diversidad de estados anímicos a que da lugar la vida cotidiana. En la siguiente copla se desarrolla un trabalenguas, que tiene como base el verbo *decir* y el sustantivo *dicho*:

Han *dicho* que he *dicho* un *dicho*,  
tal *dicho* no he *dicho* yo,  
que si yo lo hubiera *dicho*,  
bien *dicho* estaría el *dicho*  
por haberlo *dicho* yo.

(CFM: 4-9880b)

El texto funciona como un desmentido que desarrolla un argumento: el enunciador niega haber pronunciado algo que valora inferior a lo que acostumbra decir. Con esto responde a quienes le adjudican un “dicho” que no es una afirmación notable.

Siguiendo con las consideraciones del ejemplo anterior, hay un curioso juego de lenguaje que deriva en disparate y que identificamos como *inversión de palabras en la secuencia versal*. En la siguiente copla de origen antiguo y presencia panhispánica,<sup>4</sup> el simple cambio de sustantivos en los sintagmas genera un giro semántico en los versos: en una copla

---

<sup>4</sup> Muchas de las coplas registradas en el cancionero mexicano tienen también origen antiguo. En el caso de la que aquí citamos pueden consultarse la versión del siglo XVII y sus supervivencias en el *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica* de Margit Frenk, núm. 1950. [Ahí se cita también un dicho, recogido en el *Vocabulario de refranes* de Gonzalo Correas (1627), en el que se da

de versos pareados la palabra final que debería ir en el segundo aparece en el primero, y viceversa; lo mismo ocurre entre los dos últimos versos. Esto crea una sucesión de imágenes inusuales que sorprenden por sus sugerencias poéticas:

Asómate a la *vergüenza*,  
cara de poca *ventana*,  
y dame un beso *de sed*,  
que me estoy muriendo *de agua*.

(CFM: 3-8341)

El poeta que produjo esta copla tuvo una intuición que va más allá del conocimiento de la técnica de versificación; nos parece que es un hallazgo de experimentación poética. El texto no sería muy novedoso si su orden fuera el siguiente: “Asómate a la ventana, / cara de poca vergüenza, / y dame un beso de agua, / que me estoy muriendo de sed”. Excepto la metáfora *beso* (en vez de *vaso*) *de agua*, el resto de los versos serían solamente frases comunes que contrastan porque, en el primer pareado, expresan cierto enojo, y en el segundo, un ruego. Sin embargo, en el orden que eligió el poeta, la copla cobra una significación inusitada, pues se generan cuatro metáforas: asómate a la *vergüenza*, cara de poca *ventana*, beso *de sed*, muriendo *de agua*. Así, al contraste entre los tonos de enojo y ruego, se añade la polisemia de estas figuras, lo que da un efecto de cierto humor inofensivo en esta copla que también es de sutil tratamiento amoroso.

Esto nos permite afirmar que los procesos de creación en la poesía popular no son tan simples como los imaginamos; al contrario, el uso de sus recursos presupone determinadas competencias que no dependen sólo de la retórica o la lingüística. El poeta popular es poseedor de técnicas adquiridas y desarrolladas que le permiten producir una forma de discurso poético que sintetiza “saberes” que por generaciones

---

un juego parecido: “Lope sayo, hacéme un Díaz, que me muero de jubón con este frío”, o sea, como traduce el propio Correas: ‘Lope Díaz, hacedme un sayo, que me muero de frío con este jubón’ (Correas, 2000: 469). N. de la R.]

determinan tipos de “hacer”, por los que es posible expresar la imaginaria colectiva (Certeau, 1996).

Como sabemos, el uso del *epíteto* como intensificador es común en la lengua coloquial y en la poesía popular; consiste en agregar a un nombre una expresión (palabra o frase) adjetiva que modifica de modo particular el significado del nombre. Este es el caso en el último verso de la copla de alabanza a santa Cecilia; ahí el adjetivo *grande* intensifica el significado de *persona*, con lo que de hecho se humaniza a la santa:

Cecilia, como patrona,  
te adoro con devoción;  
te han de poner tu corona  
y un beso con devoción,  
porque eres *grande persona*.

(CFM: 1-301)

La frase *grande persona* adquiere en el contexto una significación adicional, ya que la copla a la que pertenece es una alabanza a la patrona de los músicos. Aunque el versero tiene como interlocutora a la santa, se dirige a ella en segunda persona y la llama por su nombre; sin embargo, el texto no pierde por esto su tono reverencial, pues la presencia de otros símbolos lo impiden: “adoro con devoción”, “han de poner tu corona” y “beso con devoción”. Como en otros casos, los primeros cuatro versos constituyen la copla propiamente dicha, como nos lo hace saber el ritmo y la rima. El quinto verso constituiría un remate con el que se enfatiza el carácter reverencial del texto.

El uso de *palabras soeces* es casual en la copla popular; esto responde al registro de la naturalidad con la que estas palabras tienen lugar en la vida cotidiana, especialmente de algunas regiones de nuestro país, donde suelen perder su efecto de ofensa y convertirse en saludo, interjección, vocativo, o elogio. El trovador, en el ejemplo que citamos, se permitió integrar dos “palabrotas” con las que no oculta el enfado contra quien le ha sido infiel:

*Cabrona* no debías ser,  
que *puta* siempre lo has sido;

me presumes de honradez,  
cuando nunca la has tenido.

(CFM: 2-4251)

La voz enunciativa llega aquí al extremo en su construcción de una imagen de la mujer: *cabrona* y *puta*. El despecho, el deshonor ciegan al versero cuando evalúa el comportamiento de una mujer que no es delicada ni fragante; ella “siempre” ha sido mentirosa e infiel, “nunca” honrada. La valoración negativa, desmesurada, del otrora objeto amoroso es un síntoma agónico del amante que llega al final de un ciclo sentimental: la separación de los amantes.

### Nivel del enunciado

Es común que en la copla, al igual que en el lenguaje cotidiano, se use el *vocativo* para invocar, llamar o nombrar, con determinado énfasis, a una cosa, un animal o una persona. En el ejemplo, clara alabanza a la Virgen María, se le invoca con las frases “Madre, virgen de san Juan”, y “madre mía”:

*Madre, virgen de San Juan,*  
eres clara luz del día;  
aquí están tus visitantes,  
dando gracias, *madre mía.*

(CFM: 4-8743)

Aquí la voz poética, al saludar, recurre a un lugar común, “clara luz del día”, con el que se alude a las cualidades virginal y divina de María; ya en la segunda parte de la copla, se la reverencia y expresa gratitud. Una copla como esta suele acompañarse de una música alegre, pero respetuosa; los versos que la integran son la expresión de un fuerte espíritu comunitario de religiosidad, al que se agregan cantos, ceremonias, procesiones y peregrinaciones, lo mismo que el entorno de la fiesta. La religiosidad es una vena muy importante de la poesía popular que no ha sido recopilada con suficiencia, lo que explica en parte la escasez de estudios sobre ella.

Ahora bien, existe una diversidad de formas de expresar en la lírica la hondura de las emociones del poeta: la interjección, la figura patética, el vocativo, las lamentaciones y la pregunta retórica, entre otras formas. A esto recurre también el versero para construir sus coplas. La *pregunta retórica* es una forma con la que el poeta enfatiza una tensión emotiva; por medio de la interrogación, el enunciador expresa una duda que no será disipada por su interlocutor:

Si no me queréis,  
¿qué le voy a hacer?  
Irme pa' mi tierra  
y nunca volver.

(CFM: 2-3014)

Este es el caso en el que la pregunta retórica funciona como una expresión de resignación: “¿qué le voy a hacer?”, puede expresarse coloquialmente, según el contexto, como “no puedo obligarte”, o “no puedo hacer más”.

Es notable aquí la mezcla de registros de adecuación léxica que corresponden a usos diferentes de la lengua: la forma “queréis”, de escaso uso en nuestro país, reconocida como culta, y el apócope “pa’”, como coloquial. Estos crean un contraste que se acentúa entre los dos primeros versos y el resto de la copla; la primera parte de la copla corresponde a una actitud caballerosa del que ha sido rechazado en amores por una mujer; y la segunda interpela al mismo enunciador, que, resignado, decide no regresar al lugar de la desventura. Este tipo de expresiones mesuradas del amante rechazado son escasas, como se podrá observar en otras coplas, si tomamos en cuenta que en el discurso amoroso popular el sujeto odia o ama. Tales son los extremos.

El recurso de la repetición en sus diferentes formas asegura el ritmo, como hemos visto, pero este, a su vez, alimenta la facilidad de retención de los usuarios de las coplas. La *epífora*, forma de repetición, es una construcción que altera la sintaxis; consiste en la reiteración de una expresión al final de un sintagma, un verso o una estrofa. Es lo contrario de la anáfora, aunque suele confundirse con ella:

Quiero decir y *no quiero*  
 decir a *quién quiero bien*,  
 porque si digo a *quien quiero*  
 ya van a saber *quién*,  
 y eso es lo que yo *no quiero*:  
 decir a *quien quiero bien*.

(CFM: 5-13)

La voz poética se esfuerza por presentar una incógnita por medio del enredo en un juego de las palabras “quiero”, “decir ” y “quien”; hallamos en él la epifora *no quiero*, reforzada por la repetición de la frase *decir a quien quiero bien*. La copla se convierte en un contenedor del secreto. Es una caja blindada que protege al ser amado y al propio amante de las amenazas del exterior, de lo que suele ser el chisme, el escarnio, la burla... El amor debe cuidarse, por eso el enunciador lo cubre de misterio, de un silencio que lo mantiene en su pureza.

El uso popular de la lengua cuenta con recursos con los cuales se crea ambigüedad, logrando juegos que pueden ir desde lo humorístico hasta lo ofensivo. Es común el uso de la *homofonía* que genera cierta confusión, como cuando se presenta en la dilogía:

¡Ay de mí!, Llorona,  
 Llorona, que así decía:  
 “¿Cómo puedes ser *gris celda* (Llorona),  
 si eres la misma alegría?”

(CFM: 1-27)

En esta copla de lamentación, la frase *gris celda* es un juego que por homofonía genera ambigüedad por su similitud con el nombre propio Griselda. Es el contexto el que permite comprender su función. Después de la frase de lamentación y la reiteración del vocativo en los primeros versos, la cita directa permite también, por su ambigüedad, la presencia de una antítesis: *gris celda* (tristeza) / alegría.

También hay recursos de la tradición oral que, por la intensidad de su significación y su arraigo entre los hablantes, han pasado a formar parte de la estructura de la copla, tal como el *dicho*. Esas expresiones no

sólo suelen imponer el tema a la copla, sino también el ritmo y otros aspectos de la estructura. En el Diccionario de la Real Academia Española, el *dicho* es definido como “palabra o conjunto de palabras con que se expresa oralmente un concepto cabal” (1992: 748). A este le caracteriza ser un enunciado no versificado, con un sentido menos fijo y sapiencial que el refrán; así se observa en el ejemplo siguiente, donde se contradice la aseveración del dicho:

*Dicen que los celos matan,  
pero yo digo que no,  
que si los celos mataran,  
ya me hubiera muerto yo.*

(CFM: 2-3617)

El enunciador, en un gesto poco usual, se reconoce celoso, pero no acepta el efecto mortal de los celos, es decir, la angustia que provoca la sospecha del engaño o la traición del amante.

Además existen *juegos de palabras* que integran fenómenos diversos a nivel fónico-fonológico, semántico y sintáctico. Esto se traduce en la combinación de aliteraciones y reduplicaciones y paralelismos, como lo que podemos ver en la siguiente copla, que de una manera burlona expresa el fin de un amor:

*¡Ay, sí, ay, sí, ay, sí, ay, sí,  
qué risa me da!  
¿Por qué, por qué, por qué,  
no me quieren ya?*

(CFM: 2-2638)

Los dos primeros versos corresponden a la expresión de un fingido dolor, a través de interjecciones y afirmaciones alternadas que se rematan con la burla: “qué risa me da”. Sin embargo, la voz poética deja entrever cierta congoja en los dos últimos versos, donde se reduplica la interrogación y se completa la pregunta retórica: “¿por qué no me quieren ya?” Esto genera un contraste notable entre la indiferencia de los

dos primeros versos y la preocupación del enunciador en los últimos, lo que es común en una persona que no acepta una realidad y alimenta su esperanza con la incertidumbre.

Algo parecido ocurre en el siguiente ejemplo, donde el efecto de repetición se da por paronomasia y reduplicación, amén de ser una variante del tema del amor desdichado o del abandono:

Rema, ranita, rema,  
y rema, y vamos remando;  
que la dicha que tú tienes  
a mí se me está acabando.

(CFM: 2-3638)

El enunciador crea un juego de palabras con el que enfatiza la acción de su interlocutora (la rana), que terminan haciendo juntos: “y vamos remando”. Pero como ya hemos visto, los dos primeros versos crean un *ambiente* sonoro y temático que permite que los últimos sean el desenlace de la copla, donde se marca un contraste, en un tono confidencial, entre la dicha de la rana y la desdicha del enunciador. Pareciera que aquí el enunciador emprende, tras esta confesión, una huida del dolor.

En el nivel del enunciado es posible encontrar también *estructuras bimembres*, las cuales vienen de una larga tradición en la poesía oral castellana, pues constituyen un elemento que permite la memorización de los textos, especialmente cuando son extensos; en la copla popular es común hallar la bimembración. En el primer ejemplo, de despedida, el segundo verso contiene estructuras bimembres: *yo (voy) con una / tú (vas) con dos*:

Adiós, corazón,  
*yo con una y tú con dos.*

(CFM: 2-4282)

Suponemos por el vocativo (“corazón”) que la interlocutora es una mujer a quien, dentro del contexto del discurso amoroso, se le expresa que su pena es doble con respecto de la “simple” pena del enunciador.

La segunda copla contiene dos estructuras bimembres; divididos en pares, los versos constituyen dos hemisferios: en el primero se expresa la introducción de un relato; en el segundo, el desenlace:

Un ciego estaba escribiendo  
lo que el mudo le decía;  
el sordo lo estaba oyendo  
*para cantarlo otro día.*

(CFM: 4-9817a)

En un micromundo del revés, en una forma más del disparate, el mudo le dicta al ciego lo que el sordo oye. El absurdo es así uno de los recursos propios de la sabiduría popular, cuando invierte el mundo para poderlo mirar mejor, expresándolo con ironía. Las coplas de este tipo suelen tener un efecto alegórico y didáctico.

Otro recurso es la *expresión patética*, la cual normalmente va entre signos de admiración y puede incluir interjecciones, como en el primer ejemplo con tema amoroso:

¡Ay, ay, ay!, mi pajarito,  
que vuelas de flor en flor,  
llévale este papelito  
a la dueña de mi amor.

(CFM: 1-281)

El enunciador es un enamorado que, lleno de ansiedad, le pide al colibrí que sea su mensajero para hacerle llegar a la amada un recado o una carta. Es notorio cómo uno de los temas de la antigua poesía tiene lugar aquí: la soberana del amor es la mujer, que aquí es reconocida como “dueña”, y el hombre es el servidor dispuesto a todo por obtener los favores de ella. No se diga el lugar del mediador, el cual, de Cupido o Celestina, pasa a ser un pintoresco colibrí.

Por su parte, las *fórmulas* son una variedad de repetición y consisten en presentar frases que reiteran en el texto una idea o un concepto. El siguiente ejemplo es una copla de alabanza a la virgen María donde se conmina a la comunidad a expresar su gratitud por medio de la repeti-

ción de una fórmula religiosa muy usual en el habla coloquial: “¡gracias a Dios!”:

¡Gracias a Dios!,  
¡gracias a Dios!,  
gracias le demos  
a la madre de Dios.

(CFM: 4-8784)

Este tipo de fórmulas es común en coplas, canciones y poesía popular de carácter religioso donde se hacen alabanzas, peticiones y agradecimientos. Este recurso retórico es una forma más que facilita la nemotecnia.

### Nivel del discurso

Una de las razones por las que se garantiza el arraigo y la difusión de la poesía popular es la tendencia a la *repetición*. Este recurso, que combina varias figuras retóricas, especialmente metaplasmos y metataxas, tiene un enorme valor expresivo, pues enfatiza emotividad y particulariza o destaca significados. Para Mercedes Díaz Roig, la repetición o es sintáctica o es semántica: la primera, se da “cuando las palabras de dos o más versos tienen la misma función y están colocadas en igual orden, sin que coincida el concepto expresado (1976: 24); la repetición semántica “implica la repetición del concepto y esta repetición puede ser textual o variada; la variación, que puede adoptar diversas formas, no afecta la reiteración conceptual” (1976: 28). Nuestro ejemplo, de *repetición semántica*, sirve también para mostrar que este recurso es básico para facilitar la transmisión oral; véase en él que la reiteración de la palabra “vuela” crea un juego sonoro por contigüidad que facilita la memorización del resto de la copla:

Y vuela, que vuela, vuela,  
vuela, vuela sin cesar;  
si se fue para otra tierra,  
¿dónde crees que pueda andar?

(CFM: 2-3569)

Es normal en la copla que los interlocutores no sean seres humanos. Una variedad de animales, especialmente aves, hacen el papel de receptores o mensajeros: “los pájaros hablan como si fueran seres humanos y se comportan como tales: se enamoran, abandonan a quien los quiere, se emborrachan de tristeza” (Frenk, 1994: 12). Pareciera que por este procedimiento el enunciador expresa un deseo de realización de expectativas; así, se desdobra y crea otra instancia discursiva que le permite establecer diálogos o interrogatorios por los que se plantean dudas y se hallan respuestas. De este modo, es verosímil que el versero pregunte a un ave sobre el paradero del ser amado, a la vez que la anima a seguir su vuelo para hallar la respuesta.

Por su parte, la *repetición sintáctica* tiene como base el uso de paralelismos, sólo que aquí su función es reiterativa, como ocurre en el siguiente ejemplo:

Pasaron las noches,  
pasaron los días,  
pasaron los coches  
y (pasaron) *los tranvías*.

(CFM: 4-9811)

Esta copla constituye una alegoría del paso del tiempo; no sólo pasan implacablemente los días, sino que los acompaña el paso de las cosas materiales, como los coches y los tranvías, los cuales, al sugerir movimiento, enfatizan el fluir del tiempo.

La *inversión del orden de los versos* es otra forma de repetición, muy común en el canto de las coplas; en la reiteración, frecuentemente el primer verso pasa a ser el segundo, y el que estaba en este lugar, el primero:

Cuando vine y no la hallé  
le di la comida a un perro  
(*le di la comida a un perro  
cuando vine y no la hallé*);  
al cielo la encomendé,  
porque la quise y la quiero  
la lloro y la lloraré.

(Cf. CFM: 2-3774)

En esta copla un coro enfatiza el drama de la historia que sugieren los versos, al repetir los dos primeros, pero en orden inverso; es decir, el esquema de causa (cuando vine y no la hallé) y efecto (le di la comida a un perro) se invierte, con un efecto semántico distinto: “le di la comida a un perro / cuando vine y no la hallé”. El tema del abandono aquí es expresado de tal forma, que el enunciador se permite reconocer su debilidad y su derrota: cuando el personaje se descubre solo, prefiere dar la comida al perro, lo que nos remite a comparaciones coloquiales del tipo de “estoy abandonado como un perro” o “comer solo como perro”. En los tres versos restantes, además de encomendarla al cielo como si ya hubiera muerto, la voz poética expresa, como pocas veces, el dolor profundo, el duelo, de un hombre devastado: porque aún la recuerda y seguirá llorando por ella.

También hay en la poesía popular muchos recursos para marcar el *dialogismo*; aquí la voz poética introduce un personaje o un interlocutor que puede ser una cosa, un animal, una planta, una persona o un “ángel”, como el de la primera copla de amor desdichado de los ejemplos:

Muchas veces el enfado  
hace al hombre renegar;  
yo a un ángel le he preguntado  
con qué se podrá curar  
*un corazón lastimado.*

(CFM: 2-3513)

La copla se abre en sus dos primeros versos con una frase que parece un dicho popular, y en los tres restantes, el enunciador da cuenta de su interrogante a un ángel sobre los remedios del amor. Evidentemente, no hay respuesta, pero es notable cómo se establece un contraste entre una actitud soberbia y otra humilde; la segunda es la que hace verosímil el contacto con el ángel.

De manera similar, de la intención del trovador dependerá el matiz que habrá de tomar la participación del personaje; en la siguiente copla, la voz poética da la palabra por medio de verbo de dicción a “Lucerito”:

Limpiándose los ojitos,  
 llegó donde estaba yo,  
 y le dije: —Lucerito,  
 ¿qué tu mamá te pegó?  
 Y me dijo: —No, negrito,  
*nada más me regañó.*

(CFM: 2-3595)

Es notable la competencia del versero para usar recursos que indican el proceso del diálogo oral. Los dos primeros versos establecen el marco del diálogo; el tercero y el cuarto registran la voz del enunciador y el quinto y el sexto, la de Lucerito. Cabe decir que la estructura del registro del diálogo sigue siendo la propia del discurso oral.

En las coplas tradicionales hace acto de presencia el diálogo, dando la voz a los enunciadores en cada copla, como en el ejemplo en que la primera estrofa tiene la voz del narrador-protagonista y la segunda, la de la bruja:

—Y dígame y dígame,  
 y dígame usted  
 cuántas criaturitas  
 se ha chupado usted.

—Ninguna, ninguna,  
 ninguna, no sé,  
 más no he pretensiones  
*de chuparme usted.*

(CFM: 5-21)

Estas coplas del son veracruzano “La bruja” nos remiten a la leyenda de la bruja que se alimenta de la sangre de los niños. Sólo que aquí hay sugerencias de otro tipo: este es el registro de un diálogo entre adultos (el trato es de “usted”) que deja entrever cierta intención amorosa o erótica.

En las coplas tradicionales también es recurrente el uso de la *cita*; a partir de esta, el trovador lleva a la poesía una de las formas de dia-

logismo propias de la comunicación cotidiana. Regularmente aparece la cita directa, aunque puede darse la indirecta; mostramos el caso donde el personaje es un animal:

Al otro lado del río  
me chiflaba un triste león;  
en el chiflido decía:  
—Mujeres, ¿pa' cuándo son?.

(CFM: 2-3823)

De la zoología que se incorpora en las canciones populares, aquí aparece un león caricaturesco, que, en vez de rugir, chifla; al presentarlo como “triste” se le caracteriza como solo y quizá cansado. El enunciador nos comunica que el león, impaciente, le decía chiflando que estaba esperando una mujer. El león está del otro lado del río; suponemos que se alude a estar del otro lado de la vida, que es la vejez, lo que explicaría que, en vez de rugir, chifle.

En lo que respecta al *paralelismo*, este es un recurso literario general que supone la simetría, común a los tres niveles de la lengua, pues constituye el fenómeno de recurrencia o repetición simétrica de sonidos, palabras, construcciones gramaticales o significados (mediante expresiones sinónimas o antónimas). El primer ejemplo, en el que alguien saluda jovialmente a un muchacho, se caracteriza por contener un paralelismo sintáctico en los dos primeros versos. Su efecto es que además de imitar el ir y venir de la ola, registra una homofonía entre las palabras “ola” y “hola”:

Ola que viene,  
ola que va,  
¡hola muchacho!,  
¿cómo te va?

(CFM: 4-84)

El mismo fenómeno está presente en el segundo ejemplo, en el que se enfatiza la mala suerte del personaje, sólo que con estructuras sintácticas distintas; en él prevalece la fórmula adverbio + sustantivo + frase adjetiva:

No hallo mujer que me convenga,  
 ni sombrero que me venga,  
 ni caballo que me sostenga,  
*ni fonda que me mantenga.*

(CFM: 3-7053)

El tercer ejemplo de lamentación amorosa establece un paralelismo entre versos pareados, en los que las figuras patéticas se reduplica la interjección, y las preguntas se forman por los mismos elementos, salvo que en la primera la frase adjetiva es afirmativa y en la segunda pregunta la frase es negativa:

¡Ay, ay, ay!, *¿dónde andarán*  
 esos ojitos que me hicieron suspirar?  
 ¡Ay, ay, ay!, *¿dónde andarán*  
 esos ojitos que *no los puedo olvidar?*

(CFM: 2-3562)

En los tres casos resulta curioso el modo como la voz poética sugiere un ritmo en el desarrollo de la copla; suponemos que por el paralelismo se establecen estrategias de memorización por repetición o reiteración. De esta forma, el paralelismo se presenta como uno de los principales rasgos estilísticos que, además de acentuar la información, permiten la conservación de los textos en las comunidades de usuarios.

La *contradicción* es una forma de repetición paralelística que sirve aquí para dar entrada a una afirmación. Suele darse que el juego inicial lo- grado contraste con la seriedad de la aseveración, como se puede ver en los ejemplos de tema amoroso:

Parece que sí,  
*parece que no;*  
 estos son los celos  
 que conozco yo.

(CFM: 2-3617)

Dice que sí,  
*dice que no:*  
 de esos amores  
 no quiero yo.

(CFM: 2-4297)

En los dos ejemplos los primeros versos, además de imponer un ritmo a la copla, dan un tono de ingenuidad a la expresión, como en los juegos infantiles; pero contrastan con el tratamiento adulto del tema de los celos conocidos, en el primer caso, y el de los amores no deseados, en el segundo.

En cuanto al *fragmentismo*, este recurso estilístico se halla ligado a la narración, aunque esta no se dé plenamente en la copla; para Araceli Campos Moreno “es una técnica que implica una interrupción del relato en su parte inicial y una suspensión en su parte final y por la cual cada fragmento cobra vida propia percibiéndose como un texto independiente” (1999: 46). La siguiente copla lo muestra con claridad:

El amor y el interés  
 salieron al campo un día;  
 ¿y quién ganaría?  
 Pudo más el interés  
*que el amor que le tenía.*

(CFM: 2-3764)

El primero y el segundo versos inician el relato con *el amor y el interés* como personajes, y el cuarto y el quinto lo terminan permitiendo que emerja un tercer personaje indeterminado, que desplaza a un segundo plano a los personajes del primer pareado. Tenemos el tercer verso que encarna una pregunta retórica, la cual enlaza temáticamente ambos pareados. El amor y el interés son personajes de un relato que inicia como una fábula, pero se interrumpe con la pregunta del mismo narrador, que apela al lector / oyente, donde la salida al “campo” del desafío se convierte en lucha entre los personajes; la respuesta viene como moraleja o coda, creando en los últimos versos una ambigüedad de la que emergen otros dos personajes: ¿una pareja de enamorados se separa

porque uno de ellos antepuso su interés material a sus sentimientos? El lector no puede dejar de leer esta copla como un relato en el que se mezcla el estilo de los cuentos maravillosos y una realidad en la que se definen las emociones, los intereses y las necesidades.

La poesía tradicional vive en sus *variantes*, según concluyó Ramón Menéndez Pidal en sus estudios sobre el romancero. En el espacio y en el tiempo, una copla es un texto en movimiento que, sin perder su identidad, va dando lugar a otros que le son semejantes, y en algunos casos da lugar a otras coplas. Este proceso no sólo permite que la poesía tradicional se renueve, “sino que es un mecanismo que facilita tanto su aprehensión como su circulación” (Campos Moreno, 1999: 43). Las coplas de felicitación que ejemplifican la variación, teniendo como base la primera, muestran que el tercer verso de la segunda estrofa, “resplandor al mundo diste”, tiene información nueva, y en el quinto, “cuando bautizada fuiste”, hay una paráfrasis del tercer verso de la primera copla:

El día en que tú naciste  
nacieron todas las flores,  
y en la pila del bautizo  
cantaron los ruseñores.

(“Las mañanitas”: CFM: 1-36a)

El día en que tú naciste  
nacieron todas las flores,  
resplandor al mundo diste,  
cantaron los ruseñores  
cuando bautizada fuiste.

(“La Malagueña”: CFM, 1-36b)

Seguramente la canción más cantada por los mexicanos sea la de “Las mañanitas”, de la que podemos hallar varias versiones, o cuyas coplas se pueden encontrar en distintas canciones. Se mantiene en todos los casos su tono adulator y alegre, lo que la sostiene en el gusto popular por su énfasis festivo y celebratorio.

Al estar muy asociado con la antítesis, el *contraste* contrapone dos conceptos que, por compartir semas comunes, permiten que el recep-

tor deduzca una idea complementaria. En el ejemplo que citaremos, típico de la poesía tradicional,<sup>5</sup> se presenta un contraste por el que deducimos que la voz poética se lamenta por el paso del tiempo y sus consecuencias; antes fue maravilla, y hoy ni sombra es, o sea, no es nada.

¡Ay de mí!, Llorona,  
Llorona de ayer y hoy;  
*ayer maravilla fui* (Llorona)  
*y ahora ni sombra soy.*

(CFM: 3-6983)

La interlocución con la Llorona le añade dramatismo a la confesión del enunciador. La expresión patética “¡Ay de mí!” muestra la autoconmiseración en la aceptación de la realidad. Por otra parte, se establece un contraste entre lo imperturbable en el tiempo que es la Llorona, y lo efímero de los resplandores del enunciador, que hoy no son ni sombra.

Como es de esperarse, la sabiduría popular también está presente en forma de *sentencia* en las coplas tradicionales. A la sentencia se la asocia con apotegma, refrán, adagio, máxima y proverbio; sin embargo, su característica principal consiste en que en una oración con pretensiones morales se expresa una idea común para regir la vida. Su estructura suele ser mayor que la del refrán. Este es el caso de la copla seleccionada, que alecciona sobre la ingratitud de la gente rica:

No engordes a puerca chica,  
que toda se va en crecer,  
ni obsequies a gente rica,  
*que no lo ha de agradecer.*

(CFM: 3-8528)

---

<sup>5</sup> [A la vez que derivado de un poema de Góngora, repetido, variado y parodiado mil veces desde el siglo XVII hasta hoy en todo el mundo hispanohablante: “Aprended, flores, en mí, / lo que va de ayer a hoy, / que ayer maravilla fui, / y sombra mía aún no soy”. Dada su transformación en la copla de “La Llorona” (cuyo verso 4 es más afortunado que el de Góngora), se suele perder en México la noción de que esa *maravilla* es la flor de la maravilla (N. de la R)].

Aquí la sentencia toma el cuerpo de la copla, lo que enfatiza su arraigo como discurso sapiencial comunitario. Su fuerza radica en que se estructura como un consejo que parte de la analogía entre el comportamiento de los cerdos y los ricos. En ninguno de los dos casos tiene sentido ser atento, pues el cerdo crecerá sin novedad y el rico tendrá más sin merecer y sin agradecerlo.

El uso del *refrán*, no como estructura independiente, sino como parte de un texto mayor, es llamado “parasitario” (Pérez, 1996); este fenómeno apareció ya en las antiguas canciones en las que los trovadores repetían versos en el cuerpo de una estrofa, lo que dio lugar al estribillo. En esas estrofas o estribillos se insertaban sentencias a las que se les llamó “refranes”. La poesía tradicional guarda todavía en coplas y estribillos glosas de refranes, cuyos versos pareados dan pie a la métrica y al ritmo de la estrofa; así ocurre en el siguiente ejemplo:

¿Para qué son tantos brincos  
estando el piso parejo?  
Sébase usted, señorita,  
que antes que me dejen, dejen.

(CFM: 2-3918)

El conocido refrán da lugar a una aclaración a una señorita que seguramente le ha creado muchas dificultades al soberbio galán. Pareciera que por disciplina sentimental, el enunciador evita la humillación de que lo dejen, y se apresta entonces a tomar la delantera para asegurarse de que el suelo siga parejo, es decir, se evitan los problemas para no dar lugar al sufrimiento.

### A manera de cierre

Aquí nos detenemos en este acercamiento retórico y funcional a las coplas de la canción mexicana, para vislumbrar algunas conclusiones. Hemos afirmado que las figuras propuestas en el cuadro de metáforas, siguiendo al Grupo M, funcionan retóricamente en la poesía tradicional, aunque de modo diferente que en la poesía culta, porque obedecen a formas de

configuración del mundo de grupos culturales y sociales específicos. Y no sólo eso: también hemos detectado otros procedimientos que a nivel de la palabra, el enunciado y el discurso están presentes en estos modos de hacer lingüístico; falta saber si lo mismo ocurre con otras estructuras similares y describir los modos como se hacen presentes. Por lo pronto, con esto mostramos que el discurso poético popular pertenece a la misma tradición cultural que la llamada poesía culta, pues los procedimientos retóricos son los mismos, y es falso que tenga la característica de la *simpli-cidad*, en la medida en que su elaboración alcanza, como lo hemos visto, niveles de sofisticación poética que requieren que en la producción y en la recepción haya usuarios con las competencias apropiadas para la interacción con otros, a través de este tipo de poesía. Así, tenemos que es posible esbozar un concepto de poesía popular como género discursivo, entendido no sólo como un conjunto de estructuras textuales y discursivas definidas, sino como formas de uso de la lengua y la poesía en contextos que social y culturalmente las determinan.

“La lingüística cultural”, afirma Palmer, “no se interesa tanto en principio por cómo hablan las personas sobre la realidad objetiva, sino por cómo hablan sobre el mundo que ellos mismos imaginan” (2000: 61). En esta línea teórica, mostramos algunos recursos expresivos particulares que dan lugar al significado emergente del discurso poético popular, que resulta de la participación creativa del autor y de la interpretación del lector-oyente. Sabemos que falta mucho más por hacer en esta misma línea de estudio, lo mismo en el enfoque pragmático del análisis de los textos que en el de los procesos de producción y recepción de las canciones tradicionales mexicanas. Esto puede ser materia de otro trabajo, que además aborde de una manera detallada los procedimientos de apropiación que se dan tanto en la poesía tradicional como en la culta. Por ahora nos satisface haber ensayado esta perspectiva de abordaje del discurso poético popular; más adelante podremos mejorarlo y descubrir con él otros secretos que guarda en sus variantes. Así lo esperamos.

### **Bibliografía citada**

JIMÉNEZ DE BAEZ, Yvette, 1969. *Lírica cortesana y lírica popular actual*. México: El Colegio de México.

- BERISTÁIN, Helena, 1985. *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa.
- BUSTOS, Eduardo, 1999. *Cantares de mi Huasteca*. México: Conaculta.
- CAMPOS MORENO, Araceli, 1999. *Oraciones, ensalmos y conjuros mágicos del archivo inquisitorial de la Nueva España*. México: El Colegio de México.
- CORREAS, Gonzalo, 2000. *Vocabulario de refranes y frases proverbiales (1627)*, ed. Louis Combet, Robert Jammes y Maité Mir-Andreu. Madrid: Castalia.
- CFM: *Cancionero folklórico de México*. Coord. Margit FRENK. 5 vols. México: El Colegio de México, 1975-1985.
- CERTEAU, Michel de, 1996. *La invención de lo cotidiano: artes de hacer*. México: UIA / ITESO / CEMC.
- DÍAZ ROIG, Mercedes, 1976. *El romancero y la lírica popular moderna*. México: El Colegio de México.
- DRAE, 1992: *Diccionario de la lengua española*. 22<sup>a</sup> ed. 2 vols. Madrid: Espasa.
- DUBOIS, Jacques, et al. (Grupo M), 1987. *Retórica general*. Barcelona: Paidós.
- FRENK, Margit, 1994. *Charla de pájaros o Las aves en la poesía folklórica mexicana*. [Discurso de ingreso a la Academia Mexicana de la Lengua.] México: UNAM.
- \_\_\_\_\_, 2003. *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*. México: UNAM / El Colegio de México / FCE.
- GÁRFER, José Luis, 1999. *Coplero popular*. Madrid: EDIMAT.
- GÓMEZ DE SILVA, Guido, 2001. *Diccionario breve de mexicanismos*. México: FCE.
- LAKOV, George y Mark JOHNSON, 1991. *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid: Cátedra.
- PALMER, Gary B., 2000. *Lingüística cultural*. Madrid: Alianza.
- PÉREZ MARTÍNEZ, Herón, 1996. *El hablar lapidario: ensayo de paremiología mexicana*. Zamora: El Colegio de Michoacán.
- SÁNCHEZ ROMERALO, Antonio, 1969. *El villancico: estudios sobre la lírica popular de los siglos XV y XVI*. Madrid: Gredos.
- VELÁZQUEZ, Guillermo (comp.), 1993. *Poeta, dime tus razones*. México: CNCA / Gobierno del Estado de Querétaro.