

INTRODUCCIÓN

ESTUDIO

Ensayo de clasificación

LA CANCIÓN LÍRICA DE MÉXICO

Es SALUDABLE para cualquier país de nuestro mundo actual valorar o hacer un balance de los elementos líricos que encierra su música tradicional. Toca a México, en estos instantes de desorientación o de crisis por que atravesamos, cimentar sólidamente un criterio acerca de qué papel representa entre nosotros la canción, especialmente la canción lírica.

Podrá parecer pleonástica la expresión: canción lírica. Es decir ¿existen por lo menos entre nuestras producciones algunos cantos que no sean líricos? Naturalmente que sí. Poseemos entre otros los épico-narrativos en forma de romance y de corrido, existe un género sumamente abundante y vivo todavía: la valona, que es, además de lírico, declamatorio y otros géneros que también son líricos, aunque al mismo tiempo son coreográficos: los sones y los jarabes. Por lo tanto conviene determinar con mayor precisión como género absolutamente lírico la canción.

Debemos dejar sentado sin necesidad de discutirlo, que toda canción es en sí lírica, en un sentido estricto, como lo entendían los griegos: un canto apoyado por la lira. En épocas anteriores se ha entendido por lírico todo canto acompañado por instrumentos, en la antigüedad, arpa o laúd, más tarde organistrum o vihuela, violín o guitarra, en todos los casos algún instrumento (manejable). No sólo, el canto lírico no requiere forzosamente de acompañamiento porque brota espontáneamente del alma en momentos en que la palabra es insuficiente para expresar los sentimientos.

El canto popular deriva, según el sentir de autoridades como Vincent d'Indi, de la monodia religiosa secularizada; más hay también

quien piensa que viene a ser una transformación de los cantos de los trovadores cribados a través de los juglares; pero principalmente haciendo uso de la poesía de verso rimado y estrofa regular, creación de los trovadores, quienes hacían arte para la nobleza; en tanto que los juglares, muchas veces criados de los anteriores, imitaban las producciones de sus amos creando a su vez romances y coplas para el vulgo. Así nacieron las canciones populares de forma recortada y simétrica. (López Chávarri. *Historia de la música*, t. 1, pp. 47 y ss.)

Es posible también que haya tenido origen en la Edad Media en forma de *cantinela*: pequeños trozos musicales sobre palabras de carácter religioso o profano. Estas formas de canto a una o varias voces, con o sin acompañamiento, tuvieron en España una larga persistencia desde los tiempos del Rey Sabio, siglo XIII, puesto que en sus famosas *Cantigas a la Virgen Santa María* hay, además de fórmulas de canto llano, de canto español popular, canciones de rueda y hasta tzortzicos.

En efecto ya para los siglos XV y XVI hallamos en el *Cancionero de palacio* canciones cazarra que indican bien claro su procedencia popular castellana.

Por lo que toca a México, no solamente mantiene la tradición española de los siglos XVI y XVII ostensible en los instrumentos populares de origen peninsular: arpa, vihuela, rabel, guitarra, sino también conserva formas de acompañamiento: tango, guajira, bolero y seguidilla españoles, también la canción cazarra se manifiesta en las de picaresca intención y de doble sentido en las palabras.

Será entonces la canción lírica la que ocupará nuestra atención al través de las páginas siguientes; trataré entonces de observar todas sus variedades, de captar sus múltiples aspectos, separando cuidadosamente los demás géneros líricos que no sean genuinamente canción y teniéndolos muy en cuenta como elementos de contraste.

Llama la atención la abundancia de materiales, lo que viene a comprobar que México se ha considerado como un país esencialmente musical. Al examinar el contenido de esta recopilación y clasificación el lector irá adquiriendo el convencimiento de que un acervo de estas proporciones requiere una cuidadosa ordenación, una división y subdivisión que muestre la variedad de formas, de metros, de ritmos, de sentimientos, de modos de ejecución, de individuos que al expresarse en sonidos y palabras han dado los matices más exactos, los ingre-

dientes más característicos de nuestra nacionalidad. El lector se irá gradualmente entusiasmado ante la riqueza, morbidez, suavidad de lineamientos melódicos, tersura de las frases, hondura de pensamiento, en veces un espíritu de fina y acerada observación, una frescura y novedad en las palabras, además de una exactitud y sinceridad, a las veces revistiendo una sátira hábilmente velada.

Del total de cantos se desprende que en su gran mayoría son bien conocidos de todos, transmitidos oralmente de padres a hijos, entonados en las fiestas por los cantadores, en las ferias, en los palenques de gallos, en los cumpleaños, en las serenatas o mañanitas, a la orilla de los lagos, en las barcas, en las llanuras, o en las montañas, al amor de la lumbre o en la soledad de la humilde vivienda, en el taller o durante las labores de la fábrica; las mujeres jóvenes al barrer la casa, al lavar la ropa o, al atardecer, a las puertas del jacal, sentados marido y mujer, haciendo tornavoz con las manos. En los días de campo, a la orilla del mar y al rumor del oleaje, en las alegres *chorchas* de estudiantes, en los cuarteles o en los vivaques de soldados, lo mismo en tiempos de paz que en las treguas revolucionarias cuando cesaban de repiquetear las ametralladoras; canciones entonadas por los arrieros durante las travesías nocturnas o a las orillas de los ríos mientras pasa la creciente. En fin, todo el caleidoscopio de nuestra vida nacional, entre nuestras fronteras y litorales; aún más, se verá cómo nuestros cantos trascienden más allá y cómo, otras canciones producidas fuera de nuestro país, han venido a inyectar nuevos ritmos y acentos.

Propósito de este trabajo

Se lamentan nuestros públicos actuales y sobre todo los críticos de arte que de música mexicana se ocupan, de la monotonía, de falta de originalidad y escasez de obras en el género canción, con miras a satisfacer una necesidad creciente de programas para radio y televisión. Sobre todo aquellos que piensan con razón que en dichos programas debe participar primordialmente nuestra música mexicana. Algunos lo achacan a falta de iniciativa, a falta de originalidad, a apatía y desdén por lo mexicano; otras personas piensan en un estado de decadencia o de degeneración. De todo hay, pero pienso por mi parte que la verdadera causa es el desconocimiento de nuestras fuentes.

Si existiese una obra que mostrase a los músicos populares, a los compositores de canciones, a los arreglistas y directores de programas, a la crítica y al público en general los tesoros que encierra nuestro género canción, sería posible anular el estado de crisis aparente en que se encuentra el canto popular en México.

Una búsqueda paciente, una recolección metódica, un análisis riguroso del contenido de los cantos y una clasificación coherente de los diversos tipos entregarían un panorama, una visión halagüeña y menos pesimista. En posesión de ejemplos de cantos procedentes de todos los rincones de nuestro país, en estudios anteriormente verificados he podido darme cuenta en su totalidad del fenómeno lírico en México y, deseoso de proporcionar visiblemente los elementos formados de la canción a mis paisanos y a los músicos de mi época que quieran contribuir al desarrollo y florecimiento de la música mexicana, emprendo la organización de este pequeño volumen que espero proporcione un rayo de claridad que ilumine este sector de nuestra vida musical.

Al efecto, después de hacer una búsqueda paciente en las diversas publicaciones, libros, folletos, periódicos, revistas, monografías y cuanto he podido allegar a este propósito, tras de poner a contribución la memoria de mis familiares y amigos, he extraído de la tradición oral un número suficiente de cantos que cubren casi todo el siglo xix y lo que va del xx, puedo pues, abordar esta empresa que por lo menos salvará del olvido un gran número de canciones.

Un primer propósito fue presentar un ejemplo de cada tipo de canción, uno de cada forma musical, o bien de cada forma literaria; mas al ir colocando en su lugar estas muestras, principiaron a surgir aquellas canciones que fueron el deleite de nuestros padres y abuelos, aquellas que nos emocionaron hasta las lágrimas en nuestra niñez y juventud, aquellas representativas de las diversas regiones de nuestro suelo, las que dentro y fuera del país pasan por ser modelos de canción mexicana, de sentimentalismo, de emoción, de expresividad nacional; aquellas que han marcado una época, las que han recorrido gloriosamente todos los rumbos del país y aún han triunfado fuera de nuestras fronteras. Luego surgieron las más características, las más bellas, las más hondas, las más románticas, las inmarcesibles, como *La Golondrina* de Serradell, que se ha impuesto en todas las despedidas, y tras de

estas consideraciones vinieron las que he juzgado imprescindibles para otras personas, por diversas circunstancias, ya sean por orgullo regional o local, por necesidad de estilo, por amplitud y desarrollo, por gracia y agilidad y, en fin, que ante las preciosas gemas producidas por el ingenio del músico mexicano de antaño y de hogaño no me ha sido posible prescindir de las que aquí se contienen.

Por otra parte, este acervo vendrá a ser con el tiempo una antología de la canción al par que constituirá una suerte de monumento a nuestros creadores del arte popular. No es una obra histórica, no pretende agotar las informaciones sobre cada canción, ni siquiera sobre cada autor de canciones, no determinará fechas precisas, los datos que amparan cada ejemplo son completamente individuales para cada versión según el informante y el lugar de la recolección. Viene a ser un intento de ordenación folklórica de variantes de canción. Para cada una de ellas habrá diez o más variedades, según quien, al escucharlas, las vaya reconociendo. Por otra parte, poseo series de variantes de una sola canción pero sólo he consignado las más completas y representativas tanto por su melodía como por su texto. En algunos casos que he juzgado pertinentes se presentan dos o más variantes musicales, o dos o más literarias. Este esfuerzo lo apreciará el lector a medida que vaya identificándose con la índole del trabajo; algunas por su antigüedad, otras por su posición relativa en el conjunto; otras porque ofrecen realmente dos aspectos de los cuales no se puede prescindir, algunas más porque sus elementos sirven como pivote haciéndolas encajar en dos lugares del libro.

El tratar de publicar todos los materiales de mi archivo personal sería, además de inútil, fatigoso. La recolección completa y documental que poseo, sirve para otros fines técnicos, tales como para determinar las diversas trayectorias geográficas o bien para señalar pautas históricas con fines netamente folklóricos.

Si en el transcurso de la obra hacen su aparición cantos españoles, cubanos, colombianos, o de cualquier otro origen es porque, tras maduro examen los he considerado como perfectamente asimilados y compenetrados en la mente del pueblo; lo mismo acaece con canciones que se apoyan en ritmos de baile europeo. En este caso, una persistencia

de más de un siglo en nuestro suelo, ha hecho de estos cantos algo que está ya hondamente enraizado e injertado en nuestra idiosincrasia, además de que algunas piezas como las que conservan rasgos de redowa, de varsovia, de polca, mazurca, marcha, barcarola, vals, etcétera, permanecen tan adheridas a la vida de nuestras regiones que, olvidarlas, mutilaría la visión completa de este trabajo.

Un capítulo se ha impuesto por su misma importancia: ¿las producciones de mérito debidas al ingenio de los más destacados compositores de nuestra época, es decir, del medio siglo que llevamos transcurrido y aún en plena revolución, que actualmente viven o bien fallecidos en fecha reciente, no merecen figurar en esta colección? Indudablemente que sí, especialmente aquellos que han procurado conservar la forma y la índole de nuestra canción. Por lo tanto en un apartado especial se incluyen canciones de autores bien conocidos, juzgados y estimados de todos. Unos han desaparecido ya hace tiempo y han dejado un hueco imposible de llenar, otros mantienen un prestigio bien ganado no sólo en nuestro ambiente artístico, sino más allá de nuestras costas, otros han determinado con su producción verdaderas etapas en el acervo lírico de México, aquellos que han penetrado más hondamente en la conciencia de las multitudes con cantos que, no por escasos, son menos auténticamente mexicanos; éstos que, a través de los micrófonos de las estaciones radiodifusoras han deleitado a nuestros públicos en fechas recientes y han logrado colocarse en el sitio que justamente merecen. Desgraciadamente no he obtenido de todos los autores las canciones representativas que deseaba y por lo tanto no figuran en este trabajo. No se trata en ningún caso de discriminación, ni de olvido, ni de menosprecio; de haber podido obtener sus producciones los hubiera incluido con seguridad.

Por primera vez se intenta aquí una clasificación rigurosa de la canción lírica considerándola desde diversos ángulos; a algunas personas les parecerá una especulación ociosa, a otras les parecerá incompleta, más téngase en cuenta que reunir la producción folklórica de un país no es cuestión de años, sino a veces de siglos y además para empresas de mayor aliento queda el esfuerzo y capacidad de todos mis colegas, los músicos contemporáneos.

Génesis y ambiente de la canción

La creación de un canto como fenómeno folklórico es igual en todos los países de la tierra: son los individuos inteligentes, de buena memoria, de afán renovador, sobrecargados de fantasía e impulsos creadores los que enriquecen el acervo lírico del grupo a que pertenecen. No solamente heredan el núcleo principal de la tradición, sino que se constituyen automáticamente en almacén, depósito, archivo, biblioteca y fuente de trasmisión. El procedimiento lo vemos empleado por los juglares medievales y por los cancioneros populares en general.

En México el creador de canciones es casi siempre un músico del pueblo, profesional del género que practica, es decir, de la música tradicional, heredada de los conocimientos técnicos de la cultura hispánica del siglo xvi, derivados de las enseñanzas de los frailes evangelizadores y de los ministriles españoles llegados al país, que al mismo tiempo desenvuelve su propio temperamento de mestizo.

El fenómeno se realiza de igual modo entre los cantadores de Jalisco, Michoacán o el Bajío que entre los de Veracruz, Tabasco o Yucatán, todos ellos proveen de sones, serenatas y canciones a la vida sentimental nocturna de la región en que se desenvuelven. Existe sin embargo alguna diferencia entre ambos grupos; mientras en el Bajío el compositor, es principalmente músico y aplica a la música simultáneamente el texto conforme a modelos tradicionales; en la península yucateca son verdaderos poetas los que proveen de textos a los músicos o bien son éstos los que seleccionan entre la producción literaria de aquéllos los poemas que han de transformarse en obra musical.

Puede acontecer que el músico se vea obligado a melodizar alguna poesía de versos bien cortados, aparece entonces una cierta monotonía rítmica contrastada por medio de la fluidez melódica que el músico opone o en cambio puede suceder que el poeta se vea precisado a ajustar palabras a alguna forma musical ya existente, de lo cual resultan pensamientos forzados o una diversificación métrica en la cual se echa de ver falta de espontaneidad. Tal acontece con multitud de piezas de finales del siglo pasado: waltzes, shottisches, mazurkas, etcétera.

La verdadera forma de creación de nuestras canciones es simultánea, principalmente en el Bajío donde son ajustados texto y melodía, ritmo

y tonalidad en un sólo impulso en el que se adunan las dos tradiciones: la poética y la musical. Calladamente, en medio de las sombras, en un rincón del aposento, rumiando las palabras, mascullando los versos, incipientes al principio, hasta caer en la rítmica del verso octosílabo hispánico o endecasílabo toscano o cualquier otro enraizado en el alma del trovador, sonando suavemente en la guitarra, el violín o el arpa, los acordes, enlazándolos en un mosaico colorido dentro del cual se amalgaman la prosodia literaria y la musical. Creado un inciso o un semiperíodo es repetido hasta fijarlo en la mente en la que ya surge como respuesta o como contraste la continuación coherente y satisfactoria. Lo mismo hicieron los padres, con igual procedimiento compusieron los abuelos.

Todo ello dentro de los límites precisos y justos del arte del pueblo en el que campea la espontaneidad, regida ciertamente por el ritmo como imperativo heredado: de ahí que los acompañamientos preponderantes sean los del zapateado, la guajira, el tango, el pasacalle, el bolero u otras formas populares hispánicas. De ahí que las composiciones auténticamente mexicanas tengan siempre un aire de familia, una fisonomía semejante en la que sobresalen los rasgos hispánicos modificados por los indígenas, de lo cual resulta, como en nuestros rasgos biológicos y psicológicos, una música de lineamientos suaves, ondulados, de gálibos curvos y cadencias atenuadas.

Por otra parte la canción mexicana influye hondamente en el ambiente y en las costumbres: cuando en la quietud del poblado, a las altas horas de la noche los jóvenes van a dar serenata a sus enamoradas, los conceptos vertidos en el canto son tomados muy en cuenta, lo mismo por ellas que por sus familiares, lo que da lugar a graves conflictos; pues lo que se dice cantando adquiere fuerza de testimonio colectivo en el cual quedan englobados los vecinos que escucharon el canto. Si los términos de la canción son alusivos, dubitativos, satíricos o francamente injuriosos, quien vertió tales frases se hace acreedor a una reclamación de la familia, produciéndose en ocasiones verdaderas tragedias. En el Bajío, Jalisco y Michoacán, por no citar otras regiones, lo que se dice cantando adquiere el carácter de una promesa formal, un compromiso vertido en voz alta, un juramento que hay que cumplir.

Recuerdo lo que me aconteció el 16 de septiembre de 1926 en un campamento de Irrigación, allá por los límites de Jalisco y Michoacán,

cuando estudiábamos el vaso de la Presa de Tepalcatepec. Con motivo de las fiestas patrias subí con varios jóvenes a una lomita cercana y nos entretuvimos cantando canciones, entre otras: "Soñó mi mente loca" de don Manuel M. Ponce. Se me ocurrió introducir una carcajada en el verso: "...y que antes morirías." No bien habíamos descendido, recibimos la reclamación de unas jóvenes que ese día habían ido a visitar a unos parientes que vivían en unos jacales cercanos, que ni siquiera habíamos parado mientes en que existían; los enviados preguntaban con urgencia ¿qué intención encerraban esas carcajadas, qué habíamos querido sugerir con esas risas, o a quién iban dirigidas esas burlas? Ni los mensajeros, ni las jóvenes aludidas podían concebir que en medio de una canción, indudablemente entonada y dirigida a alguien, se introdujeran muestras de desdén en forma irrisoria.

El caso mencionado es frecuente o más bien confirma la regla; en diversas ocasiones lo pude comprobar: los enamorados, al entonar sus serenatas, hacen saber sus sentimientos, sus rencillas, sus celos, desconfianzas o recriminaciones cuando acuden a las rejas de sus pretensas ya solos o en grupos; de ahí las canciones de ebriedad por despecho o por desilusión, las que encierran reproches o amenazas, promesas o ruptura. En fin, la canción es el medio más expedito para comunicarse con la amada cuando existe impedimento u oposición por parte de los familiares, expresión que queda hondamente grabada en el fondo de la conciencia, no sólo de los protagonistas interesados, sino de cuantas personas escuchan los conceptos.

Es pues, la canción en nuestro ambiente, no sólo una expresión artística, una manifestación lírica, una exteriorización de sentimientos, sino también un elemento normativo de la conducta ejercido colectivamente, de una manera efectiva que abarca los momentos culminantes de la vida del hombre o sea cuando el amor ejerce su influjo prepotente en la existencia de nuestra sociedad.

La clasificación que se intenta en esta obra es múltiple y se apega en buena parte a los postulados del folklore, pues reunidos los materiales, cada documento independiente de por sí, según sus propias características, pueden agruparse de muchas maneras y justamente el

separarlos en grupos coherentes como se presentan, muestra al recolector de canciones y aun al estudioso que sólo se asome por curiosidad, de cuántas maneras puede ser ordenado el acervo.

Al principio se pensó solamente en una ordenación cronológica rigurosa, lo que es factible dentro de los primeros capítulos, pero a medida que la producción de cantos se hizo copiosa y a la vista de su multiplicidad de aspectos pensóse en un ordenamiento por formas musicales y literarias; mas al fin la materia misma impuso un sistema, es decir caímos dentro de los postulados del folklore que dicen que los mismos materiales indicarán su propio ordenamiento.

Al efecto fue preciso indicar entre los encabezados de los ejemplos el metro de versificación (no siempre posible por las muchas mudanzas que sufren en el transcurso), el sentimiento que encierra el texto, la estructura musical, especialmente si se trataba de cantos de forma simple, ranchera, erudita o desarrollada con o sin estribillos, esto únicamente mientras hallaba cada canto su lugar definitivo y funcional; pues se prefirió hacer notar estas circunstancias en el análisis que de cada ejemplo se hizo. Todo esto también para simplificar el procedimiento y con el objeto de evitar confusión en la mente del lector. Así pues, en un cuadro sinóptico mostraré aquí la distribución de los temas por capítulos y por secciones tal como el mismo material se impuso. Y perdónenme los musicógrafos si no les he complacido colocando los cantos en un orden simplemente musical; pero aun bajo este solo aspecto las formas musicales de la canción popular resultaron ser irreductibles a fórmulas elementales.

CLASIFICACIÓN DE LAS CANCIONES MEXICANAS

I. *Por orden cronológico:*

- a) Canciones indígenas por su texto o por su carácter
- b) De origen español (época colonial)
- c) Intercaladas en la tonadilla escénica
- d) Primeros brotes: "El Pirata", "La partida del guerrero"
- e) Primeras canciones al mediar el siglo xix.

II. *Por la forma clásica: Mexicana, romántica y sentimental:*

- a) De metro endecasílabo
- b) Otras canciones románticas modelo

III. *Por la forma musical:*

- a) Sinfonía y discante
- b) Forma simple (lied en estrofas)
- c) Con coleta, ay ay ay, estrambote, estribillo
- d) Rancheras
- e) Rancheras sumamente desarrolladas

IV. *Por el metro de la versificación:*

- a) Cancioncillas (pentasílabas, exasílabas, heptasílabas, octosílabas)
- b) Canciones: (con verso nonasílabo combinado), decasílabas, excluidas las endecasílabas siguen dodecasílabas, triscadecasílabas, tetradecasílabas (alejandrinos), pentadecasílabas, exadecasílabas (dobles octosílabos), heptadecasílabas en combinación, octodecasílabas y medidas mayores de veintiuna, veintitrés y veintiséis sílabas

V. *Por los sentimientos contenidos en los textos:*

Cortejo, declaración, cartas, amor, constancia, ausencia, nostalgia, indiferencia, desprecio, odio, despecho, pasión, soledad, maldición, venganza

VI. A) *Por el carácter e índole del texto:*

- a) Históricas
 - b) Patrióticas
 - c) Políticas
 - d) Satírico-políticas
 - e) Revolucionarias
- B)
- f) Religiosas
 - g) Epitalámicas (de novio desairado)
 - h) Amigo apasionado
 - i) Amor fraternal
 - j) Orfandad
 - k) Tumba y muerte
 - l) Satíricas
 - ll) Filosóficas
 - m) Humorísticas

- n) Picarescas
- ñ) Escatológicas

VII. A) *Por el origen regional:*

- a) Tipo jalisciense
- b) Locales y regionales: Sonora, Sinaloa, región lagunera, Zacatecas, San Luis Potosí, Veracruz, Los Altos de Jalisco, Guadalajara, Michoacán, Guerrero, Oaxaca

B) *Geográficas:*

- c) Del país: alteñas, costeñas, llaneras, lacustres, marineras
- d) Fuera del país: Colorado, California, Arizona, Nuevo México, y Texas en Estados Unidos, Chile

VIII. *De origen extranjero:*

- a) Galicia, Soria y otras
- b) Con influencia de ópera italiana
- c) Cubana
- d) Colombiana

IX. *Según el uso a que se destine:*

- a) Mañanitas
- b) Serenatas
- c) Despedidas

X. *Por el estilo y forma en que se cantan:*

- a) De aliento entrecortado
- b) De ecos
- c) Con palabras que sugieren otras
- d) Con retruécanos
- e) Con palabras esdrújulas

XI. *Por el ritmo de acompañamiento:*

- a) De danza habanera
- b) De waltz
- c) De schottisch

- d) De mazurka
- e) De redowa
- f) De varsoviana
- g) De marcha
- h) De barcarola

XII. Según las ocupaciones, oficios y circunstancias:

- a) Báquicas o de ebriedad
- b) De estudiantes
- c) De soldados
- d) De marihuanos
- e) Carcelarias
- f) De valientes
- g) De bandidos
- h) De arrieros
- i) De limosneros
- j) De tahúres
- k) De vaqueros
- l) De marineros
- ll) De comerciantes
- m) De obreros

XIII. Según los elementos empleados:

- a) Semieruditas y culteranas
- b) De autor conocido

XIV. Miscelánea:

- a) Mítica
- b) Emblemática
- c) De novela romántica
- d) De historia peregrina
- e) Arrabalera.

I. POR ORDEN CRONOLÓGICO

a) CÁNCIONES INDÍGENAS

No es posible suponer que nuestros indígenas de Anáhuac hayan carecido de una expresión completamente lírica durante las épocas prehispánicas. Está probado que tuvieron una gran diversidad de cantos y, supuesto que celebraban fiestas domésticas sin la rigidez de los demás actos rituales a que se veían obligados por su organización teocrático-militar, deben haber cantado ampliamente y sin restricción canciones, principalmente amorosas. Por otra parte existen multitud de datos que indican que entre sus expresiones musicales hubo muchas de carácter francamente erótico.

Más no son los cantos eróticos los que deben formar partes de este acervo de canciones, sino los simplemente líricos o sea sentimentales. También, hay que decirlo, son escasos los documentos de que podamos echar mano para ilustrar esta sección, la cual en modo alguno quiere ser exhaustiva. Por lo tanto aclararé que los ejemplos que aquí se ofrecen, aunque pudieran ser realmente anteriores a las fechas de la Conquista, nada nos autoriza a asegurarlo, pues pudieron ser compuestos algunos en fechas relativamente recientes.

El sentimiento indígena se manifiesta en estos ejemplos por estar concebidos en idioma nativo, con excepción del último que lo está en un español híbrido. Los elementos europeos se dejan ver, lo mismo en el sentido tonal de la melodía que en la regularidad del compás o en la medida de los versos; pero no obstante estas circunstancias, se alejan de la forma estricta y los caracteres del canto español, pu-

diendo decirse que han conservado a través del tiempo una buena dosis de indigenismo.

También hay que confesar que en este caso se han elegido las muestras que engloban un sentido lírico bien definido, y al mismo tiempo se ajustan a la forma de la canción romántica de México. Examinando uno por uno diremos que: el canto cora se distingue por tener dos períodos melódicos contrastados, el primero mantiene una isocronía rítmica propia para danza, en tanto que alterna con el segundo, de gran libertad métrica en su estructura, propia para la declamación, sujeta a la prosodia de las palabras, y hace uso, además, de movimientos arpegiados ascendentes y descendentes, así como de verdaderos glisados, muy amplios, que preparan la entrada del primer elemento. Este ejemplo parece ser el más antiguo de todos.

El segundo es un canto purépecha de hombre abandonado. La melodía es muy noble y variada en sus intervalos de acuerdo con el sentimiento que encierra. El influjo español se manifiesta por la exclamación: ¡Ay ay ay! que no es indígena.

El tercero es otro canto purépecha conservado afortunadamente en Tzinapécuaro; nos hace ver de qué manera se han conservado en Michoacán ciertos caracteres peculiares de la música de esta región, tales como el cambio de compás y de métrica en el verso. Resulta curioso observar que la estructura de este canto se sujeta en cierta medida a la forma de canción mexicana que examinaremos más adelante. Es un canto de nostalgia y de muerte que menciona las Cuatro Estrellas míticas de los tarascos.

El cuarto ejemplo, como procedente de Tlaxcala, región en donde fue mayor el influjo de la cultura hispánica, descubre en sus elementos mejor definida la tonalidad y modalidad en cuanto a la melodía; por lo que toca al texto literario, éste aparece concebido en bien recortados versos octosílabos.

El quinto viene a ser aún más regular en cuanto a la forma rítmico-melódica y tonal; repite las fórmulas dentro del compás de 3/4 y además de estar sustentado en versos de trece y doce sílabas y conservar la rima consonante y asonante alterna, guarda afinidad más estrecha con la canción mexicana, de la que nos ocuparemos más tarde, pues los dos miembros iniciales de la segunda estrofa melódicamente son iguales. Es este, probablemente, el canto más moderno. Más todos los

aquí incluidos nos muestran la persistencia de las diversas culturas indígenas a través de sus lenguas, no obstante los cuatro siglos transcurridos desde la llegada de los españoles al territorio.

El sexto ejemplo es mestizo, y mantiene una gran difusión, pues si aquí aparece como *Aire suriano* respecto a Jalisco, de donde proviene, en cambio existe otra versión procedente de la región tarahumara de Chihuahua que menciona el Río Colorado o sea que tal vez su origen se remonte al Estado de Arizona, E.U.A.

Ninguno de los ejemplos consignados se apoya en escala pentatónica; por el contrario, son completamente diatónicos con pequeñas oscilaciones cromáticas; no obstante los cambios de compás de algunos de ellos, mantienen simetrías rítmico-melódicas y regularidad de forma. Por el contenido de su texto y lirismo de su música son verdaderas canciones. Pueden servir como de iniciación a esta antología de expresiones líricas.

b) DE ORIGEN ESPAÑOL (ÉPOCA COLONIAL)

Podría iniciarse este capítulo con la mención de documentos musicales auténticos que se entonaron en México durante los siglos xvii y xviii, y existen en el Archivo General de la Nación (Suplemento al número 4, tomo xvi del Boletín, 1945) cuyos títulos son:

Huyendo del verde margen . . . Manuel de Villafior y
Deidad que postrada . . . Antonio Literes Sr.

los dos van precedidos de la indicación: "Solo humano". Son series de coplas que llevan antes o después un estribillo contrastante que las acerca mucho más al villancico que a la canción.

Estas composiciones escritas a una sola voz con acompañamiento para clave en bajo cifrado, de carácter erudito, deben haber sido encargadas directamente a España, y seguramente sus autores nunca pensaron trasladarse a América.

Deben haber sido ejecutadas en el palacio virreinal durante las fiestas de cumpleaños de los virreyes; por lo tanto no trascendieron ni siquiera a los salones de la aristocracia, mucho menos al pueblo, no constituyen, por estas razones, la cepa de nuestra canción lírica.

La primera canción

El más primitivo ejemplo, a mi entender, es “El Cristus A, B, C”. Los datos más antiguos que tengo aparecen en *El Quijote*, cuando dice: “Letras, respondió Sancho, pocas tengo, porque no sé el A. B. C.; pero bástame tener a *Christus* en la memoria para ser buen gobernador”; en la *Historia de la vida del buscón* de Quevedo y aún tardíamente, Estébanez Calderón alude a él en su poesía “Vacaciones del muchacho”. Como verdadera canción de escolares fue usada en Jujuy, república Argentina (Carrizo, Juan Alfonso, *Cancionero popular de Jujuy*, Tucumán, 1935, pp. 145-146). En México debió de usarse antes del siglo XIX, pues ni en *El Periquillo Sarniento* de Fernández de Lizardi se hace alusión a este canto. Quizá alguna viejecita rancia que ocupaba sus ocios enseñando las primeras letras a pequeñuelos haya hecho uso de la cartilla llamada *Christus* por llevar en la portada impreso un crucifijo. El ejemplo que aquí se incluye fue recogido de tradición oral y dado como un objeto de verdadera curiosidad.

C) INTERCALADAS EN LA TONADILLA ESCÉNICA

Pueden ser consideradas como verdaderas canciones dos ejemplos que conservan sabor de tonadilla, aún más si tenemos en cuenta que fueron impresas en la primera recolección de música mexicana de que se tiene noticia entre nosotros: *24 canciones y jarabes mexicanos* arreglados para piano para el Almacén de Música de J. A. Böhme de México, impresa en Hamburgo, la cual contiene el mejor y más auténtico acervo de tonadillas que se cantaron en México en el antiguo coliseo.

Poniendo al margen aquellos ejemplos de canto y baile a base de seguidillas y boleras —alma de la tonadilla escénica—, quedan dos canciones indudables: “La morenita” y “Los baños”. La primera debió de hacerse famosa lo mismo en España que en México, pues mantiene una difusión considerable y se hallan sus huellas en los cancioneros peninsulares o, dispersa por la América Hispana, alcanzó el favor del público y del pueblo y vivió hasta mediados del siglo XIX en que la

hallámos como de uso general en *El libro de mis recuerdos*, de don Antonio García Cubas.

—La canción de “Los baños” es aún más española, pues alude a la costumbre madrileña de ir las damas, acompañadas de su “cortejo” o cortejante a las márgenes del río Manzanares a refrescarse, tomando baños de agua cenagosa en unos hoyos hechos en la arena. Todas las circunstancias criticables de esta costumbre las trataron, a finales del siglo XVIII, los tonadilleros; aunque a nosotros llegaron ya muy atenuadas y sobre todo, no teníamos ningún Manzanares cerca. La canción tuvo mucho éxito y llegó hasta mediados del siglo XIX. (Díaz Plaja Fernando. *La vida española en el siglo XVII*, Ed. A. Martín, Barcelona, 1946.)

*Influencia del romanticismo español en la literatura
y por ende en la canción de México*

Después del neoclasicismo literario de finales del siglo XVIII y principios del XIX aparece en México la tendencia literaria del romanticismo. Se caracteriza por la libertad métrica y la variedad de ritmos, proclama la sumisión de la forma al fondo, así como que el autor esté presente a cada instante. Mantiene también una temática particular que Díaz Plaja señala (*Introducción al estudio del romanticismo español*. Madrid. Espasa Calpe, 2ª edición, 1942. pp. 77 y ss.), como elementos fundamentales:

Importancia del yo, conciencia de soledad, lo sentimental, la voluntad de gloria. Como elementos circunstanciales: el sentimiento del paisaje, el nocturno, las ruinas, lo sepulcral, y tiene además el afán de volver los ojos al pasado; la Edad Media le seduce, el helenismo le atrae. Como ideales se señalan: el femenino, el político y la tendencia al progreso.

d) PRIMEROS BROTES: “EL PIRATA”, “LA PARTIDA DEL GUERRERO”

En nuestros poetas del segundo tercio del siglo XIX, muchos de estos tópicos influyen en sus escritos, más entre los poetas españoles contemporáneos aparecen dos que pudiera decirse marcan el sendero

por seguir a los nuestros y son: Espronceda y Zorrilla. El primero no solamente imprimió un clima romántico con sus temas, sino que fue imitado en la versificación y forma estrófica en su famosa "Canción del pirata", por Fernando Calderón en "El soldado de la libertad", por Ignacio Rodríguez Galván en su poema: "Suspende el rápido vuelo" y en el ímpetu bélico en "La partida del guerrero" de Guillermo Prieto.

"La canción del pirata" circuló en México ampliamente, con gran éxito habiendo sido cantada en el Teatro de la Ópera el 29 de mayo de 1842 en el beneficio de Adela Césari. Grande debe haber sido su huella cuando García Cubas la incluyó en su amenísimo *Libro de mis recuerdos*. Como ejemplo típico de esta etapa inicial de nuestra canción se la hace figurar en este trabajo.

Es forzoso hacer constar aquí que las dos bases fundamentales de nuestra canción lírica son: el romanticismo literario español y la ópera italiana, el primero influyendo sobre los textos, la segunda, sobre la música. Pero es también necesario hacer notar que, tanto las canciones de tonadillas como las canciones patrióticas de la época de la Independencia o aquéllas surgidas como imperativo romántico que acabo de mencionar, no encierran, por estas fechas, los caracteres bien definidos de nuestra canción ni en la métrica del verso que puede ser octosílabo como en "La morenita", decasílabo como en "Los baños" o de pie quebrado: octosílabo y tetrasílabo como en "El soldado de la libertad" y aún exasílabo y dodecasílabo como en "La partida del guerrero"; tampoco en la forma estrófica pues aún acepta estribillos tomados a la tonadilla escénica o estrofas de verso corto y acento agudo en los cuartos versos seguidas de auténticos estribillos.

Esto quiere decir que nuestra canción está naciente y sufre influencias preponderantes, sin embargo, pienso que fue el influjo de la romanza de ópera, la cavatina, el aria con todas sus características de arte lírico evolucionado, lo que determinó la estructura estrófica en primer lugar y en segundo, la métrica del verso.

e) PRIMERAS CANCIONES AL MEDIAR EL SIGLO XIX

Nuestros primeros poetas románticos: Calderón, Rodríguez Galván y Prieto, principiaron por asimilar la brevedad de la forma siguiendo el modelo italiano, concibiéndola en sólo dos estrofas esenciales como

indica Rubén M. Campos: un pensamiento capital y otro incidental, reforzado éste por el ritornelo característico (*El folklore y la música mexicana*. México, 1928, p. 89.) Debido a una larga tradición hispánica en la que predominó el verso octosílabo del romance, nuestras primeras producciones se apoyan en esta métrica, ejemplos:

“Ya la noche se avecina”
“Bella es la flor que en las auras”
“Dirige una vez tus ojos”
o sea “A Elisa”, de J. Antonio Gómez

“La boca de mi Pepita”
o sea “La Pepa”, de Luis Baca

“Precursora de consuelo” y
“La dormida”, de E. P.

Esta circunstancia nos llevaría a la duda: ¿la canción puede confundirse con el romance o con el corrido o es un género diverso? La respuesta es muy sencilla: el romance y el corrido son géneros narrativos que ciertamente pueden tener también carácter lírico; pero por su naturaleza se desenvuelven, el primero en una larga tirada de versos monorrimos y asonantes en los versos pares, el segundo en series de cuartetas o coplas romanceadas, es decir, que llevan rima asonante en los pares, dejando los impares libres o bien, en cuartetas independientes en cuanto a las rimas, pudiendo ser éstas asonantes o consonantes. La canción, por el contrario, no narra, simplemente expresa ideas o sentimientos hondos concebidos dentro del límite estrecho de las dos estrofas, sea cual fuere el metro en que estén concebidos los versos. Cuando el pensamiento y la emoción que engendra es tan intensa que no cabe en este molde, puede crecer indefinidamente hasta concluir, de acuerdo con la prosodia de los versos.

En las diversas melodías que se ofrecen en este capítulo se aprecia el influjo innegable de la música de ópera italiana, sobre todo en los melismas en que van ligados los sonidos. En general la presencia del elemento lírico italiano se hará patente en numerosísimos casos de canción; ya veremos más adelante en cuáles nuestra canción es refractaria a este influjo.

Un segundo grupo de canciones ya mejor definido en su estructura, mantiene, sin embargo, una métrica que no es definitiva; en este caso

el verso es decasílabo, pero ya el sabor de nuestra canción se va acen-
drando. Don Guillermo Prieto en sus *Memorias de mis tiempos*, t. 1,
1828-1840 (C. Bouret. México, 1908) menciona, entre otras, las can-
ciones que más hondamente hirieron su sensibilidad.

Por tratarse de las primeras producciones líricas que circularon en el
ambiente musical de esta ciudad, al iniciarse la quinta década del siglo,
copio aquí textualmente el párrafo; se refiere a las fiestas que tenían
lugar los domingos en el Paseo de la Retama:

En la parte alta se lucían el “Zorzico” y “El baile inglés” y se cantaba “La
posesora”, “El ámbar”, “El susurro del viento”, canciones hechas adrede para
las almas románticas de precios cómodos, como diría un comerciantuelo de la
época. “La posesora” se cantaba con los conocidos versos de Arriaza, entonces
en boga entre nuestras damas . . .

Para que se vea que era familiar a los poetas de la época el sistema
de canciones concebidas en dobles cuartetos, aunque éstas se repitieran
llegado el caso, reproduzco aquí tres estrofas que llevan además versos
de rima interna:

Dulce posesora del corazón mío
a quien nunca fío / mi eterna pasión,
las ansias que un frío silencio devora
oye, posesora / de mi corazón.

Hoy a declararte mis penas me arrojé,
preveo tu enojo / más vano será
que vas a vengarte y el mísero labio
que te hizo el agravio / ya frío estará.

Muriendo en mis ojos de lágrimas llenos
los tuyos serenos / verán la ocasión,
diránte muriendo que el alma te adora,
¡cruel posesora / de mi corazón!

(Arriaza y Superviela, Juan Bautista, *Poesías*. Bibliotecas de autores
españoles. Madrid. Rivadeneyra. 1825, t. 67, pp. 37-45.)

Por lo que toca a “El susurro del viento” aparece en verso decasílabo
con muchos melismas a la italiana. “La dormida”, cuyo autor se ampara
con las iniciales: E. P., principia con el verso: “Duerme, duerme, mujer
adorada”, se mueve ampliamente por saltos y con numerosas ligaduras.

Se acerca mejor a la forma definitiva de la canción mexicana aquella intitulada: "A ti te amo no más, no más a ti", mejor conocida por su primer verso endecasílabo: "A ti, joven de negra cabellera..." cuya autora fue la poetisa Dolores Guerrero, de Durango, tierra de músicos y compositores según lo demuestra este ejemplo fechado en 1840. En sí marca un progreso, tanto por usar verso endecasílabo toscano como por utilizar el cuarto miembro de la segunda frase como ritornelo.

Así vemos cómo la canción lírica en México, después de abandonar los escenarios invadió los salones bajo el influjo de los poetas románticos y de las arias y romanzas de ópera, las que impusieron el hábito de cantar en italiano con gorgoritos, melismas y vocalizaciones no sólo las canciones sentimentales, sino hasta los misterios del rosario en las iglesias. De igual modo, lo mismo en los textos que en las melodías, se va abandonando paulatinamente el estilo español de las seguidillas y boleras andaluzas con sucesiones de tresillos y jipíos para caer en el italiano a base de *bell canto*, sirviendo ambas cosas para dar nacimiento a un género que penetraría muy hondo en el alma del mexicano, sirviéndole como medio de expresión a través de todo el siglo XIX.

II. POR LA FORMA CLÁSICA: MEXICANA, ROMÁNTICA Y SENTIMENTAL

a) DE METRO ENDECASÍLABO, b) OTRAS CANCIONES ROMÁNTICAS MODELO

La ópera italiana y el verso toscano

ESTÁ COMPROBADO que en México desde finales del siglo XVIII y principios del XIX se representaban óperas italianas como “El filósofo burlado”, de Cimarosa y “El barbero de Sevilla”, de Paisiello, además de algunas imitaciones escritas por autores mexicanos. Fue hasta después de algunos años de consumada nuestra Independencia cuando empezaron a ser representadas las obras de Rossini: “El barbero de Sevilla”, “El califa de Bagdad”, “La italiana en Argel”, “La Gazza ladra”, “El Tancredo” y “Otelo”. Fue en 1827 cuando Manuel García, cantante de fama internacional, vino a establecer que se cantasen las óperas italianas en su idioma original, pues desde el 28 de diciembre de 1799 por Real Orden de Carlos IV, en España y sus dominios, las óperas tenían que ser cantadas en castellano. Con las visitas que hicieron a México los años 1831, 35, 39, 40, 41 y 42, compañías italianas de ópera llevando a la escena obras de autores de la época y en las que figuraban eminentes artistas que dejaron en nuestro público recuerdos imborrables, fue arraigando una tradición operística que influyó en nuestros destinos musicales, dando las bases para que surgiera la canción mexicana.

Era justamente por los años en que el romanticismo español había influido ya profundamente en nuestros poetas. Los argumentos de las óperas llenaban ampliamente los postulados del romanticismo,

haciendo volver los ojos al pasado, a las leyendas, a los héroes populares y sobre todo exacerbando el sentimentalismo, la fantasía, el sentido de lo ideal y el afán de libertad.

Al par que los elementos musicales contenidos en las arias, romanzas, cavatinas, escenas y coros abrían un gran surco en nuestros compositores entregándoles un estilo musical nuevo y sobrecargado de recursos vocales; los poetas, por un conducto directo se ponían en contacto con la versificación toscana a la cual no podían tampoco abstraerse los autores de los libretos.

Dada la facilidad con que el mexicano asimila cuanta música oye y el furor con que se había puesto de moda por aquellos años el arte lírico italiano que no solamente inundaba los salones, cantándose con acompañamiento de piano o eran silbados por las calles fragmentos de las óperas más conocidas, sino hasta los misterios del Rosario reproducían melodías de arias y coros de las obras de Bellini y Donizetti; pronto esta música comenzó a circular por la provincia y por el campo, extendiéndose en todas direcciones. Así la Marquesa Calderón de la Barca pudo presenciar en Izúcar de Matamoros, Puebla, el año 41 una representación de "El barbero de Sevilla", al aire libre, bajo de un árbol, a veinticinco centavos el boleto.

Nace la canción romántica

En un movimiento centrífugo partiendo de la capital de la república por las escasas vías de comunicación que había en el país en la cuarta y quinta década del siglo pasado, la romanza de ópera italiana, con sus principales caracteres alcanzó las ciudades de provincia, especialmente hacia el interior, hacia el Bajío, en donde sufrió transformaciones a través del temperamento de nuestros campesinos, quienes, al son de una guitarra o de un arpa pequeña, pronto imitaron sus giros y cadencias agregando por su parte una buena dosis de sentimentalismo.

La capital misma de la república se veía invadida hacia aquellos años por brotes líricos y nada menos que los domingos en el Paseo de la Retama, según nos lo refiere Guillermo Prieto: se cantaban "La poseora", "El ámbar" y "El susurro del viento".

El texto con que se cantaba "El ámbar" me fue comunicado amablemente por don Manuel Toussaint quien lo recolectó en México

hacia 1939, y aunque los dos versos finales no fueron registrados, ya marca la estructura de la canción mexicana a base de dos cuartetas endecasílabas:

Ambar divino exhalas en tu aliento
y me adormeces estando yo a tu lado,
aroma puro, suave, embalsamado,
tú me recuerdas a la mujer que amé.

¿Por qué a mi pecho no le das consuelo?
¿Por qué a mi pecho no le das la calma?

Hacia 1840 circulaba en labios de los cancioneros y del pueblo otra composición anónima con el título de “La Luna” de la cual existen varias versiones. La primera comunicada igualmente por el Dr. Tous-saint ofrece la forma bien esbozada:

La luna ya se oculta en Occidente,
las aves duermen junto al manso río,
el cielo llora gotas de rocío
sobre la triste y soñolienta flor.

En tanto que reposa en el silencio
el mundo que mis penas no comprende,
la luz del alba llega y me sorprende
cerca de ti velando por tu amor.

Por los mismos años circulaba en Michoacán otra versión del tema. La primera estrofa está concebida así:

Yo, rancherón, pobre y sin ventura,
osé mirar las gracias de tu tez;
pero te veo más alta que la luna, ¡ay!
si yo te adoré, perdona mi altivez . . .

El mismo Guillermo Prieto compuso textos para canciones concebidos en versos endecasílabos, contribuyendo así a la formación de la lírica nacional:

¡Ay! yo la vi cruzar el cielo *empírico*
rindiendo al mundo y ofuscando el sol.
¡Ay! ¡Yo la vi! Seguía en mi delirio
y vi que tú eras, serafín de Dios.

Piedad, mujer, del *pobre* prisionero
 que busca luz y libertad en ti:
 ¡Piedad, piedad! porque sin ti me muero...
 ¡Ayl si no me amas, me verás morir.

A mitad del siglo tanto los poetas como los músicos que seguían los pasos de aquéllos, ya habían fijado la forma definitiva de la canción mexicana la cual consistía en: una cuarteta a veces redondilla —en versos endecasílabos— seguida de otra, de igual metro en la que se repetían íntegras las palabras en los dos primeros versos, siendo el tercero y cuarto los mismos o casi de los de igual orden de la primera, con lo cual se obtenía un ritornelo literario y musical:

Ejem. 1.

Se fue y me abando-nó la muy in-gra-ta y se bur-la-ba de mi amor cual hojál viento
 se fue y me abando-nó sin sen-ti-miento y yo llo-raba la desgracia de los dos
 E-lla me di-jo que de mi amor se bur-la-ba e-lla me di-jo que de mi amor se re-i-a
 se fue y me abando-nó la vi-da mí-a y yo llo-raba la desgracia de los dos

Como esta estructura sirvió de base a todas las demás canciones del siglo y fue respetada en muchos casos, a la cual los músicos le aplicaron elementos musicales también fijos en cuanto a tonalidad y modalidad, se le puede considerar clásica y típica y por contener las características del romanticismo de la época debemos llamarla:

Canción mexicana romántica y sentimental.

Con objeto de justificar esta doble característica y a fin de reforzar cuanto he venido diciendo acerca de la herencia romántica venida de España, ejemplificaré a continuación tres grupos de canciones de metro endecasílabo de los tipos A, B y C en su aspecto rítmico-meló-

dico; mas solamente en los primeros versos de cada una. El lector observará que predomina el compás de 4/4, que el de 2/4 aparece como división del anterior y también puede ajustarse el 3/4. En los tipos A y B se hace sistemática una anacrusa de tres sonidos antes del ictus inicial, y también que las terminaciones todas son femeninas, en tanto que en el tipo C la anacrusa es de dos sonidos (ver los ejemplos musicales 2, 3 y 4).

Por otra parte se hace indispensable también el demostrar que los textos que acompañan estas canciones obedecen a las características del romanticismo. A este respecto me voy a permitir tomarme algunas licencias en la métrica cuando no he podido encontrar en los versos endecasílabos el tema bien definido:

Virgen divina que en el claustro santo
tu cuerpo y alma consagraste a Dios,
al menos por piedad, hermosa niña,
al cielo ruega, ruega por los dos...

Soledad:

Los que llorar sabemos, los seres sin ventura,
amamos del otoño la triste soledad...

Desmoralización, descontento, escepticismo:

Para no darme cuenta de la vida
yo vivo en un constante aturdimiento,
así no lloro la ilusión perdida,
así no sufro el mal del pensamiento.

Sentimiento:

Marchita el alma, triste el pensamiento,
mustia la faz, herido el corazón;
atravesando la existencia mísera
sin la esperanza de alcanzar tu amor.

Ausencia y llanto:

Adiós, adiós, Dios sabe si en la vida
nunca jamás a verte volveré;
permítame el cielo que intentarte olvide,
pero en tu ausencia siempre lloraré.

Ritmo A. anfibracico-trocaico (acataléctico) Ejemp. 2.

Mar-chi-tael al-ma, tris-t'el pen-sa-mien-to.....

Mo-men-tos hay en que mi mus-tio la — bio....

A-dios, a-dios, la ma-no del des-ti-no.....

Ya-dios, a-dios, Dios sa-be sien la vi — da...

Si yo te rin-do a do-ra-ción fer-vien-te.....

Yo quie-ro a-mar y ne-ce-si-to un al-ma.....

So-ñé va-gar por bos ques de pal-me-ras.....

¿A dón-de j-rá ve-loz y fa-ti-ga — da....

Hu-yó ve-loz un tiem-po de ven-tu — ra....

En-vi-dia cau-sa a la na-cien-te au-ro-ra.....

Se fue y me a-ban-do-nó la muy in-gra-ta.....

No pien ses que al en-viar-te mis can-ta — res...

The musical score consists of 14 staves of music. The first two staves are in G major (one sharp) and 4/4 time. The third staff changes to D major (two sharps) and 4/4 time. The fourth staff changes to G major (one sharp) and 4/4 time. The fifth staff changes to D major (two sharps) and 4/4 time. The sixth staff changes to G major (one sharp) and 4/4 time. The seventh staff changes to F major (one flat) and 4/4 time. The eighth staff changes to G major (one sharp) and 4/4 time. The ninth staff changes to D major (two sharps) and 4/4 time. The tenth staff changes to D major (two sharps) and 2/4 time. The eleventh staff changes to D major (two sharps) and 2/4 time. The twelfth staff changes to F major (one flat) and 2/4 time. The thirteenth staff changes to F major (one flat) and 2/4 time. The fourteenth staff changes to F major (one flat) and 2/4 time.

Ritmo B. dáctilo-trocaico (cataléctico) Ejemp.3.

Vir-gen di-vi-na quén el claustro san-to....

Co-mo sa-brás qué-na-mo-ra-do vi-vo.....

Oi-go tu voz cuan-do las a-ves can-tan....

Ó-ye la voz de mi do-lor, Ma-rí-a.....

An-tes quíel ne-groy so-li-ta-ri'ol-vi-do.....

Guar-daes-ta flor y pien-sa qués mi vi-da.....

Pa-ra no dar-me cuen-ta de la vi-da.....

Ritmo C. troqueo-daétilo-trocaico. Ejemp.4.

E-le-van-do tus o-jos ha-ciael cie-lo...

No me di-gas a-dios, que-ri-da mí-a.....

Sjal-gún ser hajm-pe-di-do que tú me-a-mes.....

Des-de ni-ño te-a-mé con fa-na-tis-mo.....

Ideal femenino:

Si yo te rindo adoración ferviente
ámame tu también hasta el exceso,
quiero para calmar mi sed ardiente
en tu mano imprimir un casto beso.

Ideal patriótico, político, heroico:

O ser puro o ser libre o ser grande
o arrostrar con valor negra suerte
ante bien prefiramos la muerte
que dejar de clamar ¡Libertad!

El paisaje:

Soñé vagar por bosques de palmeras
cuyos blondos plumajes al hundir
su disco el sol en las lejanas sierras,
cruzaban resplandores de rubí.

Del terso lago se tiñó de rosa
la superficie límpida y azul,
y a sus orillas garzas y palomas
posábanse en los sauces y bambúes.

(Aparece en la novela *María* de Jorge Isaacs, véase melodía.)

El pasado:

Huyó veloz un tiempo de ventura
tiempo de gloria y de amor pasó
y me dejó en su huella la amargura
de un recuerdo de angustia y de dolor.

Fatalismo:

Adiós, adiós, la mano del destino
alejará mi vida de tu vida
y lloraré tu ausencia en mi camino
cuando en el tuyo mi amor olvidarás.

Muerte:

Sueños, misterios, ilusión, ideas;
en el sublime horror del ataúd
siempre adorada y bendecida seas,
bella es la muerte si lo mandas tú.

Sepulcro:

Más allá de la tumba he de quererte,
más allá del sepulcro he de adorarte . . .

Panteón:

Tristísimo panteón, yo te saludo,
a ti me acerco con pavor y espanto,
vengo a regar con mi copioso llanto
la tumba de mi madre, la cual se encuentra aquí . . .

Algo queda aún por aclarar, ¿por qué razón la canción mexicana se constriñe a sólo dos tetrástrofos? Aunque no sea ésta una contestación categórica, sino una simple suposición, conviene señalar aquí que la forma literaria más cercana vendría a ser la de la canción siciliana.

En los *Canti popolari Siciliani*. Racolti e Trascritti da Vincenzo de Simone, se encuentran 215 canciones clasificadas en tres grupos:

1. Lode della bellezza e dell'amore.
2. Voci e Messaggi d'amore.
3. Tormento e gioie d'amore.

todas concebidas en verso endecasílabo y de las cuales puedo señalar al azar la siguiente:

Amuri, amuri e nun criditi amuri,
e nun criditi a li finti palori;
li genti sunu tutti tradituri,
nustranu bona cera e malu cori

quannu tu cridi ca su'rosi e ciuri,
tannu su'spinipunci e scattacori;
amaru qu'si stá'mpintu a l'amuri,
"na vota nasci e centio voti mori"

Esta canción es seguramente hermana de la siciliana de la ópera "Caballería rusticana", cuyo texto calabrés principia:

O Lola ch'ai di latti la cammisa,
si bianca e russa comu la cirasa, . . .

Si se comparan estos textos sicilianos con nuestra canción "Marchita el alma" puede apreciarse la similitud.

III. POR LA FORMA MUSICAL

AL PASAR a través del alma del mexicano los dos ingredientes antes señalados: melodía a la italiana con todos los rasgos que le eran peculiares como romanza de ópera, y texto literario con los caracteres del romanticismo imperante durante el segundo cuarto del siglo XIX, la canción lírica fue perfilando su personalidad hasta imponerse. Este proceso imperceptible y oculto realizado lentamente y en un proceso gradual vino a ser, casi al mediar el siglo, la expresión del pueblo, principalmente del Bajío, la cual podemos denominar, a partir de esas fechas como “Canción mexicana, romántica y sentimental”.

Su estructura puede esquematizarse así:

Primer período: dividido en dos semiperíodos o sean cuatro miembros:

Primer semiperíodo: M ——— m ———
Segundo semiperíodo: N ——— n ———

Segundo período igualmente dividido en dos semiperíodos o sean cuatro miembros:

Primer semiperíodo: O ——— o ———
Segundo semiperíodo: N ——— n ——— (Ritornelo)

La estructura literaria que sirve de norma y soporte a la musical consta de dos estrofas de cuatro versos principalmente endecasílabos o bien cualesquiera otros de arte mayor (veremos que también las puede haber de arte menor, mas el sentimiento hondo y penetrante requiere una expresión de mayores vuelos, insinuante y reiterada). El arquetipo no pudo ser más simple. Podemos ejemplificar con el siguiente:

Tú fuiste en el mundo la fe de mi creencia,	A
tú fuiste en el mundo mi sola adoración;	A'
te burlas de mi llanto, te ríes de un sufrimiento,	B
te burlas de mis quejas, te ríes de mi dolor.	B'

El cielo te perdone el mal que tú me has hecho,	C
el cielo te perdone el mal que me has causado;	C'
te burlas de mi llanto, te ríes de un sufrimiento,	B

(Ritornelo) te burlas de mis quejas, te ríes de mi dolor. B'

La melodía fue al principio dócil a los versos, y si se tiene en cuenta la pobreza de elementos literarios, los músicos tuvieron que ser igualmente precarios; mas las condiciones de ambos factores se estabilizaron y dieron por resultado, no solamente la aparición más o menos rigurosa del ritornelo, sino que en el primer semiperíodo del segundo período o sean los dos primeros versos de la segunda estrofa los dos miembros melódicos fueran iguales: O - O (estas circunstancias no se observan fielmente en todos los casos, aunque sí existen con suma frecuencia), esto mismo vino a imprimir al esquema musical un sello más peculiar:

M — m — N — n — O — O — N — n —

Con este nuevo requisito la forma de nuestra canción se distingue de todas las otras de los demás países.

Estructurada así la melodía, apegada al texto literario, las condiciones musicales complementarias son las siguientes: por lo que toca a tonalidad, modalidad y armonía: el primer período se inicia con la tónica y concluye en la tónica. El segundo se inicia en la dominante y concluye en la tónica mediante el recurso del ritornelo. Esto cuando la modalidad es mayor. Cuando la canción está en modo menor, el segundo período principia en el relativo mayor; pero el segundo semiperíodo, por determinar el ritornelo, regresa al modo menor y concluye con la tónica inicial.

La canción mexicana engloba las siguientes características: una melodía mórbida de mucha amplitud que sobrecoge por su sentimiento y sorprende por los recursos de que echa mano. El uso exclusivo de los modos mayor y menor. La métrica de la versificación que determina la longitud de cada miembro de frase es variable y va desde el pentasílabo en la cancioncilla, hasta el octodecasílabo (triple exasílabo) y aún más.

Tiene preferencia por el verso endecasílabo toscano y tiene marcada tendencia al uso de versos de arte mayor. En consecuencia hace uso del compás según la longitud del miembro melódico: compases breves para versos cortos y compases largos para versos de muchas sílabas. Es entonces normal el que utilice el compás de 4/4 ó 12/8, sin que deje de utilizar los demás compases si le es preciso.

Hereda del italianismo: floreos, ligaduras, trinos, mordentes, grupettos, bordados, fermatas y cadencias, intervalos abiertos; acordes de séptima de dominante en el modo mayor y de séptima de sensible en el modo menor. El ritmo de acompañamiento es por lo general en valores isócronos de octavo, tresillos de octavo o dieciseisavo (herencia de la ópera) sobre los acordes funcionales aun en contraste con la voz. Cuando recurre a la tradición hispánica, además de usar versos octosílabos, en ocasiones dobles, utiliza el compás de 6/8, 9/8 ó 5/4 ritmando el acompañamiento con las formas del bolero, la jota, el zapateado, el pasacalle o el tango, éste cuando la forma de la habanera se impone.

Es propio de la canción mexicana el ser cantada a dos o más voces observando empíricamente los principios del falso bordón enseñado por los evangelizadores a los nativos conforme a la disposición siguiente:

4ª Voz, tiple o soprano	6ª alta del tenor
2ª Voz, alto	3ª alta del tenor
1ª Voz, tenor: que <i>tiene el Cantus firmus</i> o <i>Canto dado</i> .	
3ª Voz, contra alto	3ª baja del tenor
5ª Voz, bajo	6ª baja del tenor

A esta manera de cantar se le llamó en Europa: *Contrapunto igual a la mente*¹ estando obligado el tenor a leer la melodía, siguiéndole *de oído* las otras voces en 3as. y 6as. paralelas, de acuerdo con la tonalidad. De ahí que nuestras gentes del campo, cuando cantan a varias voces, se expresen así: "Empieza tú y yo te arrebato", es decir, debe iniciar el canto la 1ª voz e inmediatamente le siguen, tomando la segunda voz la 3ª alta y la 3ª voz, la 3ª baja o la 4ª ó 5ª al intervalo de 6ª alta o baja según la tesitura de cada quien.

¹Recuérdese el madrigal de Banchieri: "Il Contrapunto bestiall a la mente."

Mas con el transcurso del tiempo el procedimiento se ha hecho empírico y ya no se observa rigurosamente y si a esto agregamos el ámbito amplísimo que ha logrado la canción, puede observarse en la práctica que las diversas voces pueden saltar de la segunda a la tercera o a la cuarta indistintamente y el tenor ejecuta con alguna preferencia fragmentos que corresponden a las otras voces y sin más regresa a su línea melódica primitiva. En esta misma colección se incluyen ejemplos en que la voz del contralto salta a la parte superior al soprano o al alto. Véase el ejemplo: “Y siempre te vas, mujer”, capítulo ix, c) Despedidas.

La única condición para el éxito de este procedimiento, estriba en principiar y concluir con la tónica.

El instrumento favorito para el acompañamiento de la canción es la guitarra y así debió de ser desde los principios, en Jalisco se ha usado un arpa diatónica pequeña, puede acompañar también un grupo de instrumentos, ya sea la pequeña orquesta yucateca o el grupo llamado “Mariachi” en Jalisco y Michoacán.

La canción romántica del Bajío que irradió hacia todos los rumbos del país, es y ha sido artículo de consumo en las ferias, en los espectáculos, tales como los palenques de gallos, el “Tío vivo” o sean “los caballitos”; en los onomásticos, en las bodas y en la vida misma del hogar, por lo tanto todo el pueblo canta y existen además los cantadores profesionales, que se alquilan para el objeto, los vendedores ambulantes del “Arte colimote” y los de los azucarillos y coronitas de azúcar que van por los barrios de casa en casa entonando, como ellos dicen en su pregón: “versitos de a medio y canciones de a real, para la persona que guste comprar.”

Por medio de los cancioneros de las ferias la canción ha viajado dentro y fuera del país, ha emigrado a otras latitudes y aún ha cruzado el mar, por lo que es posible encontrar canciones mexicanas en lugares y países remotos.

a) SINFONÍA Y DISCANTE DE CANCIÓN

Dentro de los hábitos de las pequeñas orquestas pueblerinas, especialmente de los Estados de Zacatecas, Jalisco, Michoacán y Guerrero, está cantar canciones alternadas con otros géneros: sones, jarabes,

valonas, coplas, etcétera, en mañanitas o serenatas, y al efecto utilizan para cambiar la tonalidad, pequeños trozos instrumentales, interludios tonulantes cuyas fórmulas de resolución cadencial llevan de una tonalidad a otra y ajusta el canto a la tesitura del cantante, le llaman *sinfonía*.

Otros fragmentos también instrumentales sirven para dar descanso a la voz cuando el texto de la canción es muy largo, éstos son introducidos de vez en vez y prestan a la pieza que se ejecuta variedad y belleza, le llaman *discanto*. Tanto aquélla como éstos pertenecen, pues, a la forma de canción mexicana y aunque no estructuran internamente este género, sí le acompañan constantemente, y por lo tanto no se les puede soslayar cuando se trata de examinarlo en conjunto.

b) CANCIONES DE FORMA SIMPLE

Nunca ha sido posible sujetar la fantasía creadora de los artistas cuyas obras se caracterizan justamente por la libertad de expresión sin sujeción a normas invariables y rígidas. La canción mexicana ha estado desde sus principios sometida a un proceso evolutivo el cual va, como es natural, de lo simple a lo complejo. Por otra parte es producto de una cultura heredada: la española, que insensible, pero fatalmente ha ejercido influjo decisivo. Por lo antes dicho se infiere que el género canción desprendiéndose de las formas de canciones españolas, mucho antes de que principiara a moldearse dentro del aspecto que alcanzara en la segunda mitad del siglo, tuvo una forma mucho más sencilla, la que, en muchas ocasiones, se redujo a un único período musical, véase ejemplo 1º “¿En dónde estás paloma mía . . . ?” La mayoría de las veces consta de cuatro miembros; frase o pensamiento melódico que se repite indefinidamente hasta concluir con las estrofas del texto. A esto se le llama período binario porque se divide en dos semiperíodos y cada uno de éstos en dos miembros o incisos. En las formas clásicas europeas se conoce a esta forma de canción como *Lied en estrofas*.

A este procedimiento le llamo aquí, para distinguirlo de otros: *Canción de forma simple*. Podría pensarse que esta estructura rudimentaria sólo fue empleada al nacer nuestra canción en el siglo pasado y por lo tanto no vale la pena ocuparse de ella; pero el caso no

es así, pues continúa existiendo y se canta en abundancia. Lo que quiere decir que son los artistas creadores los que, no obstante que existe una forma elaborada de canción de estructura fija y aceptada por todos como típicamente mexicana, continúan expresándose de modo más elemental y en formas menos rígidas.

En el caso que examinamos hay que tener presente, sin embargo, que cuando la canción aparece en metro octosilábico, sus dos estrofas pueden ofrecer el aspecto de coplas y dejar de ser canción; pero en este caso hay que atenerse a la estructura interna y ver si reúne los requisitos establecidos entre los cuales, por lo menos, debe estar el ritornelo. El ir acompañada con un estribillo también induce a desorientación, en ese caso debemos atenemos al carácter esencialmente lírico del tema y a las condiciones intrínsecas de la canción.

c) CANCIONES CON COLETA, AY-AY-AY, ESTRAMBOTE O ESTRIBILLO

La canción mexicana, en su desarrollo progresivo, tuvo que aceptar, como su antecesora la española —por ejemplo “La morenita” ya incluida entre aquellas derivadas de la tonadilla escénica— el procedimiento tradicional introducido por la cultura árabe hacia el siglo XIII en el zéjel y villancico, me refiero al estribillo o estrambote.

En efecto, ya sea para contrastar el tema fundamental del canto, o bien para prolongar la composición introduciéndole en forma alternativa un nuevo elemento, nuestros músicos populares y cantadores acostumbraron enriquecer sus producciones mediante dicho procedimiento. Pues bien, tras de la canción de forma simple aparece esta estructura modificada por el agregado del elemento español: ay-ay-ay, como coleta. En adición a esto nuestro pueblo repite o agrega una fracción imprevista que juzga necesaria para dar satisfacción a las proporciones de su obra, es decir crea un estrambote.

La palabra estrambote es lo mismo que estribillo, despectivamente señalado así: estribote; pero de hecho éste no llega constituir un estribillo sistemático y alternativo, sino sólo por una vez y al concluir definitivamente la canción.

En seguida aparece el verdadero estribillo, constituido por una sucesión de sílabas organizadas en grupos rítmicos que, si bien pueden

no tener un sentido idiomático, sí lo constituyen organizando melódicamente especies de palabras y miembros de frases. Ejemplo:

Pirulirulí, pirulirulí, pirulirulaina ...

o bien formando trisílabos, tetrasílabos o pentasílabos en las siguientes combinaciones: *la-la-lá, tra-la-lá, la-la-rán, tra-la-lá-la, tra-la-la-la-lá, o lari-lari-lá* lo cual parece haberse desprendido del a-la-lá gallego.

En otras ocasiones son verdaderas estrofas de tres, cuatro o más versos octosílabos o de mayor medida que alternan sistemáticamente. Estas estrofas contrastantes no contienen melódicamente ritornelos.

Los intercalados imprevistos trastornan rítmica y melódicamente la forma canción, el estrambote la prolonga y el estribillo le presta brillantez y originalidad al mismo tiempo que descanso a la tensión muchas veces dramática del canto, haciendo que, por la trivialidad y repetición de las fórmulas, el auditor las deje pasar y desarrollar mecánicamente, para volver a fijar su interés cuando surge de nuevo el tema sentimental. Por lo tanto los estribillos pueden ser suprimidos, si se place; pero entonces la canción como que decae y se opaca, repitiéndose metódicamente las estrofas del tema sin contraste.

Como en el género que estudiamos surge con frecuencia el procedimiento del estribillo, se ha hecho preciso considerarlo como un factor que amplía la forma, además de que este elemento característico hace más mexicana la canción.

d) LA CANCIÓN RANCHERA DE FORMA NORMAL CON RITORNELO, VERSO CORTO Y MUY DESARROLLADA

Respecto a los ejemplos incluidos en este capítulo debo hacer notar que no obstante que el metro de versificación es el endecasílabo, desde que la canción definió su forma, debido al uso constante del género en labios del pueblo, ha sufrido mutilaciones y adiciones que trastornan la medida exacta. En labios de la gente del campo y por imposición de la música —en muchos casos también deformada por el sentimiento rítmico o por el sentido de las palabras que el pueblo entiende a su manera— en el transcurso del canto han sido suprimidas algunas sílabas o monosílabos, la conjunción ha sido frecuentemente intercalada entre

verso y verso, o bien, las sinalefas resultan forzadas. En otros casos, el verso y la melodía han sido acortadas, suprimiendo de plano vocablos enteros, realizando una síntesis que, si bien trastorna la estructura normal, en cambio el pensamiento literario persevera. Esto es visible principalmente en la canción que existe en la periferia del Bajío, en lugares que han permanecido alejados de la metrópoli, en los Estados fronterizos del norte, en rancherías remontadas o en zonas francamente refractarias a la influencia unificadora de la civilización.

Un factor determinante de este fenómeno de acortamiento en los versos iniciales es la presencia entre nosotros de la *canción de aliento entrecortado* procedente de la región navarra española. En estos casos (véase la sección respectiva de esta especie de cantos) el verso corto desorienta, pues no se sabe si va a continuarse el procedimiento de soldar la continuación del verso con otro fragmento del que sigue y así sucesivamente o en realidad sólo es corto el primer verso de la primera estrofa, quedando la segunda en su forma común. Por lo que respecta a los elementos musicales en esta canción, por efecto de la lejanía o el aislamiento, así como por una suerte de reacción, la influencia del *Bell canto* de la ópera italiana se reduce al mínimo o ha quedado completo nulificada en tanto que vuelven a aparecer algunos rasgos de la música peninsular española. Así el campesino mexicano ha rehuido de la romanza y el aria los melismas, las fermatas, los portamentos, las ligaduras, los grupettos, los mordentes, dejando acaso las apoyaturas; en tanto que ha conservado de lo español algunos lineamientos modales junto con fragmentos rítmico-melódicos de la jota y del zapateado.

Los textos se resienten de inestabilidad en la medida del verso, siendo frecuente una constante irregularidad, una especie de desvío voluntario hacia normas de versificación regular, llegando a constituir una característica; a esto hay que añadir el lenguaje que tampoco es literario, sino llano, simple y sin artificio, híbrido o deformado. Si se valiera la expresión, no obstante que ya ha quedado definida una forma de canción típica, pudiéramos llamar clásica, mexicana, romántica y sentimental; este acervo de cantos, pródigo en aspectos y vivo aún en el campo, viene a ser más mexicano, más nuestro, más enraizado en el alma mestiza de nuestro pueblo y debe ser llamado con propiedad: canción ranchera.

Por efectos de la melodía y el ritmo musicales hallamos como una característica propia de este grupo de cantos que estudiamos: *la más absoluta irregularidad en la medida de los versos*. Esta circunstancia produce los efectos más inesperados y originales que al trastornar la organización interna de los miembros de frase obliga a considerar, dentro de las canciones románticas y sentimentales, un grupo típico que probablemente no existe en el acervo musical de otros pueblos. Las irregularidades son muchas y sorprendentes pero podemos examinarlas en ejemplos representativos, para lo cual ofrezco aquí este cuadro:

Rancheras de forma normal

Prescillano Valadez	8+8=16 6+7=13	5+8=13 6+7=13	8+8=16 8+8=16	8+7=15 8+7=15
Consuación	4+8+5=17 8+8=16	8 8+8=16	6+8+5=19 4+8+6=18	8 8
La chaparrita	8+4=12 5+8=13	5+6=11 5+8=13	4+8+5=17 4+8+5=17	8 8
Paso del Norte	9+5=14 5+8=13	5+8=13 6+8=14	8+8=16 8+8=16	6+8=14 6+8=14
Te he de querer . . .	5+5+7=17 8+8=16	8+8=16 8+8=16	5+5+8=18 5+5+8=18	7+8=15 7+8=15
La borrachita	7+5=12 7+5=12	5+6=11 7+5=12	7+7=14 7+7=14	7+7+4=18 7+7+4=18

Rancheras que principian con verso corto

Mírame bien . . .	5 6+9=15	7+8=15 6+8=14	8+9+4=21 8+9+4=21	9+ 8=17 9+ 8=17
Pero ayes, Antonia . . . a)	6 5+8=13	8+8=16 5+8=13	7+8=15 8+8=16	8+ 8=16 8+ 8=16
L'inasia b)	5+8=13 5+7=12	8+8=16 5+7=12	7+7=14 5+8=13	8+ 8=16 8+ 8=16
No hay quien me de razón	7 8+4=12	12 8+4=12	12 7+8=15	5+10=15 5+10=15
Paloma azul	8 6+9=15	5+8=13 6+8=14	8+8=16 8+8=16	5+ 8=13 5+ 8=13
La rancherita	8 8+8=16	5+8+4=17 8+8=16	8+8=16 8+8=16	5+7+ 8=20 5+7+ 8=20
Mí prieta	10 7+7=14	5+8=13 7+7=14	5+8=13 5+8=13	5+ 9=14 5+ 9=14

Rancheras aún más desarrolladas

¡Qué chulos ojos . . .	5	8+ 5=13	8+5=13	8+ 5=13	8+ 5=13
	7+ 8=15	7+ 8=15	5+8=13	5+ 8=13
Tú y tú	7	8+ 6=14	8+8=16	8+2+ 8=18
	5+10=15	5+10=15	10+8=18	7+ 8=15	8+2+ 8=18
El muerto murió . . .	6	8+8+ 6=22	8+8=16	12+ 8=20	8+8+ 8=24
	8	8+8+ 5=21	4+8=12	8+8+ 8=24
Agua le pido a mi Dios . . .	8+ 8=16	12+ 5=17	12+4=16	16+10=26	16+16=32
	5+8+ 8=21	5+8+ 8=21	8+8=16	10	16+16=32

Puede observarse en las cifras la disposición fluctuante de la medida de los versos y la estructura de las estrofas, así como apreciarse cómo van en orden creciente hasta el máximo, organizándose tres grupos que son:

Rancheras de la forma normal, es decir, con ritornelo y con repetición melódica —a las veces también literaria— en los versos primero y segundo de la segunda estrofa;

Rancheras que principian con verso corto, con una sola excepción: “L’Inasia” que viene enseguida de “Pero ayes, Antonia” por ser variantes de ésta. “Mírame bien” y “La rancherita” empiezan a tener su verso dividido en tres fracciones.

Y *rancheras aún más desarrolladas* que tienen en algunas de sus estrofas cinco versos, en tres de ellas aparece el verso inicial corto, lo que sugiere como antecedente la canción de aliento entrecortado; muy marcada esta influencia en el ejemplo: “El muerto murió”. El último ejemplo: “Agua le pido a mi Dios . . .” lleva como exclamación intercalada: ¡Qué caray y qué caray! con la que adquiere mayor sello de mexicanismo puesto que es transformación regional y popular del ¡Caramba! de la tonadilla escénica española. Como los tres ejemplos anteriores de esta sección, aparece un quinto verso en ambas estrofas compuesto de cuatro octosílabos de dos en dos que entregan la mayor medida de verso que yo sepa en canciones o sean treinta y dos sílabas

Lenguaje rústico o campesino

El idioma utilizado en este tipo de canciones resulta, no sólo pintoresco y característico, sino lleno de arcaísmos y de giros idiomáticos regionales, absolutamente propios de nuestra gente provinciana; a lo largo del desarrollo de esta obra pueden espigarse expresiones como las siguientes:

No te la echés de lao, Petronila, ni creas que por Julona yo te cuide . . .

.....

No, no, Juliana, que te vas a infelizar;

.....

. . . y devisé el sepulcro de mis padres . . .

.....

Consuación, ¿Por qué estás tan sumergida . . . ?

.....

¿Pa qué quero amores que sean fingidos?

.....

¡Qué admiración les causa que yo quera a esa mujer!

.....

Pero ayes, Antonia . . .

.....

¡Ay de mi prieta! pos asina la quero yo.

.....

Yo no creyía que tú me tratarías de mal intento . . .

.....

A la agrora, a la agrora levántate, chatita, ya amaneció.

.....

Despierta, joven, de ese sueño engrandecida . . .

.....

No saliste y por eso no te quero, no saliste y me hicites un favor . . .

.....

. . . ya parece que adeviso las torres de Catedral.

.....

Me abandonates, mujer, dejándome en el hespital
y sin darne a conocer el bribón con quien versabas . . .
que pedazos de endevido por el cielo han de volar.

.....

y entre sus manitas traiba su peine y su partidior . . .

. . . otra (carta) más bien dibujada . . .

. . . me ofertaras tu retrato . . .

.....
janda y que te ribetién, que te andas deshilachando . . .
.....
ya tengo otra chamagosa que la quero como maiz
.....
Creibas que no había de hallar amor como el que perdí,
.....
Amigos, les contaré una aición particular . . .
.....
... todavía valor me sobra y hast'onde tope ajustar . . .
.....
... como era probe . . . yo como creido me equivoqué . . .

IV. SEGÚN EL METRO DE VERSIFICACIÓN

NUESTRA canción presenta un vasto panorama de formas según la medida del verso en que se apoya, así va desde las muestras más pequeñas, casi increíbles, verdaderas miniaturas, hasta otras de un desarrollo insospechado, como acaba de verse en el capítulo anterior, que ponen de manifiesto la flexibilidad y morbidez en la creación de nuestros artistas, la superabundancia y fluidez del estro lírico de nuestros compositores campesinos. Como los materiales abundan pueden seleccionarse los ejemplos e intentarse una clasificación basada en la métrica de los versos. El lector podrá convencerse plenamente de que esencialmente nuestra canción consta de dos partes melódicas o sea dos estrofas, ya sean de verso corto o verso largo.

a) CANCIONCILLAS, b) CANCIONES

Como primer paso pueden separarse aquellas producciones que se ajustan a metros de *arte menor* y a metros de *arte mayor*, según los postulados bien conocidos para la versificación castellana. De este modo podemos considerar como perteneciente al primer grupo los que llamaremos *Cancioncillas* o sean las de verso pentasílabo, exasílabo, heptasílabo, y octosílabo, dejando para el segundo las que se apoyan en versos de mayor número de sílabas —el verso nonosílabo es escaso y más bien aparece en combinación con otros—, y llamaremos *Canciones* las que hacen uso de versos decasílabos, endecasílabos, dodecasílabos, triscadecasílabos, tetradecasílabos ya sean en hemistiquios de siete o no. Siguiendo este proceso nuestras canciones nos ofrecen versos pen-

tadecasílabos divididos en trisiquios de cinco sílabas, exadecasílabos partidos en dos de ocho, heptadecasílabos en que se combinan los de ocho y nueve sílabas, octodecasílabos formados por trisiquios de seis y así sucesivamente combinaciones de veintiún sílabas, veintitrés, veintiséis y hasta treinta y dos, como se ve en el cuadro arriba citado.

El capítulo presente se impone en vista de que en el proceso creativo de los cantos es el verso el que aparece en primer lugar y al cual se subordina la melodía. Mas en el fenómeno folklórico, cuando la melodía ya está estructurada, la métrica y la rítmica del verso sufren frecuentes deformaciones por imperativo del ritmo musical y los valores de los sonidos, así los acentos prosódicos cambian de lugar, las sinalefas soportan forzamientos increíbles y la medida de los versos es acortada o prolongada con supresiones o duplicaciones, debidas a sustitución de vocablos en lo que el pueblo nunca se detiene.

Podría creerse que con el análisis y clasificación según la estructura musical sería bastante; pero bien visto el caso el aumento de sílabas en el verso obedece al mismo fenómeno de plétora de imaginación, riqueza de recursos literarios y musicales, aunque éstos sean empíricos. A primera vista la forma canción es una y no presenta variedad; pero a medida que se afina el análisis y se impone la clasificación dado el acervo increíble que existe, se hace necesario justificar el porqué de la longitud de los versos. Según esto pudiera ponerse en duda la existencia de la "Cancioncilla" y lo mismo de las muestras de dimensiones exageradas. Sí, es verdad, el fenómeno y la forma canción son uno solo; pero mediante una riqueza de medios que casi nadie se ha puesto a considerar.

Debo hacer constar que los materiales de que he venido haciendo uso para este ensayo de clasificación, son todos pertenecientes al acervo anónimo, porque es el pueblo anónimo el que lo ha producido; más entre los compositores eruditos hay quien haya continuado escribiendo canciones del tipo clásico, ya aceptado como netamente mexicano, y si éstos han hecho uso de formas hipertrofiadas, justo es que examinemos los elementos de que se han valido. Me refiero concretamente a la canción: "María Bonita" de Agustín Lara, la cual, partiendo de la corriente tradicional viene a constituir un caso digno de ser observado. También es digno de notarse que los trovadores surianos, como influidos por el ambiente literario de su región, pro-

ducen canciones de arte mayor tendientes a un desarrollo aún más amplio. En resumen, nuestro pueblo creador y propagador de canciones posee una riqueza de expresión lírica que es preciso manejar, pesar, cuantificar, ordenar y clasificar para darse cuenta de los altísimos quilates que posee como expresión y como sentimiento.

V. CANCIONES SEGÚN LOS SENTIMIENTOS QUE CONTIENE EL TEXTO

DENTRO de la denominación que he adoptado para aislar nuestra canción lírica de las demás canciones que no lo son, de otros géneros cantados que pudieran confundirse con el que estudiamos y de cualquiera otra canción de otros países, se hace preciso que señale por qué al dictado de *romántica*, le he añadido el de *sentimental*. Justamente el romanticismo, dentro de cuyo movimiento se generó nuestra canción, se cimienta sobre un conglomerado de sentimientos, de emociones íntimas que han influido en la conducta de los individuos. Ya en capítulo anterior quedaron señalados los principales tópicos románticos, aquí diré que en nuestra canción se nutre de sentimientos que van desde lo más sutil, tierno y transparente hasta lo más arrebatado, trágico y pasional. Por esta causa y proyectándose en una paleta desbordante de matices se impone hacer una especie de catalogación.

Tratándose de expresiones líricas a través de versos y melodías, casi todo el temario de esta obra gira alrededor del amor, como si se tratara de un pivote; mas dicho temario encierra una gradación, un cromatismo que si bien cualquier pueblo de la tierra lo produce, en este florilegio de composiciones puede ser estudiada la psicología del mexicano no solamente como suma de valores humanos nacionales, sino también los aspectos típicos regionales.

No todos los sentimientos quedan englobados en esta sección, cuyos límites son sentimientos estrechos debido a los propósitos que me he marcado al intentar una clasificación lo más cercana a los postulados del folklore; el cuadro completo sentimental de nuestra canción queda involucrado en el total de este ensayo, allí el curioso lector puede

espigar, si gusta, los diversos matices, las finas tonalidades que encierra el alma del mexicano, sobre todo cuando se encuentra influido por el amor.

Es este sentimiento primero el que comienza a manifestarse en la juventud, primero de manera inconsciente, luego insinuante, más tarde con impulso bien definido hasta llegar al imperativo del matrimonio, en la generalidad de los casos. Así pues, del análisis de nuestras canciones se desprende la siguiente ordenación:

Iniciación amorosa

Simpatía	Tributo	Espera
Gracia y donaire	Admiración	Contemplación
Amistad	Obsequios	Rendimiento
Requiebro	Ideal femenino	Tenacidad
Cortejo	Ideal masculino	Insistencia
Galantería	Ilusión	Miedo
Declaración	Ensueño	Timidez
Ruego	Atractivo femenino	Humildad
Súplica	Atractivo masculino	Solicitud
Súplica cortés	Anheló	Insinuación
Súplica condicionada	Deseo	Esperanza
Convencimiento	Ansiedad	Correspondencia

Lograda la corriente afectuosa se sigue todo un proceso emotivo.

Ciclo del amor

Amor puro	Predestinación	Desencanto
Amor verdadero	Firmeza	Decepción
Amor correspondido	Constancia	Inconstancia
Amor digno	Fidelidad	Olvido
Amor persistente	Lealtad	Capricho
Amor entusiasta	Obsesión	Aclaración
Amor ardiente	Duda	Advertencia
Amor apasionado	Orgullo	Ruptura
Amor exagerado	Amor propio	Reconciliación
Amor eterno	Incompresión	Perdón
Amor imposible	Incertidumbre	Escapatoria
Pasión	Desilusión	Rapto
Adoración	Celos	Matrimonio

Este proceso puede sufrir una desviación que debilita el afecto o bien lo afianza y acrecienta.

Indiferencia	Lejanía	Consuelo o
Desvío	Privación	Desconsuelo
Enojo	Ausencia	Cartas
Rechazo	Presentimiento	Recuerdos
Desdén	Soledad	Mensajes de amor
Desprecio	Destierro	Lamento
Resignación	Desolación	Dolor
Reproche	Tristeza	Llanto
Despedida	Nostalgia	Lágrimas
Separación	Amargura	Desesperación

Otras veces el amor va hacia su aniquilamiento y adopta formas negativas.

Arrepentimiento	Despecho	Rencor
Falsedad	Ingratitud	Amenazas
Infidelidad	Abandono	Odio
Engaño	Traición	Maldición
Burla	Perfidia	Venganza
Sarcasmo	Huida	Crimen
Rebeldía	Búsqueda	Muerte

En las canciones aún aparecen otros sentimientos en los que ya no interviene el amor erótico.

Fatalidad	Muerte	Heroísmo
Desgracia	Sarcasmo	Culto a los héroes
Bendición celeste	Sátira	Anhelos de libertad
Decisión femenina	Sátira política	Espíritu militar ante la vida
Privación	Crítica social	Espíritu militar ante la muerte
Afirmación	Simbolismo	
Consejos amoratorios	Alegoría	
Consejos maternos	Amor filial	
Felicitación	Amor fraternal	Estoicismo
Antojo	Amor al terruño	Alegría de vivir
Reclamo	Amor a la patria	Disipación
Humorismo	Tumba	Vicio
Orfandad	Panteón	Odio a la humanidad

Por lo tanto no es necesario insistir en la riqueza emotiva, capacidad creadora, imaginación, espléndida realización y desbordamiento lírico de aquellos que desde sus balbuceos han alentado la existencia de nuestra canción.

VI. A) POR EL CARÁCTER E ÍNDOLE DEL TEXTO

SE IMPONE en este capítulo una clasificación por el carácter que encierra el texto, sobre que se apoya el canto. Principia con un grupo bien definido: las canciones históricas, aquellas que brotaron en medio de nuestras luchas libertarias a principios del siglo XIX, cuando la música popular de que hacía uso el pueblo de México, salía del escenario del antiguo coliseo y se dispersaba por los pequeños poblados, por las campiñas y se alejaba hacia el norte y sur por los caminos que recorrían los arrieros y comerciantes. Por lo tanto mantiene el sabor de la tonadilla escénica, su carácter juguetón y alegre, su ritmo vivaz, el metro de sus versos y la alternancia de sus estribillos. Todavía no es una verdadera canción de acuerdo con las condiciones que ella misma fue estableciendo con el transcurrir del tiempo, es decir, no es a dos partes, no tiene ritornelo, su metro poético no siempre es endecasílabo toscano, aún no es completamente mexicana, es decir, aún no ha asimilado los elementos extraños importados dándoles un cariz particular y propio de México; todavía puede ser un canto lírico de cualquier otra nación, de cualquier otro pueblo.

No obstante el entusiasmo libertario, la vida en los campamentos, los sucesos tristes o alegres de las campañas, según las auras que soplaran en los combates, hicieron brotar estrofas laudatorias y vivas a nuestros héroes de la insurgencia, más tarde a los de las Tres Garantías, todos ellos llevando en la entraña el brío y exaltación patriótica y guerrera; por lo tanto no es de extrañar que estos arrebatos líricos conserven o mantengan los lineamientos marciales de los himnos, los ritmos bélicos, la devoción a los mártires o la sátira de los débiles;

la puya sangrienta a los invasores extranjeros o a los colaboradores de éstos en sus empresas.

Muchos de estos cantos se han perdido, la melodía se esfumó o se transformó en otra de diversa índole; algunos cantos no lograron suficiente popularidad y dispersión, algunas expresiones son verdaderas series de coplas narrativas, corridos o gritos de entusiasmo patriótico sin música; por lo tanto se incluyen aquí los documentos que pueden aceptarse como verdaderos cantos líricos que a través del correr del siglo xix el mismo pueblo ha aceptado bajo la denominación de canciones.

a) HISTÓRICAS

Se deben a la diligencia de Higinio Vázquez Santa Ana muchos informes incluidos en sus obras acerca de cantos históricos, desgraciadamente la intensidad investigadora sobre estos temas no le entregó la música con que debieron ser cantados; menciona e ilustra textos de la canción de Apodaca, la copla a Marina Vázquez Coronado —más bien pasquín—, otra al soldado de Iturbide; pero sí tuvo éxito logrando dar a la estampa la canción a Morelos —texto y música—, documento de indudable valor que en sí mismo sirve de lazo de unión entre la tonadilla española del xviii y la canción patriótica del xix. Otro ejemplo de igual calidad es el que recuerda la ejecución del generalísimo Morelos en Ecatepec. Dado a conocer y divulgado por Rufino Tamayo, se sabe que fue aprendido en plena revolución zapatista en el Estado de Morelos. La distancia recorrida durante un siglo y el trasiego en labios de gente ruda han desviado alguno de sus versos; pero en sí este canto es una glorificación al héroe y una inventiva contra sus verdugos. Aún conserva de la tonadilla el uso de palabras esdrújulas en sus dos estrofas iniciales en verso alejandrino, luego hace uso del metro nonasílabo.

Debe quedar señalado aquí el fenómeno de trasplante de cantos netamente españoles durante la primera mitad del siglo, algunos con motivo de la constitución española como el “Trágala”, otros anteriores como “La cachucha” que se entonaron hacia 1830; algunos más,

llamados “Isabelinos” por hacer alusión a la Reina Isabel II; de entre éstos merece mención especial “La ponchada” que dice:

Ya no se llaman “negros” las Guardias de Aragón,
se llamarán soldados de Isabel de Borbón.
¡Ay, ay, ay mutilla, de Isabel de Borbón!

ésta fue utilizada contra los “Polkos” en el 47, véase el ejemplo: “Marchemos, niños polkos...” Del mismo año es la cancioncilla exasílaba que entonaba el pueblo de esta capital mexicana contra los invasores norteamericanos llamada “La Pasadita”, junto con algunas más contra las mujeres perdidas que se aliaron con el enemigo, llamadas “Las Margaritas”.

Son numerosos los cantos históricos producidos durante los años que duró la Intervención Francesa en México, uno de ellos alude a la gloriosa batalla del Cinco de Mayo, otro, al estado en que quedó la ciudad de Puebla tras el sitio que sostuvo en 1863. Éste es interesante por que mantiene musicalmente la forma de canción mexicana con ritornelo. Su dispersión alcanzó hasta el Sur de los Estados Unidos.

b) PATRIÓTICAS

Canciones dedicadas a enaltecer a los héroes con frases de exaltación patriótica pueden espigarse, lo mismo en Zacatecas, que en Guerrero, en Yucatán. La intitulada “¡Viva México!” conserva los lineamientos de la “Canción de Boanerges”, sobre una poesía que aparece en la novela *El mártir del Gólgota* de Pérez Escrich; por la parte musical y literaria está constituida por una estrofa y un estribillo alternativo. Y por último merece figurar en esta colección de cantos patrióticos aquella debida al estro de uno de los trovadores mejor conocido por sus producciones líricas, don Samuel M. Lozano, el cantor de nuestras luchas revolucionarias como autor de corridos. En este caso “El rústico” encierra toda la prosopopeya de las canciones surianas de Guerrero y Oaxaca y tiene como mérito el ser una verdadera canción mexicana con ritornelo.

c) POLÍTICAS

De entre las canciones políticas utilizadas en México con motivo de las guerras de centralistas y federalistas, de nuestra Constitución de 57 y aún aplicada al presidente don Miguel Miramón, sobresale: “Dónde vas, Isabel” —“Al Café de la Unión . . .”, que a las veces no ha perdido ni el estribillo: “A la harina, harina, harina . . .”

Ya con verdadera forma de canción mexicana con ritornelo nos han llegado, procedentes de Zacatecas, unas mañanitas rancheras: “A la agrora, a la agrora levántate . . .”, en las que se hace alusión a don Benito Juárez y a la Constitución de 57. Por su carácter histórico y político se incluyen aquí aunque debieran agruparse en las canciones entonadas al amanecer.

Durante los años de nuestras guerras de Reforma la casi totalidad del país manifestó ampliamente sus opiniones y las defendió con las armas en la mano. Las mujeres tomaron parte en la lucha, las conservadoras, bajo el nombre de “Cruzadas”; las liberales, con el de “Chinacas” y, naturalmente hubo canciones alusivas. Hay que reconocer que toda esta ansiedad hizo que se fueran olvidando las raíces hispánicas y europeas al grado que la autora del ejemplo que aquí se incluye bajo el nombre de “La Chinaca”, no obstante su origen, dice enfáticamente: “. . . yo soy pura mexicana, nada tengo de español”.

Por parte de los varones la exaltación los hizo declararse “liberales puros”, designación que venía desde el año de 47, cuando la sublevación de los polkos, en que los voluntarios de los batallones: “Independencia”, “Bravo”, “Victoria”, “Mina” e “Hidalgo” gritaban: ¡Mueran los puros! ¡Muera Gómez Farías!; el jefe de los puros era por entonces el general Lemus. Como consecuencia surgió dentro del partido liberal la canción: “O ser puro o ser libre, o ser grande . . .”, con verdadera forma de canción mexicana con ritornelo, cuya segunda estrofa y tal vez la melodía también vinieron de España con música de don Ramón Carnicer.

d) SÁTIRAS POLÍTICAS

De esta misma época de luchas religiosas es el canto llamado “Los cangrejos”, sátira política contra los conservadores queriendo con ello

motejarlos de retardatarios. Tuvo un gran éxito, especialmente en aquellas regiones donde la oposición fue más decidida, por ello existen muchas variantes que bajo los nombres de "La Marcelina" o "El Colás" han llegado hasta nuestras fechas. Se sabe que el emperador Maximiliano hizo ejecutar este canto, con lo que acabó de malquistarse con el partido que lo llevó al poder.

Durante los cinco años que duró la ocupación del país por tropas extranjeras, los liberales no dejaron ni un momento de hostigar a quien juzgaban tenía la mayor parte de culpa. Así don Guillermo Prieto lanzó las más aceradas sátiras contra el general don Juan Nepomuceno Almonte; en ellas se le acusa de estar al servicio de Napoleón III, todo ello por medio de cantos concebidos en lenguaje híbrido de indígenas. La trascendencia de estas burlas fue tal que llegó hasta Sonora por el norte y aún existen variantes de estos tipos de canción en Oaxaca. Lo importante para nuestro estudio es que alguno de estos ejemplos mantiene la forma de canción mexicana con ritornelo.

e) REVOLUCIONARIAS

La canción revolucionaria, de indudable carácter lírico y de estructura bien delineada, por encontrarse en la mente de todos, por no haber perdido su prestigio, sino por el contrario por gozar cada día de mayor favor entre el pueblo de nuestro país, me ahorra el trabajo de exaltar sus cualidades y de discutir sus méritos; solamente diré que entre ellas las hay de forma simple, con estribillo, en dobles versos octosílabos, en versos triscadecasílabos y naturalmente en forma de verdaderas canciones románticas y sentimentales con ritornelo. Por ser muchas, solamente se insertan aquí las más destacadas, las que lograron mayor favor y más amplia difusión por todo el país.

VI. B) CANCIONES POR EL CARÁCTER E ÍNDOLE DEL TEXTO

Religiosas, epitalámicas (de amante desairado), de amigo apasionado, amor fraternal, de orfandad, muerte, tumba, panteón, satíricas, filosóficas, humorísticas.

EL PRIMER grupo de cantos lírico-religiosos lo abriremos con una auténtica canción mexicana con ritornelo, con repetición literaria y musical en los dos versos iniciales de la segunda estrofa, es decir un modelo. Está dedicada a la famosa Cruz de Culiacán del Estado de Guanajuato, imponente elevación que encierra en sí leyendas y tradiciones folklóricas y aún es muy posible que marque una de las estancias de la tribu Azteca antes de llegar al Valle de México. Se conocen versiones de este canto hasta Michoacán.

Un segundo ejemplo procede del barrio de Mexicalzingo de la ciudad de Guadalajara; está dedicado a la Virgen de Guadalupe, patrona del templo. La informante expresó que se trataba de una *loa*; si se toma este término como alabanza, encomio, ponderación, está bien; desgraciadamente no he logrado dar con el texto, un solo fragmento aislado dice: "... tú que estás allá arriba sentadita allá en tu trono ..."

No obstante la melodía íntegra y bien estructurada nos entrega una forma de canción mexicana perfecta con ritornelo exacto y repetición melódica en los dos miembros iniciales del segundo período musical. Es indudable que sobre este modelo está concebida la canción de "Tata-Nacho": "Quiero ver otra vez ..."

Dos ejemplos a continuación con caracteres de canción mexicana incluyen a sabiendas que proceden de fuente erudita, es decir, los

autores las concibieron para ser utilizadas como misterios para el mes de María; pero debido a factores de ambiente y de época no pudieron sustraerse al influjo de la canción mexicana, ya por esas fechas perfectamente constituida. Lo culterano se echa de ver en la proporción de la forma que se ve prolongada con nuevos períodos musicales, con repetición del texto al final, con intervalos melódicos exagerados (novena menor en el primero: "Tu nombre María", aunque en principio debieron ser séptima menor sobre la dominante, pueden aceptarse ambos para constituir el falso bordón típico usado por nuestro pueblo, principalmente de Jalisco), y cadencias que no son las tradicionales. El segundo, intitulado: "Tan dulces son tus ojos" es además una canción de mayo dedicada a la Virgen María, a la manera ancestral española (véase mi artículo: "La canción de mayo en México", *Boletín Latino Americano de Música*, tomo v. Octubre de 1941, pp. 491-514), encierra las mismas condiciones que el anterior en cuanto a procedimientos eruditos y desarrollo; no obstante, ambos han sido del mayor agrado del pueblo de México, no sólo para ser escuchadas, sino también para ser cantadas. Un último ejemplo no es absolutamente religioso, supone la confesión sincera de una mujer enamorada del mismo confesor, quien la absuelve en atención a su arrepentimiento.

g) CANTOS EPITALÁMICOS (*de novio desairado*)

Este grupo de canciones no debería de aparecer en esta sección, sino entre aquellas de aspecto netamente español, es decir entre las primeras, antes de que la forma mexicana fuera definida; en efecto, alguna de estas expresiones mantienen el aspecto de coplas, a veces seguidas o precedidas por estribillos; pero, no obstante esta circunstancia, el carácter lírico que encierran y encontrarse entre ellas verdaderas canciones mexicanas con la forma nuestra ya consagrada hace que se les incluya en este capítulo.

Principia la sección con los consejos y advertencias dirigidas a la joven contrayente: "Pues ya vas a acabar..."

En este caso no encontramos la costumbre familiar en la península española de dirigirse a cada uno de los asistentes a la boda en forma de coplas sueltas o a la contrayente en forma de romance; sino versos de pie quebrado o de metro irregular que sostienen una estructura de

auténtica canción mexicana con ritornelo y doble repetición de incisos en la segunda estrofa, lo que determina un origen netamente nacional y muy nuestro. A mayor abundamiento se incluye un texto adicional recolectado por don Higinio Vázquez Santa Ana, que parece continuación del anterior, ya que si uno procede de Cerritos, Guanajuato, el otro nos viene de San Luis Potosí, a través de una distancia relativamente corta.

En seguida aparecen los cantos del "Novio desairado", en los que paralelamente se relata lo que sucederá a ella, feliz en sus esponsales y a él, desgraciado, muriendo de amor. Ampliamente disperso por todo el país este tipo de canción solicita una consideración especial, como ya lo he hecho en mi artículo: "La canción del novio desairado", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, t. vi, núm. 22, 1954, pp. 55-88. En nuestro ambiente ya ha tomado carta de naturalización al adoptar expresiones en idioma náhuatl y aún aceptar injertarse dentro de la estructura literario-musical de la "Bola suriana" como puede comprobarse en los ejemplos incluidos en este grupo. Con objeto de que puedan apreciarse los caracteres de este relato dramático en sí mismo, incluyo dos textos de tradición oral que complementan los ejemplos musicales: "Tristes recuerdos" y "El apasionado".

h) CANCIONES DE "AMIGO APASIONADO"

Este grupo oscila entre ser clasificadas como "rancheras" por la irregularidad de sus versos, como "báquicas" por aquellos que las cantan, generalmente en estado de ebriedad y además podrían agruparse como canciones dialogadas; en este caso entre dos amigos, uno, expresando su estado psicológico al verse desdeñado por la mujer amada y no hallando solución adecuada a sus sentimientos; el otro, consecuente y tolerante en vista de una fiel amistad. Pudiera pensarse a primera vista que debería organizarse un grupo de "Canciones de amigo" a la manera de las galaico-portuguesas del siglo XIII de Martín Códax; pero bien observados, no tiene nada que ver con la joven que anhela la llegada del "amigo". Éstas son francamente eróticas, y nostálgicas en tanto que las nuestras son sentimentales y de ebriedad; nos atenemos únicamente a la índole del texto y entre quienes se desarrollan.

Se inicia esta sección con dos documentos literarios procedentes de la Biblioteca Nacional, de mediados del siglo XIX, época en que ya circulaba nuestra canción con perfiles bien acusados. Desglosando el diálogo y dejando escueto el texto lírico hallamos que se trata de canciones rancheras, con algunos rasgos que las identifican como procedentes de Jalisco, como se verá más adelante. Como detalle interesante, el segundo ejemplo literario de nuestra Biblioteca es puesto en labios de una mujer abandonada, el cual viene a reforzar el carácter de los que le siguen.

Éstos, ya procedan de Zacatecas o de Lagos, comprueban un origen común, el cual a la postre nos llevará a considerar que el verdadero origen de nuestra canción mexicana, romántica y sentimental tuvo lugar en el Bajío.

- i) CANTOS DE AMOR FRATERNAL, j) DE ORFANDAD, k) MUERTE, PANTEÓN, etcétera

Cantos pertenecientes a otro género que no es precisamente el amor sexual tienden a agruparse en otro lugar; cabe entonces colocar aquí las expresiones líricas que engloban otros afectos, el fraternal, las quejas de los que carecen de padres o deudos y aquellos que se refugian en el canto para desahogar sus dolores, su orfandad, soledad, abandono, etcétera, aquellos que piensan que sólo la muerte es el remedio en esta vida, los que invocan a sus progenitores al pie de su tumba, y aún personifican el lugar en que reposan los despojos amados. Ampliamente difundida es la canción denominada: "Tristísimo panteón", ésta y aquellas que se agrupan aquí, mantienen la forma de canción mexicana con ritornelo.

l) SATÍRICAS

Como *canto satírico* ha sido seleccionado uno procedente de San Luis Potosí intitulado: "La nopalera"; es, además de dialogado entre hombre y mujer que disputan y sahieren con indirectas o reproches, una canción de ecos. En cada frase de los protagonistas la última palabra es casi arrebatada por el contrario, solamente que estos vocablos son muy breves y casi pasan desapercibidos.

ll) FILOSÓFICAS

Como *canción filosófica* queda incluida la intitulada: “Ay de mis tiempos pasados”, hermosísimo ejemplo procedente de la cuenca del río Balsas en Guerrero, lleno de un alto y exquisito lirismo, desarrolla ideas profundas a través de sus estrofas de seis octosílabos alternadas con *descantes* de cuatro dodecasílabos, metros hábilmente combinados de los cuales se hace uso en dicha entidad, especialmente en la llamada: “Bola suriana”.

m) HUMORÍSTICAS

Como ejemplo *humorístico* se incluye aquí la canción de “Las pulgas”, formada por dos elementos: un estribillo y una estrofa de sólo dos versos dodecasílabos pareados. Por esta última circunstancia, no obstante ser sólo dos versos, tenemos que considerar este canto como canción, pues no puede organizarse como serie de coplas octosílabas, que es el tipo clásico, ni dividirse alternativamente en pentasílabos y heptasílabos.

n) PICARESCAS

El antecedente inmediato y remoto de esta especie de cantos lo encontramos indudablemente en la canción cazorra castellana; véanse a este respecto los ejemplos números 341 y 412 del *Cancionero de palacio* publicado por Asenjo y Barbieri, los que datan de los siglos xv y xvi. En México el pueblo aprovecha el mismo procedimiento para esconder la malicia de las alusiones, frecuentemente sexuales. El ejemplo que se incluye, titulado: “Mariquita Maldonado”, pertenece al folklore del hampa de nuestra metrópoli.

ñ) ESCATOLÓGICAS

Esta especie de canción puede espigarse lo mismo en el Bajío que en Jalisco o Michoacán y aún en otras regiones. El ejemplo: “Ahí te dejo ese clavel . . .”, pertenece al folklore de Jalisco: Sierra del Tigre. El recolector que lo dio a conocer lo considera serenata, por la forma en que es utilizado; pero considerando el sentido y carácter que encierra el texto se le ha colocado en el grupo de canciones escatológicas.

VII. A) POR EL ORIGEN REGIONAL

a) TIPO JALISCIENSE

YA MEDIADO el siglo XIX, ya constituida la canción romántica y sentimental de acuerdo con el genio de los creadores y rapsodas del Bajío, después de abandonar sensiblemente los moldes técnicos de la romanza de ópera italiana, lenta pero inflexiblemente va extendiéndose por el resto del país, caminando hacia el sur: Estados de Michoacán, Jalisco y Colima; luego, en otras direcciones, hacia Zacatecas, San Luis Potosí, y más al norte hasta alcanzar la frontera. En todo este éxodo, logra su depuración literaria y musical, adquiere una libertad insospechada en cuanto a lenguaje, ritmo, melodía y forma y principia a constituir la canción ranchera, cada vez más mexicana, más nuestra.

No obstante, ninguna manifestación artística se desliga de sus orígenes al grado de perder su fisonomía primitiva, le quedan huellas ancestrales, aunque éstas sean muy pequeñas. En el caso de nuestra canción regional persevera siempre visible la forma: dos estrofas de cuatro versos, aunque éstos sean de medida extraordinaria, el ritornelo en la segunda estrofa, aunque éste quede reducido al último giro melódico y, en muchos casos como persistencia de su origen literario romántico, la repetición —texto y música— en los dos versos iniciales de la segunda estrofa. Estamos, pues, frente a una expresión popular con rasgos tradicionales que podemos considerar nacida y evolucionada dentro de nuestras fronteras; pero aún hay más.

Al provocarse en México un movimiento inicialmente filosófico que después trascendió a otros sectores del conocimiento, surgió la interrogación: ¿cuál es y en qué se distingue la música auténtica que pueda

ser ofrecida como paradigma de mexicanismo? Traté entonces de localizar los rasgos esenciales y característicos de nuestra mexicanidad como expresión musical. El arquetipo que surgió en consecuencia fue la canción ranchera, mejor singularizada por la canción jalisciense.

En efecto, existe desde el último tercio del pasado siglo un grupo de canciones indudablemente procedentes de la mencionada región con un marcadísimo sabor y aspecto mexicano; del mismo modo que durante el citado período el arquetipo de música mexicana lo constituyó el jarabe tapatío. Al analizar cuidadosamente los componentes de la melodía sobresale un rasgo rítmico que consiste en un grupo de seis dieciseisavos (semicorcheas) de dos en dos, con valor impulsivo (anacrusa) que generalmente inicia los miembros de frase melódica o bien, puede aparecer intercalado. (Véanse los ejemplos que se incluyen).

¡Qué tra-ba-jos he pa-sa-do des-de que Lo-la se fue y me aban-do-nó—!

Este fragmento parte indudablemente del zapateado de jota española, forma coreográfica injertada desde antaño en Jalisco, la misma que ha influido en los corridos y en los sones. El compás en que se apoyan estos cantos es de 4/4, generalmente; tras la anacrusa mencionada, diversos valores ocupan los cuatro tiempos encerrados entre barras, balanceando el ritmo y dando morbidez al contenido y viene en seguida la terminación masculina o femenina del inciso; aquí el cantador toma nuevo impulso.

Los ejemplos que sirvieron para llegar a estas conclusiones son, afortunadamente, muy numerosos y se encuentran dispersos a través de los capítulos de esta obra; mas con el fin de ejemplificar debidamente lo aseverado, se incluyen en esta sección canciones que no solamente conservan la ya citada anacrusa sino también los sonidos e intervalos melódicos, pudiendo el lector convencerse de que existe una familia de canciones derivadas de un modelo inicial producido en Jalisco.

Se ha tenido muy en cuenta el que los cantos seleccionados sean comprobadamente jaliscienses, reconocidos como tales, no solamente por los nativos de la región, sino por cualquier persona familiarizada con el folklore musical de México.

Basta mencionar las canciones: "A la orilla de un palmar", "Presciliano Valadez", "Golondrina mensajera", "Anda y que te ribetién", "Una carta escrita en oro", "Caústicos y sinapismos" o "La chancla", para identificar ritmo y melodía como manifestaciones líricas netamente jaliscienses y por ende mexicanas.

Algunas personas podrán reclamar como regionales de otros lugares apartados, la paternidad de estas canciones; mas todos estaremos de acuerdo en que, si en Jalisco existe el núcleo principal de estos rasgos, los demás cantos o fueron imitados o son productos de la mente de músicos jaliscienses que emigraron de su solar nativo. El caso más típico que puede señalarse en este sentido es el de "Luz eléctrica", escrito en México, que entrega rasgos locales. Como una de las conclusiones fundamentales del estudio emprendido en este trabajo de clasificación de la canción lírica de México está ésta, tras de observar el acervo de ejemplos que se ofrece, el haber descubierto, por lo menos, los rasgos específicos y esenciales de nuestra música y haberlos localizado en la canción regional de Jalisco.

b) LAS CANCIONES LOCALES Y REGIONALES

Han sido seleccionadas para esta sección aquellas canciones que mencionan en su texto rasgos locales o han sido expresamente escritas para ensalzar los méritos y las cualidades de alguna de nuestras ciudades. Aunque algunas son de relativa modernidad, otras representan valores regionales y tradicionales auténticos, algunas adoptan en su expresión la forma simple —un solo período musical—, otras mantienen la estruc-

tura que hemos considerado como clásica, con su ritornelo y demás. De este tipo son: “Me voy para Mazatlán”, “El abandonado” que menciona poblaciones de la región lagunera del Nazas y “Un amor tengo”. Una de éstas, dedicada a San Luis Potosí, recuerda insistentemente por su ritmo y rasgos melódicos aquella de Castro Padilla que dice: “Al santo señor de Chalma”, la que casi es seguro que sirvió de modelo; tiene como circunstancia interesante el que sus versos se miden en triples octosílabos; en compensación, la forma es simple y sin ritornelo.

La canción costeña veracruzana: “Mulata mía”, se circunscribe a la región del río Papaloapan y se apoya en forma y ritmo de habanera, con la circunstancia de que lleva estribillo y coda. “Ruégale a Dios”, más que regional es local de Guadalajara; es ranchera, pero de forma clásica. “Lindo Michoacán” es un buen ejemplo de canción ranchera en elogio de la zona pintoresca de la citada entidad. Su forma musical es clásica.

En elogio de Noxtepec, Guerrero, sale al paso con una canción que tiene como distintivo el llevar dos estribillos y apoyarse en una métrica desconcertante que la hace pertenecer a las rancheras. Su primer estribillo tiene ¡ay ay ay! y la disposición de sus giros melódicos la agrupan entre los cantos de “aliento entrecortado” que se estudiarán después. Y para concluir se inserta “Tierrecita mía” en elogio de Oaxaca, canción con ritornelo que hace ver como esta forma se extendió hacia el sur conservando sus caracteres.

VII. B) CANCIONES SEGÚN EL LUGAR GEOGRÁFICO DE DONDE PROCEDEN

c) CANCIONES GEOGRÁFICAS QUE EXISTEN EN EL PAÍS

Este grupo de cantos pueden incrementarse a voluntad espigando entre numerosos ejemplos que existen, lo único necesario es comprobar plenamente su uso y procedencia. En el grupo que ilustra esta sección no aparecen todos los casos de lugares geográficos, sobre todo por carencia de espacio, por ejemplo no se incluyen canciones montañosas ni serranas, en su defecto se incluyen dos que en sí mismas determinan su propio ambiente: también han sido seleccionadas las que ofrecen la forma habitual de canción mexicana con ritornelo o bien las más características. Como representativas de los Altos de Jalisco se incluyen: "Soy de purito Jalisco" y "Las alteñas", las cuales no ofrecen ningún género de duda. En iguales circunstancias está: "Cuando vengas a Michoacán", procedente de las Islas del Lago de Pátzcuaro que ejemplifica la canción isleña y lacustre de Michoacán, se incluye aquí no obstante que es conocido su autor; mas siendo este un genuino representante del pueblo michoacano no dudo en darle cabida en esta sección. Como elemento característico que demuestra el grado de penetración de la cultura musical hispana entre nuestros indígenas de distintas partes de nuestro territorio, tiene una secuencia de tres miembros descendentes y como caso curioso también recuerda la melodía y el ritmo de "Las alteñas". Procedente también de Michoacán doy cabida a una canción llanera del plan de tierra caliente y cuyos rasgos finales de cada inciso melódico comprueban su uso. Tiene

además un ¡Ay! en cada tercer verso de las estrofas que no se ha tomado en cuenta en la medida.

Como canción costeña se incluye una habanera localista que menciona a Acapulco. Tiene como característica un ritmo de habanera sin verlo verdaderamente, pues su métrica es en versos dodecasílabos para la primera estrofa y de octosílabos para la segunda. En ésta, los versos segundo, tercero y cuarto van seguidos de un ¡Ay ay ay! y además como estrambote lleva un quinto verso. Como canción marinera, es decir procedente de algún lugar cercano al litoral se incluye "Las gaviotas" conocida en todas nuestras costas.

d) CANCIONES MEXICANAS QUE EXISTEN FUERA DEL PAÍS

Podrían ser consideradas como cantos regionales de México, aquellos que se cantan fuera de nuestro país sobre todo si conservan los aspectos formales de nuestra canción, lo que demostraría que eran a manera de desprendimiento o mejor dicho, pertenecen al fenómeno de dispersión geográfica, como viene a comprobar el hecho de existir en Arizona un Cancionero: *Canciones de mi padre, don Francisco Ronstad y Redondo* formado con música, cantos y bailes, procedentes del distrito de Altar, Sonora, donde vivió hasta las últimas décadas del siglo XIX el informante. Alguna de las canciones contenidas en esta obra se incluye en esta colección por haber existido en la región citada de Sonora y haber sido recolectada por mí de labios de una anciana de 80 años. Pueden citarse como otros ejemplos del mencionado Cancionero los siguientes:

Sueño de un marino.
Adiós, mi sueño de venturanza . . .
Amar, amar, como jamás habrán amado . . .
Las golondrinas de Bécquer.
Desventurado.
La Ciriaca y
La brisa

En iguales circunstancias estarían otros Estados de la Unión Americana como California, Nuevo México y Texas, es decir, que existe un buen acopio de canciones mexicanas que en décadas anteriores ha cruzado la frontera en labios de inmigrantes. Posteriormente han sido

reunidas colecciones y publicadas como pertenecientes al acervo musical estadounidense.

Con objeto de mostrar algunos ejemplos fehacientes se incluyen aquí cinco cuyas circunstancias se explican en seguida. Procedente de Wausemburg, Colorado, se ilustra un caso de canción romántica y sentimental de forma que ya hemos señalado como clásicamente mexicana, se intitula: "Vino un ángel..." En iguales condiciones de estructura aceptada como mexicana está la canción: "Son tus ojos la estrella..." procedente de Poteet, Texas.

De la ciudad de Albuquerque y de una colección particular se ha seleccionado la intitulada: "Noche oscura..." de corte clásico. Junto con estos dos ejemplos me ha tocado estudiar un buen número de canciones de origen mexicano pertenecientes hoy al acervo de dicha entidad americana.

De Pasadena, California es la canción: "Yo trovador...", comunicada por Miss Eleanor Hague, la que, por encontrarse concebida en idioma castellano y mantener la forma tradicional con ritornelo, es indudable que tuvo origen mexicano.

El caso de la canción intitulada: "El destino" es más curioso de observar pues corresponde con otra bien conocida y divulgada en México cuyo primer verso dice: "Ya me voy ya me lleva el destino...", ejemplificada en otro lugar de esta antología; pero es el caso que este ejemplo forma parte del *Cancionero chileno* recopilado por María Luisa Sepúlveda. No obstante la distancia enorme recorrida, mantiene la forma clásica mexicana con ritornelo y doble repetición de los versos iniciales de la segunda estrofa, se ignora quien pudo ser el trasmisor, si fue algún chileno que pisó tierras mexicanas y retornó a su país o si fue algún mexicano expatriado o viajero empedernido, sucediendo con esta canción lo mismo que con las cuecas chilenas que a mediados del siglo pasado se enraizaron en nuestro Estado de Guerrero entrando por Acapulco.

VIII. DE ORIGEN EXTRANJERO

DEL MISMO modo que en toda la América española existen cantos peninsulares de reciente importación y otros cuya fecha de arribo puede fijarse de acuerdo con la de su uso en España, entre nosotros existen cantos regionales hispánicos que han tenido buena fortuna y discurren ahora en labios de nuestras gentes. Muchos de ellos han llegado con la incesante inmigración —y no me refiero a la más copiosa y última—; baste recordar lo que consigna Guillermo Prieto en sus *Memorias* hablando de un pariente suyo que arribó a nuestras playas hacia el año 30 del siglo pasado: “oliendo a brea y trayendo en su equipaje cultural ‘El gato picaresco’, ‘La cachucha’ y ‘El trágala’.” En efecto, circula en la memoria del pueblo de México una multitud de cantos importados, cuya recolección sistemática aún no se ha intentado. Los aquí consignados sirven solamente como botones de muestra, ellos aparecen en los cancioneros españoles y debido a este hecho se puede asegurar que no son nativos de nuestro suelo.

a) GALICIA, SALAMANCA, SORIA Y OTRAS

Como procedente de la región gallega ha sido seleccionado el canto: “Cuando tenga mil pesetillas . . .”, muy difundido en México por medio de espectáculos teatrales. Varios cantos salmantinos circulan por nuestros campos, mas como único ejemplo se escogió: “La Lola tuvo un chiquillo . . .”, procedente de Villahermosa, Tabasco. La canción de “Los abedules”, de marcada influencia oriental, pide un sitio en esta colección por constituir uno de los tópicos del romanticismo y por con-

tener rasgos españoles bien definidos. En nuestras tierras del Bajío y Michoacán circulan dos cantos de valor contrastado; el primero trágico y deprimente, el segundo alegre y despreocupado: "La tísica" procede de Chavinda, Michoacán, "De colores se visten las flores", de León Guanajuato, ambos aparecen en el *Cancionero de Kurt Schindler* como propios de la provincia de Soria.

b) CON INFLUENCIA DE ÓPERA ITALIANA

No obstante el siglo transcurrido desde que principió a influir en nuestros cantos el estilo y los elementos de la ópera italiana, nos encontramos con que nuestro pueblo del campo conserva y mantiene vivos en sus canciones fragmentos desprendidos de obras conocidas y de autores identificables. El fenómeno, que ya quedó señalado en las primeras canciones, se sigue repitiendo, y no es de extrañar, pues por diversos puntos del país e intercalados en diversos géneros, pueden espigarse arias, romanzas, dúos, coros y fragmentos que no han perdido los rasgos substanciales de su origen, mucho más visibles en las canciones.

Como ejemplos de este tipo se incluyen "Pálida estoy...", "Tú fuiste en el mundo..." y una producción famosa: "Celestial visión"; y si alguien se propusiera la tarea de señalar todo lo italiano que se halla entretejido en nuestras melodías, descubriría innumerables sorpresas. En los ejemplos señalados sólo ha cambiado de acompañamiento y las palabras castellanas de acuerdo con el sentimiento que movió al músico a hacer la adaptación.

c) CUBANAS.

Como procedentes de países americanos, empezando por Cuba, solamente se le da cabida a "La morena Trinidad", dejando al margen multitud de habaneras, que merecen capítulo aparte, así como guajiras y guarachas que llenan los cancioneros de Yucatán.

d) COLOMBIANAS

Colombia, desde la década del 80 nos ha enviado con sus emigrantes una buena porción de su acervo lírico entre el cual aparecen: “Simón el enterrador”, “La boda negra”, “Mi vida es un erial”; sería inútil insistir en la enumeración, solamente se incluye aquí el bambuco: “La noche llegó . . .”, tomado a los cancioneros yucatecos. Menor influencia hemos sufrido por medio de canciones de otros países debido a su lejanía hasta las comunicaciones aéreas, tales como Perú, Bolivia, Ecuador o Venezuela; en cambio he tenido oportunidad de escuchar en esta ciudad de México, tangos, huellas y vidalitas a personas que las han aprendido en la república Argentina; mas que una persona las cante no quiere decir que hayan trascendido a nuestro pueblo y circulen ampliamente; quizá pudiera citarse un ejemplo, el de “El caballo bayo”; pero este canto circula en el país más bien como relato o corrido y no como canción, debido a lo cual no me he decidido a consignarlo.

IX. SEGÚN EL USO A QUE SE DESTINE

a) MAÑANTAS, b) SERENATAS, c) DESPEDIDAS

EN ESTA sección se ha procurado que los ejemplos correspondan fielmente con la forma de canción mexicana, ya sea con ritornelo o de forma simple. Ciertamente que el material de que se dispone es muy abundante como para organizar sendos libros; pero aquí sólo se ofrecen unos cuantos casos característicos, por lo demás, nuestro país está inundado de los tres tipos de canción enumerados.

Como mañanitas ofrezco un buen ejemplo: "Dios bendiga este día venturoso...", tiene auténtica forma de canción mexicana con ritornelo y doble inciso melódico inicial de la segunda estrofa, va precedido de una introducción instrumental típica.

Mejor encuadrada la forma de canción con ritornelo y doble inciso melódico y literario inicial de la segunda estrofa constituye el primer ejemplo de serenata "Despierta ya..."; es un buen ejemplo en verso triscadecasilabo. En iguales circunstancias de forma perfecta se incluye una canción muy divulgada por su belleza, es conocida bajo varios nombres: "Si estás dormida...", "La negra", "Perdóname..." Ofrece como circunstancia especial en su segunda parte el poder colocarse dos voces, ya sean una tercera alta o una tercera baja, paralelas ambas. De iguales o parecidos méritos consta "Mientras tú duermes..."; la métrica de su texto se acerca más al modelo clásico endecasílabo; mas el pueblo le ha impreso su huella haciendo sus versos de medida irregular. Como ejemplo absolutamente típico y característico de serenata ranchera se incluye aquí imprescindiblemente la melodía de aquella armonizada y publicada por Manuel M. Ponce: "Alevántate..." Per-

tenece a aquellas que se inician con verso corto siendo todos los restantes más o menos largos; en este caso de medida sumamente variable véase el caso:

Primera estrofa:	5 + 5 = 10	Segunda estrofa:	8 + 8 = 16
”	8 + 8 = 16	”	6 + 8 = 14
”	6 + 8 = 14	”	6 + 8 = 14
”	7 + 7 + 5 = 19	”	7 + 7 + 5 = 19

Como tipo de canción que al mismo tiempo es serenata y despedida, así como por constituir un buen ejemplo de ranchera por la medida de sus versos y por el lenguaje campesino usado en ellos, se consigna aquí “Ya me canso...” Tiene como circunstancia especial el mostrar el ritornelo sumamente transformado, casi irreconocible, tal vez debido a cierta influencia jalisciense que se introdujo en el último inciso del canto.

Como auténtica despedida aparece: “Siempre te vas, mujer”. En su texto lleno de ternura el enamorado pide a la que se va, que le escriba una carta. La versificación endecasílabo sería normal si en los dos tercetos versos de ambas estrofas se mantuviera la medida. Por su parte la melodía hace uso de sólo tres incisos melódicos para toda la canción: M - m - N, pues con una pequeña variante el segundo es casi igual al cuarto, en la segunda estrofa, la repetición obligatoria de los incisos primero y segundo es suplida —pero a la vez guardada— por medio del segundo ya mencionado o sea la *m*, y el ritornelo es iniciado fielmente por medio de la letra N y concluido con el segundo ligeramente variado.

Con igual o parecida economía de elementos melódicos, se organiza la despedida de forma simple: “Yo ya me voy...” La impronta popular se manifiesta en el texto que principia con verso dodecasílabo, sigue con endecasílabo y a partir del cuarto de la primera estrofa se establece la métrica decasílabo hasta concluir. La melodía también se reduce a sólo tres incisos: pues el segundo repite en lugar del tercero:

Un buen ejemplo de despedida en verso triscadecasilabo lo constituye la canción: “Cierto es que sufro...” Musicalmente su estructura sería impecable a no mantener, como las anteriores, una economía de elementos, pues el tercer verso de cada estrofa se apoya en la melodía del primero, invertida la terminación hacia arriba; por lo demás mantiene las condiciones del ritornelo y de la repetición musical de los dos incisos iniciales de la segunda estrofa.

X. SEGÚN EL ESTILO Y FORMA EN QUE SON ENTONADAS

a) LA CANCIÓN DE ALIENTO ENTRECORTADO

EL GRUPO de cantos que forman esta sección pertenece a formas indudablemente derivadas de la cultura musical popular española y por lo tanto sirven de antecedente a nuestra canción mexicana. El acervo de esta forma es muy rico y va desde las coplas hasta la verdadera canción mexicana romántica y sentimental pasando por los pregones, cantos de navidad y los jarabes. En este lugar se han dejado al margen las formas que no tienen verdadero valor de canción lírica; pero en cambio se les ha dado cabida a todas aquellas producciones de nuestro pueblo que sí podemos considerar como canciones. Queda pues advertido el lector que en nuestro acervo tradicional hay otros géneros que contienen el procedimiento característico que llamamos *aliento entrecortado*. El estudioso al compenetrarse de este grupo de canciones quedará gratamente sorprendido al aquilatar el ingenio de nuestros músicos provincianos que han sabido transformar los elementos peninsulares recibidos en expresiones de subido valor mexicanista.

De acuerdo con los materiales existentes tanto en la América Latina como en México, es posible decir que no se trata de un estilo de cantar, ni de un mero capricho u originalidad de algún músico de talento —también nuestro pueblo los produce—, sino una verdadera forma de canción muy original en su estructura y procedimiento.

Se trata de una derivación de la jota navarra. En nuestro país se han cantado jotas a lo largo de todo el siglo XIX; pero cuando encontramos desde mediados del siglo ejemplos como las “Coplas del sombrero

ancho”, de Antonio Zúñiga, sones como el de “Los enanos”, publicados por Murguía hacia los cincuenta con el título de “La Zandunga”, el jarabe de “El gallito” que pasó de la región del río Altar a Arizona a fines del siglo, y otros como “El palomo”, “La palomita” y “Estando amarrando un gallo”, tenemos que pensar que el germen que dio nacimiento a esta manera de cantar debió de ser muy conocido y divulgado décadas atrás, quizá por los años de nuestra Independencia.

Mi afirmación en el sentido de que se trata de una derivación de la jota navarra, se apoya en la colección de jotas de dicha provincia española publicada por la casa “El Momento Musical” de Madrid, sin año, amparadas por la autoridad de Monreal. No menos de veinte ejemplos literario-musicales aparecen incluidos en esta obra con la circunstancia característica de ofrecer suspensiones en la frase o cesuras dentro de las palabras. Es éste un elemento psicológico que despierta un interés del auditorio, el cual se siente de pronto desconcertado y sólo experimenta satisfacción cuando la frase es repetida íntegra o el vocablo aparece completo.

En nuestro ambiente no le hemos prestado la atención debida por sermos tan familiar; mas tratándose de un ensayo de clasificación de canciones nuestras no es posible dejar esta especie en el olvido. La razón de esta manera de cantar se debe a imposiciones de la música. Puede notarse que las palabras al ser cortadas se transforman en monosílabos o fracciones de terminación aguda y así vemos, por ejemplo, que los versos que eran de ocho se han aumentado en varias sílabas. Existen desde la canción de forma simple, en dobles coplas apoyadas en tres semiperíodos, de los cuales el tercero repite, y en formas de canción con ritornelo sustentadas en versos de metro sumamente variable; aunque se nota la preponderancia del triscadecasilabo. El análisis estructural de estos cantos se hace difícil debido a la extraordinaria libertad con que se presenta; pero esto mismo los hace, además de sumamente originales en su doble aspecto literario y musical, muy característicos de México, siendo difícil que se encuentren estas formas en otras latitudes. Nuestro pueblo está perfectamente connaturalizado con esta manera de cantar y no se da cuenta de la forma mecánica en que se desenvuelve; pero para hacer comprensible nuestro análisis, además de continuar señalando los semiperíodos con letras mayúsculas y los miembros con minúsculas, ofrezco, en varios casos, las estrofas literarias escritas de acuerdo con la impresión que impone la melodía;

princiando con una fracción del primer verso, la continuación del mismo se adhiere al principio del segundo, la continuación de éste con la iniciación del tercero y así sucesivamente quedando la última mitad del cuarto verso aislada. Al escribir así la estrofa se ve claramente que tanto la fracción inicial como la final se compensan. Por lo que toca a la forma musical, he procurado seguir el mismo procedimiento, cortando los incisos y semiperíodos de acuerdo con la suspensión establecida. Para mayor seguridad, como la estructura general de la canción aparece respetada, señalo, cuidadosamente, los incisos con las letras que he adoptado.

b) DE ECOS

Las *canciones con ecos*, aunque no son privativas de México, pues se encuentran en todos los países y épocas, forman un gajo interesante en el acervo lírico de nuestra canción. El lector las encontrará a lo largo de esta recolección. El ejemplo más fiel del canto con ecos lo constituye el de estudiantes: “Dóminus Tecum - Kyrie Eleison”, en el que las repeticiones siguen hasta el fin, aunque no siempre con la mayor exactitud. Para ilustrar convenientemente esta sección, con texto y música se incluye la canción yucateca: “Sin tu amor”, magníficamente lograda por los trovadores meridianos como una hermosa producción romántica y sentimental a dos partes —forma específica de canción— aunque no lleva ritornelo como lo tienen las canciones del Bajío.

Con las palabras que constituyen el eco más espaciadas, dando la impresión de ser casi arrebatadas, en la canción dialogada de “La nopalera”, se ve el procedimiento empleado con algunas licencias, como transformar *hay* en *ahí* y *por qué* en *porque*; aunque esto en la producción popular no es de tomarse en cuenta.

c) CON PALABRAS QUE SUGIEREN OTRAS

Otro procedimiento de cantar *utilizando palabras sugestivas* para dar cabida a otras es el que aparece en “La Escala Musical” (en fechas recientes se ha intentado revivir el tema con procedimientos musica-

les y literarios evolucionados). Propiamente no da el efecto de eco, sino, como se dijo, sugiere o prepara al oyente para cuando llegue el vocablo esperado.

d) CON RETRUÉCANOS

Entre el acervo lírico de México sobresale por su gracia y donosura, por su agilidad y perfecta resolución, un canto en el que cada frase es inmediatamente puesta de revés, como una muestra del ingenio y talento de nuestros cancioneros provincianos, es la bien conocida "Paloma blanca"; aunque ya quedó ejemplificada en este mismo cancionero como canción sencilla de forma típica mexicana, ahora es forzoso incluirla aquí como *Canción con retruécanos*. Por su forma musical igualmente perfecta y por el empleo de tres detenciones seguidas nos hace pensar que el procedimiento empleado en ella se deba al sentimiento de los hombres de Jalisco y por la irregularidad del metro de sus versos pertenece al grupo de canciones rancheras.

e) CON PALABRAS ESDRÚJULAS

En esta sección se incluyen algunos cantos que suelen llevar en el extremo de sus versos palabras esdrújulas. El género es bien conocido desde el siglo XVII en España, igualmente fue empleado dentro de la tonadilla escénica y como tal no podía faltar en el acervo lírico de México. Así lo encontramos utilizado en diversos tipos de canción.

Principiaremos con un canto insurgente que recuerda la ejecución del generalísimo Morelos. Cuando todavía no se perfilaba bien nuestra canción lírica, en labios de mestizos michoacanos, guardada en la mente de soldados que hicieron toda la campaña del sur hasta Oaxaca.

Oíd, hijos de México,
la historia triste y mísera
de aquel Generalísimo
Mártir de Ecatepec.

Parece haber sido entonada y recordada varias veces simultáneamente a nuestros sacudimientos políticos, hasta llegar al movimiento reivindicador de: "Tierra y Libertad", el año de 1914.

Viene en seguida la canción de “El físico” de la cual nos da noticia Guillermo Prieto en sus *Memorias* y que debió estar muy divulgada por todo el país hacia la década de los treinta del siglo pasado. Su dispersión alcanzó hasta Nuevo México en donde existen versiones bien conservadas. El ejemplo que ilustra esta sección, afortunadamente muy completo, procede de Jalisco y debe haber sido el original que conoció Guillermo Prieto y el que subió hasta los Estados del norte, pues mantiene la estrofa:

Soy físico, retórico y poético,
astrónomo, filósofo y taquígrafo,
sin duda soy el hombre más científico
llegando a enamorar.

Y el estribillo: Por ti, querida Flérida,
por ti lo puedo todo,
y al mundo entero de este modo
me atrevo a derimir (*sic*).

Es de esos cantos espléndidos de dos estribillos. “El físico” o “La Mariana” se organiza además con tetrástrofos endecasílabos llevando el cuarto verso heptasílabo. El segundo ejemplo es de 1880 y ya tiene forma de verdadera canción mexicana, romántica y sentimental con ritornelo, además procede del Bajío, se ampara bajo el título de “Mujer, yo adoro tu mirada vívida . . .” y su autor fue un cancionero popular: Ponciano Pérez. La dispersión geográfica alcanzada fue lo mismo hacia el norte que hacia el sur, tal prueban, la letrilla: “La extranjera” procedente de Tamaulipas, que “La locomotora” de Puebla y Tlaxcala. A este grupo de cantos pertenecen las dos redowas “El murciélagos” y “Estoy de plácito” y como último ejemplo bien merece darle cabida al zapateado tabasqueño de José Luis Inurreta: “Juíquiti-juiqui”, dado a conocer por el profesor José E. Guerrero. Aparte del estribillo zapateado, las dos estrofas de la canción se plegan rigurosamente al ritmo de la Guajira, lo que les imprime mucho más frescura y morbidez.

XI. POR EL RITMO DE ACOMPAÑAMIENTO

a) DE DANZA HABANERA

UNA DE LAS influencias más poderosas que ha recibido México procedente de las Antillas, muy especialmente de Cuba y que ha influido hondamente en la producción de cantos líricos es sin duda la danza criolla o danza habanera. La implantación se logró por medio de personas, costumbres y expresiones líricas inconfundibles, venidas de la isla. La entrada fue por Veracruz, Tamaulipas, Tabasco y Campeche. Yucatán recibió la influencia, pero la transformó en guaracha. Puede decirse que la habanera cantada después de recorrer toda la superficie del país llegó más allá de la frontera por el norte. De este modo veremos que el ritmo mecido de hamaca lo encontraremos transformado en canción, por distintos rumbos y en lugares remotos.

Las fechas de aparición en nuestro solar no pueden precisarse con toda exactitud, porque estos fenómenos son silenciosos e impalpables; pero sí se sabe que a la caída del imperio de Maximiliano, en 1867, se quiso obligar a Concha Méndez a entonar "La paloma" de Iradier en el escenario del Teatro Nacional. Existen entre nosotros diversas formas de danza habanera, con varios metros y estructuras; pero para el objeto que nos ocupa solamente interesa la transformación de la forma de danza en canción romántica, es decir, expresiones líricas en verso generalmente de arte mayor en dos estrofas, con ritornelo, rara vez con duplicación de texto y melodía de los dos miembros iniciales de la segunda estrofa. Como tanto la canción como la habanera, literariamente pueden reducirse a sólo dos estrofas y musicalmente a sólo dos períodos, puede haber confusión; pero si se observa con cuidado

se verá que la habanera tiene como metro favorito el verso decasílabo partido en dos pentasílabos, que sus dos partes son independientes y no tienen compromiso de lograr el ritornelo; en tanto que la canción se apoya en metros más largos que el decasílabo, frecuentemente variables, pueden tener el lenguaje ranchero y su único nexo es el ritmo de acompañamiento. También se verá que puede haber ejemplos de influencia atenuada y otros completamente desligados; que el compás de 2/4 tiende a desaparecer y transformarse en el de 6/8 que es más español y, por razón de la longitud del verso y de la forma de canción, el pueblo ha hecho uso de los compases de 4/4 y de 12/8.

De la ciudad de Linares, Nuevo León, se incluye un canto en circunstancias parecidas: verso decasílabo en hemistiquios pentasílabos, compás de 6/8, forma de canción mexicana con ritornelo: "Dime qué tienen tus ojos bellos..."

"Llegaste tú a mi vida" o "Yo mismo no comprendo" es un ejemplo que se extiende por el Bajío, Aguascalientes y Jalisco, literariamente es más erudito que el anterior, pues aparece en verso alejandrino; pero en cuanto a su estructura musical constituye un caso de forma de canción mexicana más perfecta, ya que además del ritornelo mantiene la repetición melódica del inciso inicial de la segunda estrofa. El tercer caso de canción mexicana con ritornelo sustentado en ritmo de habanera es: "María, María, ¡qué triste es vivir...!" La métrica de sus versos es variable, es un caso típico de canción en modo menor, por sus giros se resiente de italianismo, se inicia como verdadera danza pero pronto se transforma en auténtica canción; mantiene rigurosamente el ritornelo.

El ejemplo intitulado: "Y si al arrullo..." conserva equilibrados los elementos de la habanera y de la canción; de la primera, el compás, la métrica, el ritmo de acompañamiento; de la segunda, la reiteración de la idea en los cuartos versos de ambas estrofas, y, sobre todo el ritornelo riguroso, procede de Guanajuato, pero fue recolectado en México.

Entre los cantos más conocidos y divulgados existe aquel intitulado: "Pregúntale a las estrellas..." Es un verdadero caso de habanera a dos partes, la primera organizada en un período musical de dimensiones extraordinarias, pues cada miembro tiene diecisiete sonidos esenciales, siendo el verso octodecasílabo dividido en un octosílabo más un decasílabo que se suceden sin interrupción. La segunda parte se

normaliza con las condiciones de la habanera; sin embargo, no se puede prescindir de este ejemplo como canción mexicana.

Con el sabor de la costa veracruzana nos sale al paso. "María, María, María del alma...", en compás de 6/8, con los versos decasílabos impares de la primera estrofa, se impone como habanera; mas los versos pares se organizan en trisiquios pentasílabos (quince sílabas), los versos primero y segundo de la segunda estrofa, dodecasílabos y el hecho de mantener en forma rigurosa el ritornelo la hacen digna de figurar entre las canciones mexicanas. Para coronar el propósito de ejemplificar con cantos que se mueven con ritmo de habanera, se incluye un espécimen procedente de Guerrero: "Dulcísimo es llorar" que viene a ser un caso en que la forma canción mexicana se impone por su ritornelo, por su lirismo y por su honda expresión romántica.

b) CON OTROS RITMOS DE ACOMPAÑAMIENTOS

Ya creada nuestra canción y en pleno auge, es decir, tras la Intervención Francesa y el Segundo Imperio, aparecen en nuestro ambiente musical y coreográfico diversas piezas de origen europeo influyendo en nuestros cantos líricos, así el waltz, la polka, la mazurka, la redowa, la varsovia, la marcha y la barcarola con sus ritmos de acompañamiento, van imprimiendo a nuestras canciones diversos caracteres y formas: en primer lugar veremos cómo pudo acoplarse nuestra canción al ritmo del waltz:

Con ritmo y desarrollo de waltz

Por tratarse de expresiones sentimentales la canción con ritmo de *laendler*, como le llama Rubén M. Campos, es un movimiento moderado; mas siempre en compás de 3/4. Se le encuentra disperso por todo el país, y, a últimas fechas se ve que al través de nuestra Revolución ha sido usado ampliamente en los Estados del norte, Sonora, Chihuahua, Coahuila, Nuevo León.

De finales del siglo y cantado por mi madre oí en Texmelucan, Puebla, y además conocido en el resto del país el waltz a dos partes: "Olas que el viento arrastra"; tiene como circunstancia especial el que

sus versos son heptasílabos y se organizan de dos en dos para constituir los semiperíodos de que consta. De principios del siglo y procedente de la capital de la república es el ejemplo: “El ángel de mis amores . . .”, consta de dos partes bien definidas formadas cada una por cuatro semiperíodos de dobles versos octosílabos, es producto indudable del genio de los músicos populares, pero no originarios del campo, sin embargo determina el gusto imperante dentro de la última etapa del gobierno del general Díaz.

De elementos más auténticamente provincianos se incluye en esta colección de cantos “Infortunio fatal” que es un vals de las riberas de Chapala y de los últimos años del siglo XIX; algunos de sus giros recuerdan “Sobre las olas” de Juventino Rosas.

Con ritmo y desarrollo de schottisch o de polka

Entre las piezas bailables que acostumbraron nuestros músicos arreglar para canto, durante el último tercio del siglo XIX, estuvieron los schottisch. Un tanto forzados resultan estos cantos, cuyos textos se retuercen antes de poder ser ajustados a las melodías preexistentes. Naturalmente que el trabajo fue emprendido por los mismos músicos ejecutantes o directores de las pequeñas orquestas típicas de la época, escogiendo entre aquellas que mejor se prestasen a la adaptación; no obstante, fue costumbre entonar los cantos al mismo tiempo que se ejecutaba el baile con lo que los públicos, que a las veces se unían a las voces de los filarmónicos, duplicaban la animación de la fiesta. Posteriormente al llegar a sus hogares, los jóvenes enamorados expresaban sus sentimientos por medio de las canciones aprendidas al bailar.

De este tipo es “Ángel de amor”, procedente de Cuilápam, Oaxaca, y como éste existen otros muchos casos de cantos con ritmoailable de schottisch. De las piezas con ritmo de polka quedan incontables ejemplos procedentes de los Estados del norte, especialmente en la línea fronteriza, siendo aún elemento vivo en las fiestas familiares y aun universitarias del suroeste de los Estados Unidos. Ya de principios del siglo y tal vez como último ejemplo existe la polka de “Las bicicletas”, utilizado en las estaciones de radio y en espectáculos de ballet.

Mazurka

Por lo que toca a la mazurka, influyó poderosamente en las canciones de la época, así encontramos una cuyo texto nació en la región tabasqueña, pero que tuvo una aceptación casi general por los cuatro rincones del país, desde Yucatán hasta el sur de la Unión Americana, su título es “Flor de un día”, “La flor hermosa” o “¡Todo se acaba!” Otro caso de igual o parecida aceptación fue: “La escala musical”, también con ritmo acompañante de mazurka, aplicada a los estudiantes y de fuente erudita. Posteriormente y al concluir el siglo fue parodiada con el canto: “A mi novia y a mi suegra”, que aparece en la sección respectiva de esta colección.

Redowa y varsoviana

Un grupo importante de cantos con ritmo acompañante de redowa se extendió hacia el norte y logró acogida que aún perdura en la región circunvecina a Linares, Nuevo León, con motivo de las fiestas al señor de Villaseca. El ejemplo mejor difundido tiene por título: “El murciélago”, pasó como canto de tipo absolutamente romántico y existen de él no sólo variantes, sino también parodias, se incluyen aquí varios fragmentos de textos que circulan por el centro y sur del país. Como característica fundamental tiene el que sus versos utilizan palabras esdrújulas, por lo tanto se comprueba que sufrió contaminaciones de la tonadilla escénica, género que utilizó este elemento español que se remonta a los bailes del siglo xvii. Véanse, además, en la sección respectiva otros cantos con palabras esdrújulas. Un último ejemplo de esta índole es: “Estoy de plácito...” que circula actualmente como un caso de supervivencia.

Como la polka y la redowa, existe entre nuestras canciones con ritmo de baile europeo la varsoviana, de la que tenemos variantes, especialmente en los Estados del norte, también al sur de los Estados Unidos.

Marcha

Aparecen también, como ya se ha visto, himnos, cantos patrióticos y mañanitas con acompañamiento y ritmo de marcha; el ejemplo que

se incluye, tiene como influencia la presencia de aquellas utilizadas por las bandas de música de las fuerzas invasoras del 62. En este caso se ha transformado en canto de orfandad y de nostalgia; se intitula: "Los chamacos" y su dispersión va desde el centro del país —Puebla, México— hasta Abeytas, Nuevo México.

Barcarola

En nuestro acervo palpitan aún cantos con ritmo de barcarola, procedentes de regiones lacustres o costeras, que han viajado y ascendido a la altiplanicie en donde han conservado el prestigio que siempre ha ejercido el mar. Los dos ejemplos que aquí se incluyen son de una belleza indudable, uno procedente de Michoacán, el otro, de Jalisco; mas existen igualmente en Veracruz y otros lugares de nuestros litorales; como puede verse estos cantos no llegan a tener forma de canción mexicana, su mérito estriba en mantener un carácter completamente lírico.

XII. CANTOS RELACIONADOS CON DIVERSAS OCUPACIONES, OFICIOS Y CIRCUNSTANCIAS

Borrachos, estudiantes, soldados, marihuanos, valientes, bandidos, carcelarias, limosneros, tahúres, vaqueros, arrieros, marinos, comerciantes, obreros.

ESTE capítulo viene a ser el más folklórico porque se ocupa de las expresiones líricas de diversos grupos sociales que forman parte de nuestro pueblo. Contiene una extraordinaria variedad de temas, algunos insospechados, otros bien conocidos, pero no suficientemente estimados. En el transcurso se encontrarán canciones auténticamente mexicanas, un buen número de rancheras, otras de forma simple y sin rebuscamientos, algunas con estribillo o con coleta final; también las hay de aliento entrecortado, a las cuales sólo se les hará referencia pues debe buscárseles en la sección respectiva.

A medida que se haga una investigación más amplia y metódica irán apareciendo nuevos tipos, por ahora ofrezco al lector algunas muestras. Hay secciones que podrían constituir capítulos enteros, mas las dimensiones de este trabajo me impiden ser más explícito. En una breve reseña trataré de señalar rasgo por rasgo y grupo por grupo.

a) BÁQUICAS

Principiaré con los *cantos báquicos* o *canciones de borrachos*. San Luis Potosí está representado con el ejemplo "La vida de los borrachos", ranchero que pinta la triste existencia del borracho mediante una canción de forma mexicana, ajustada perfectamente al modelo

que lleva ritornelo y doble inciso inicial melódico de la segunda estrofa; en cambio el lenguaje de su texto es muy poco poético. De Jalisco se ofrecen dos ejemplos bien caracterizados, el primero es un tanto erudito pues tiene nombres de autor para el texto y para la melodía. “Mi adorada copa”, de don Vicente Cordero, de Guadalajara, tiene las proporciones de la canción endecasílabo, pero en cambio carece de ritornelo, es del último tercio del siglo XIX. El segundo canto es absolutamente ranchero y bien conocido gracias a dos autores bien conocidos en la música y la literatura: don Manuel M. Ponce y don Marcelino Dávalos, se trata de la canción intitolada: “Cuiden su vida . . .” Ofrezco la versión comunicada por el propio Marcelino Dávalos, bien perfilada por las condiciones que se requirieron para que sea mexicana auténtica. De la región de San Miguel de Allende se aprovechan dos cantos báquicos, uno de forma simple, completa su estructura con un estribillo que aparece cada dos estrofas; se intitula: “Ando borracho”, corresponde a la región productora de mezcal, otro que se apoya en verso triscadecasílabo casi invariable, es una buena canción con las dos condiciones requeridas para que sea mexicana, se intitula: “Busca otro amor . . .” Como único ejemplo procedente de la capital de la república se ofrece el titulado “El borrachito”, que menciona la cárcel municipal que durante muchos años estuvo en el antiguo edificio de La Lonja, o sea el actual palacio del Departamento Central, en él que también existió la Cámara de Diputados. Por último, entre estos cantos debe ser mencionada la canción de “Los magueyes”, de verso triscadecasílabo, cuyo verdadero sitio está en la sección de canciones de aliento entrecortado por llevar en sí esta circunstancia.

b) DE ESTUDIANTES

Entre los *cantos de estudiantes* se desprende el de “El silbidito” o “El amor y el desafío”, que recuerda las costumbres de los escolares que rondaban a las novias al son de las bandurrias, según el uso español; el ejemplo mencionado es de forma simple con un estribillo silbado cuya melodía recuerda la jota. El “Dominus tecum” o “Kyrie Eleison” indudablemente es más característico y de antigüedad indudable, sugiere el ambiente universitario heredado de España. Alude al traje

que portaban y que los distinguía de las demás gentes de la metrópoli; nos hace recordar la copla tradicional:

La capa del estudiante parece un jardín de flores:
toda llena de remiendos de diferentes colores.

El ejemplo que nos ocupa parece desprenderse de la tonadilla escénica, por cierta picardía que encierra el texto y por tratarse de una canción de ecos. A esta sección pertenece “La escala musical”, ya mencionada entre las canciones con ritmo y forma de mazurka.

c) DE SOLDADOS

Las *canciones de soldados* o que aluden a la vida militar se agrupan en sección especial, y van desde las guerras del año de 1847 hasta los años de nuestra Revolución. Siempre ha habido entre los que hacen vida de cuartel cantos patrióticos, marciales, heroicos, que dan cuenta del amor que siente el soldado por la gloria de los combates o el desprecio a la vida en el campo de batalla. De este último tipo se incluye aquí el intitulado: “Clarín de campaña” que, según tradición, se usaba entre los cadetes del Colegio Militar de Chapultepec por los años de la Invasión Norteamericana y aún se atribuye al general Sóstenes Rocha. Como en casi todos los casos es posible que se trate de la adaptación de un canto más antiguo, conocido en Aragón, España. Con objeto de que el lector pueda apreciar ambas canciones, se incluyen los dos textos cuya medida de versos y distribución de estrofas hace suponer que se haya cantado con la melodía con que nos fue transmitida en fecha relativamente reciente.

De los cantos de “la regeneración” ofrecemos dos variantes, una procedente de Cholula, Puebla y otra de Ixtlán de Juárez, Oaxaca. Corresponden a las luchas políticas entre don Sebastián Lerdo de Tejada y don Porfirio Díaz allá por los años de 1870. Se trata de cantos marciales alternados con toques de clarín. Un tercer ejemplo lo constituye el “Adiós del soldado”, que oí cantar y recuerdo bien desde 1915. Por tratarse de un relato fantástico de aparecidos parece extraño a nuestro acervo lírico, se asegura vino de Colombia; pero en cambio mantiene en su estructura musical el ritornelo y la repetición melódica

del primer inciso de la segunda estrofa que caracteriza nuestra canción mexicana romántica y sentimental.

d) DE MARIHUANOS

A continuación y relacionados con la vida de cuartel, en donde tiene lugar el consumo de la “cánabis índica”, se incluyen dos *cantos de marihuanos* cuya melodía recuerda insistentemente los toques militares. Son ejemplos realmente folklóricos y por eso se les incluye en este lugar.

e) CARCELARIAS

En sección especial se agrupan las expresiones de los individuos segregados de la sociedad en las cárceles o que aluden a la vida en los penales. En ellos se transparenta el estado de ánimo de los reclusos, se dan las causas y los detalles del crimen o se alienta sed de venganza, despecho, amargura o resignación. El primer ejemplo recuerda la extinta cárcel de Belén, de la que quedan relatos truculentos, episodios desgarradores, detalles históricos del cuartelazo de 1913, los discursos vertidos en los jurados famosos y las ejecuciones de sentenciados a la última pena, se intitula: “Las campanas de Belén”; es de forma simple con la repetición del cuarto verso de la estrofa. Su dispersión va hasta el Estado de Nuevo México en Estados Unidos. Con el objeto de dar una muestra de canción *charapera*, es decir de borrachos de “charapè”, se le da cabida a este ejemplo de canto ranchero y carcelario, cuya forma musical con ritornelo es bien mexicana y encierra además el lenguaje típico de nuestra gente del campo, su título es: “Me *abandonates mujer...*”, por sus elementos rítmico-melódicos se asimila al grupo de canciones procedentes de Jalisco. “Pa que te *pasiés* con otro...”, procedente de San Luis Potosí aparece como un caso de canción de forma simple en verso doble octosílabo, con marcada influencia jalisciense por la fórmula rítmica inicial de cada inciso melódico; pero lo más curioso es el movimiento ondulante que le imprimen los valores medios apoyados en compás de 5/4, lo que la hace ser originalísima. El último ejemplo lo constituye: “Heliodora” que parece

aludir a épocas en que los prisioneros estaban aherrojados con grillete al pie. El verso es decasílabo bien constituido y la forma musical de canción mexicana perfecta, bien vale incluirse como modelo.

f) DE VALIENTES

De entre las expresiones *de valientes* —y las hay en abundancia— se incluye: “Luna que alumbras al mundo . . .”, en verso triscadecasilabo, con excepción del primero que es corto, lo que la coloca entre las canciones rancheras; por lo demás, las condiciones para que sea mexicana se mantienen rigurosamente.

g) DE BANDIDOS

Como un caso excepcional tenemos el ejemplo intitulado: “El bandido”, que parece héroe de novela. Y quizá remotamente se relacione con las piezas teatrales de “Dimas el buen ladrón” o con “Boanerges, el hijo del trueno”. Procede de una hacienda del Estado de Tlaxcala y su forma musical, de acuerdo con el modelo de canción mexicana, es normal.

h) DE ARRIEROS

Como *canción de arrieros* haré mención de una que se puede observar entre las de aliento entrecortado: “Compadécete, mujer, de este pobrecito arriero que te ha venido a ver”, ciertamente debería incluirse en ese lugar.

i) DE LIMOSNEROS

Como canto curioso y refiriéndola a ocupaciones habituales está la de “El limosnero”. Por la irregularidad de la medida de sus versos pertenece al grupo de rancheras, y por el tema que trata en su primera estrofa se piensa que es un verdadero mendigo; pero en la segunda se descubre que se trata de una limosna de amor, lo que hace de este canto, junto con la forma impecable que adopta, que sea un magnífico ejemplo de canción mexicana romántica y sentimental.

j) DE TAHÚRES

De entre las expresiones líricas de tahúres se han seleccionado tres de indudable valor. “El albur de amor”, ejemplo de canción ranchera auténtica por la medida de sus versos, por el lenguaje que utiliza y por la distribución de sus elementos melódicos es verdaderamente un rompecabezas.

Primera estrofa:

$$\begin{aligned}6 + 5 + 5 &= 16 \\5 + 9 &= 14 \\9 + 8 &= 17 \\8 + 9 &= 17\end{aligned}$$

Segunda estrofa:

$$\begin{aligned}5 + 5 + 5 &= 15 \\5 + 8 &= 13 \\5 + 5 + 8 &= 18 \\8 + 9 &= 17\end{aligned}$$

Por la distribución de sus elementos melódicos, puede obtenerse este resultado:

$$M / m / N N^1 / n n^1$$

$$O-O^1 / m / O N^1 / n n^1$$

De todas maneras mantiene una estructura popular muy ajustada con su ritornelo impecable y, además, la elaboración de este acertijo musical no puede atribuirse a ningún músico erudito. El segundo ejemplo: “El jugador”, si no tan rico ni tan intrincado, sí mantiene originalidad en la estructura de sus dos períodos melódicos; el primero se apoya en versos octodecasílabos o sean de tres exasílabos; el segundo se reduce en sus tres primeros versos a dodecasílabos en hemistiquios de seis, en tanto que el cuarto que constituye el ritornelo vuelve a ser de tres exasílabos. A esta disposición, si no se le puede llamar audacia si se le puede considerar como originalidad. El último ejemplo es igualmente ranchero, atrevido en la medida de sus versos: trisca-penta-exa y heptadecasílabos. Por lo que toca a la melodía de indudable ascendencia jalisciense, mantiene las condiciones precisas para definir esta canción como auténticamente mexicana.

k) DE VAQUEROS

De otros oficios tenemos cantos, como aquel de "El vaquero" en versos doble octosílabos y en forma simple, melódicamente constituida por tres semiperíodos.

l) DE MARINOS

Entre las *canciones de marinos* se puede espigar lo mejor, pues abundan procedentes de nuestras costas, tanto del Golfo como del Pacífico; la intitulada "La barca" que hace alusión al puerto de Guaymas es indudablemente una de las más bellas, encierra pensamientos filosóficos simbolizando en el mar las luchas a las que el hombre tiene que enfrentarse a lo largo de su existencia (véase Sección iv. b. Canciones; ejem. 102). La forma musical es simple o sea lied en estrofas, de cuatro miembros melódicos; pero literariamente se apoya en versos octodecasílabos en fracciones de seis sílabas. El ejemplo musical aparece en la sección en que se analizan las formas crecientes de versificación ya estudiadas. Un segundo ejemplo: "Tres canciones" también aparece en forma simple, es canto de despedida en versos decasílabos. En forma de verdadera canción mexicana con ritornelo y doble inciso inicial de la segunda estrofa musical y literario aparece "Ya se va la embarcación", por las dimensiones de sus versos viene a ser cancioncilla y por el asunto de su texto es una despedida.

ll) DE COMERCIANTES

Como expresión lírica de ocupaciones habituales debemos considerar "La pajarera", cuyo sentido erótico apenas puede rastreadse; musicalmente constituye un excelente ejemplo de canción mexicana con las condiciones requeridas para el caso, tiene además como rasgo importante que se desenvuelve en ritmo de guajira con alternancia de compases de $3/4$ y $6/8$; puede considerarse un caso único.

m) DE OBREROS

Para concluir el capítulo vale la pena incluir un curioso tipo de canción mexicana, en que hace su aparición *el obrero de taller*, y vale la pena por la uniformidad de su versificación dodecasílaba en incisos de siete y cinco sílabas, y porque la estructura melódica de sus ocho miembros desenvuelta satisfactoriamente hasta llegar al ritornelo, se contrae rítmicamente a una sola fórmula rítmica.

XIII. SEGÚN LOS ELEMENTOS EMPLEADOS

Los cantos líricos que proceden de fuente erudita se desprenden del acervo popular, ya sea por su literatura o por su música, apareciendo en estos elementos la técnica más o menos rigurosa al mismo tiempo que se alejan de los postulados tácitos y unánimes que caracterizan las producciones de la multitud anónima de una región o de un país. En el caso de la literatura se echa de ver que la versificación ha sido seleccionada con cuidado, que al arreglador del canto o al cantor del mismo le ha parecido bien suprimir expresiones vulgares o pedestres, versos rípidos, palabras mal sonantes, picarescas o prosaicas, ha tenido en cuenta la buena medida del verso, ha evitado repeticiones, pleonasmos, cacofonías; ha cuidado que la rima sea bien llevada, si no es que perfecta; por otra parte toda irregularidad le molesta y le hostiga, trata de encontrar poesías hondas y trascendentes, con tropos brillantes e imágenes originales.

En el caso del músico, ha rehuido la monotonía de las fórmulas rítmicas, ha variado los lineamientos melódicos, la pobreza de forma la ha compensado con la introducción de elementos ricos y equilibrados; los recursos armónicos le han permitido utilizar los intervalos que constituyen los acordes funcionales de la tonalidad, manejar las resoluciones de los mismos encontrando muy satisfactorio el cambio de tonalidad, no ya a los tonos vecinos, sino principalmente a tonalidades desusadas; pero que él controla mediante el predominio que tiene sobre su instrumento favorito: la guitarra; en cuanto a la estructura de la canción le ha parecido demasiado tiránica la costumbre de introducir el ritornelo riguroso y al efecto se ha permitido acortarlo o suprimirlo de plano; en cambio es capaz de producir con éxito

otro u otros pensamientos musicales sin caer en la trivialidad. Las fórmulas rítmicas de acompañamiento le han permitido imprimir a su obra ondulaciones, languideces, suspensiones que refuerzan el sentimentalismo, cortes y censuras, marchas estimulantes, rasgueos de gran energía, en fin, toda suerte de contrastes, choques, enlaces, insinuaciones, reiteraciones y recursos que ponen de manifiesto el caudal técnico de que dispone.

Tal es el caso de las canciones que se agrupan en esta sección, ellas ponen de manifiesto las posibilidades musicales de origen culterano de que han podido echar mano los habitantes de una ciudad o región evolucionada. En efecto las producciones de este estilo casi siempre proceden de lugares donde la enseñanza de la música europea ha tenido ejercicio constante, donde han florecido escritores y poetas, donde las letras y las artes se han cultivado con amor. No obstante, la fuerza de la canción se ha impuesto y ha obligado a los hombres doctos en música a producir canciones cuyas formas ven que domina el pueblo y aun les han hecho pensar; unos se han plegado a las condiciones de la canción mexicana, otros siguen el estilo aunque no la forma, otros por dar expansión a sus sentimientos han logrado obras exuberantes, desbordadas, de fantasía rica y pomposa. En las regiones de la costa, de vida intensa por la noche, en donde los individuos, además de la sangre caldeada, poseen estro poético y musical, como en la península yucateca, han florecido en cantos de extraordinario vuelo lírico, los que entonados al mediar la noche o romper el alba quedan grabados en la conciencia de los auditores, son gustados y repetidos una y mil veces hasta constituir el acervo regional de canciones y en no pocos casos han recorrido la totalidad del territorio y trascendido fuera de las fronteras nacionales. Señalemos, pues, algunas circunstancias pertinentes que nos han forzado a organizar este capítulo.

a) SEMIERUDITAS Y CULTERANAS

El ejemplo "Ángel querido", rompe el ciclo de canciones rancheras, de aquellas que se agrupan como típicas de la región jalisciense; ni el lenguaje culto, ni la forma a dos partes sin ritornelo, ni el cambio de tonalidad de que echa mano pertenecen al pueblo, es pues una

canción semierudita. “Las horas de luto” que oí cantar en mi infancia en Texmelucan, cae dentro del estilo que va dejando de ser popular; como el anterior, es a dos partes melódicas, no lleva ritornelo y por lo que toca a su texto resulta sumamente elaborado, cuajado de razones poéticas pertenece a las canciones de fin de siglo. Procedente de la ciudad de Puebla se incluye la canción: “Dos flores que vierten . . .”, es en sí mismo un ejemplo bien cuidado tanto en lo musical como en lo literario. En cuanto a la melodía resulta a dos partes, sensiblemente la primera en modo menor, la segunda en mayor con una modulación de *re* menor; tiene que haber sido producto de la mente de un hombre letrado en música, aquí el pueblo nunca puso las manos, por lo que respecta a los versos dodecasílabos, son perfectos, el idioma exquisito y las imágenes poéticas acertadas. Pertenece al grupo que estudiamos el ejemplo: “¡Qué melancólico encanto . . .!, concebido en una forma musical desusada por utilizar poesía en estrofas de cinco versos cuyo autor fue el poeta poblano don Manuel M. Flores; siendo tres las estrofas, el músico creó tres períodos melódicos distintos; es, pues, un caso de canción tripartita. La versión jalisciense de “La escala musical”, a la que me he referido ya en otros capítulos, por su misma índole tiene que ser culterana, pues además de mostrar la influencia de la música y bailes del último tercio de siglo, es atribuida a estudiantes conocedores de la música. Este canto nunca fue patrimonio del pueblo del campo, por el contrario, sólo lo conoció la gente de las ciudades.

b) CANCIONES DE AUTOR CONOCIDO

Dentro de los propósitos que me impulsaron a formar este cancionero lírico no entró al principio la idea de incluir canciones de autores conocidos, primero porque los ejemplos acumulados llevaban la sanción del pueblo, eran tradicionales, de más de tres tercios de siglo de antigüedad, de uso general y obedeciendo a la forma típica que se ha considerado ya como clásica mexicana; pero razones diversas me han obligado a ampliar el margen de requisitos, entre otros la diversidad de formas, el existir desde mediados del siglo pasado producciones con nombre de autor y aquella a la que no puede oponerse ningún investigador: el pueblo las ha hecho suyas, las reconoce como mexicanas, las reclama como representativas, aunque no reúnan los caracteres

estrictos de la canción mexicana romántica y sentimental, es decir, aunque no utilicen el ritornelo. Ahora bien, ante esta situación, muchos títulos de canción y muchos nombres de autor aparecieron. Ante la imposibilidad de dar cabida a todos dentro de los límites obligados de este capítulo, fue preciso seleccionar muy justamente entre aquellos que figuraban ya durante el primer cuarto del pasado siglo y de éstos escoger sólo una producción. Muchos más merecerían figurar, pero para esto se impone hacer una antología de canciones de autor conocido. Para evitar lastimar la personalidad de los que aquí figuran, aparecerán los cantos por orden riguroso de apellidos de autor.

El primer ejemplo es un canto rigurosamente romántico peninsular yucateco: "Antes que el negro y solitario olvido . . .", se sujeta al tema de la muerte, la incógnita suprema. Su primera estrofa es anómala, tiene cinco versos; encierra como mérito la repetición del inciso melódico inicial de la segunda estrofa como en las buenas canciones mexicanas, mas no llega a formular el ritornelo. El segundo es del nunca bien llorado Guty Cárdenas, aunque en su producción existen innumerables cantos excelentes; "Flor" viene a ser como una joya que cuanto más se canta más mérito alcanza. Su sencillez, su ingenuidad, su desnuda belleza la salvan.

De entre los alumnos seguidores de la labor de don Manuel M. Ponce, creadores de canciones mexicanas, uno de los primeros que logró el éxito merecido fue Francisco Domínguez; su canción "A una mujer . . ." le otorga ese derecho, pues se trata de un modelo de canción mexicana con ritornelo, que ganó premio en el Primer Concurso de Música Popular Mexicana. Alfonso Esparza Oteo, también discípulo y continuador de don Manuel M. Ponce, dejó arreglada una sentida canción de fin de siglo: "Un viejo amor . . .", a dos partes; la segunda constituye una auténtica canción de aliento entrecortado, quizá sea ésta la más representativa de este malogrado compositor.

La canción "Atotonilco", de carácter juguetón y despreocupado, en elogio de una población, viene a ser descriptiva y local; está organizada en dos partes melódicas que repiten, excepto en la cadencia final. Es una pieza de gran originalidad que ha cautivado al pueblo de México, no obstante su origen culterano. Un caso de canción mexicana que puede servir de modelo por sujetarse a los requisitos establecidos por la tradición es debido al ingenio de Fernández Esperón, "Tata Nacho": "Quiero ver otra vez . . ." Es posible que el autor se haya inspirado en

aquella dedicada a la Virgen de Guadalupe del Barrio de Mexicalzingo de la ciudad de Guadalajara, cuya melodía ha quedado incluida en la sección de canciones religiosas, no obstante ello, con letra apropiada, ha logrado una producción muy personal, su impronta ha quedado marcada en el agregado final: “mira, negra, me harías mucho daño”, literariamente corresponde a las canciones rancheras de Jalisco de verso largo desigual.

Como un arquetipo de canción romántica yucateca que desarrolla el tema del escepticismo resuelto mediante el alcohol, se ha elegido la de Enrique Galaz: “Para no darme cuenta de la vida . . .” Propiamente pertenece al grupo de cantos báquicos, pero las condiciones de su forma musical y literaria, los elementos peninsulares y la técnica empleada en su elaboración obligan a clasificarla entre las producciones culteranas de autor conocido. Hábilmente el compositor resolvió la forma literaria del soneto dentro de la musical de canción a dos partes bien desarrolladas. En primer lugar —lo explica don Rubén Campos—, para organizar la primera parte utilizó las dos cuartetas del soneto duplicando los versos; pero al intentar la solución de los dos tercetos la técnica le hace traición pues de hecho se le impone un nuevo compás: el de 3/2 divididos en percusiones, vuelve a introducirse el compás inicial de 4/4 con la repetición del verso: “surgen los sueños como alada tropa . . .” y con la aparición de los versos cuarto y quinto; pero para poder satisfacer las necesidades de la estructura musical tiene que hacer uso del sexto verso, repetir la mitad del quinto e insistir con el sexto, lo que musicalmente le obliga a emplear nuevamente el compás de 3/2. Estos cambios de compás no aparecen en la canción escrita, todo ello se mueve fatigosamente dentro del compás uniforme de 4/4; pero el mismo autor descubre, en su afán de cuadrar la melodía, los desesperados esfuerzos que hace acortando aquí y alargando allá, salvándose únicamente debido a la dramaticidad del tema. En el ejemplo musical aparecen los acentos melódicos correctos y en el literario la disposición con que el autor resolvió el rompecabezas.

Otro de los trovadores meridianos: Huay Cuk nos ofrece como caso de canción sumamente elaborada y culterana otro ejemplo hábilmente resuelto con sus propios elementos; se trata de un desbordamiento lírico denominado: “Qué importa . . .”, que causó furor en la

península a finales del siglo. Literariamente es un poemita de tres estrofas en verso alejandrino. Con excepción de los versos quinto y séptimo en que la melodía repite sensiblemente, todos los demás, aun el verso final que aparece dos veces, reciben distinto tratamiento melódico, sostenidos mediante tres fórmulas rítmicas de siete sonidos tomadas de los dos primeros miembros.

Como canción charpera de Michoacán y siendo su autor don Marcos A. Jiménez, circula con beneplácito de las gentes de gustos sencillos, "Adiós Mariquita linda...", erudita por la forma de sus estrofas de cinco versos, y también erudita por la melodía que los acompaña, tonulante y sin llegar a utilizar el ritornelo, seguramente no por ignorancia de la forma, sino por espontaneidad de la idea musical; por otra parte, apoyada la melodía en la métrica de la versificación viene a ser una canción ranchera en la que se hace uso de versos octosílabos mezclados con endecasílabos hasta constituir miembros melódicos de dieciocho sonidos esenciales (nonadecasílabos).

Del autor de "Rosa", "Valencia" y "María Bonita", se ha seleccionado una auténtica canción mexicana, rigurosa en su forma aunque diversificada en el metro de sus versos: "Adiós, Nicanor", que demuestra la versatilidad con que se adapta a los diversos estilos y asimila cualquier género de música que hiera su sensibilidad.

De José López Alavez se incluye la "Canción mixteca" no sólo porque es un buen modelo de canción mexicana y romántica, sino por la aceptación que tuvo desde que participó en un Concurso de Canciones Populares de México allá por los años de 1920. Los méritos que encierra son: por la parte literaria, la preponderancia del verso triscadecasílabo al lado de otras combinaciones que le imprimen carácter ranchero; por la musical, no solamente conserva el requisito del ritornelo sino también la repetición melódica del primer inciso de la segunda parte, en este caso no del todo iguales.

Entre los nombres de los músicos sabios del siglo pasado que prestaron atención a nuestra música popular, aparece el de don Melesio Morales, autor de óperas, de entre sus escritos sorprende una producción que se ajusta exactamente a los postulados de nuestra canción mexicana: "Guarda esta flor..." Se echa de ver en ella la familiaridad que el autor tiene con las melodías italianas con los intervalos y las

modalidades; en este caso va de la de *re* menor a la de *sol* menor y con igual facilidad pasa a la tonalidad relativa mayor. En cuanto a la forma, hizo uso del ritornelo y en el cuarto verso de ambas estrofas repite el hemistiquio para dar énfasis al sentimiento romántico. Esta canción que circuló impresa desde sus principios, influyó en la creación de otras.

Del famoso compositor popular Ricardo Palmerín aparece aquí una de sus producciones más gustadas dentro y fuera del país: “Las golondrinas”, canción a dos partes en versos dobles dodecasílabos, lo que la hace de grandes proporciones; su forma se establece en cuatro períodos melódicos partidos en ocho semiperíodos y en dieciséis miembros, aunque éstos conservan sensiblemente el mismo ritmo, en cambio todos llevan diverso dibujo melódico, es decir, el autor michoacano se dejó influenciar por el estro lírico de los cantores de la península donde produjo esta composición.

Como canto erudito producto del ingenio del célebre actor y compositor popular Joaquín Pardavé se ejemplifica aquí con “La Panchita”, canción a dos partes sin ritornelo en verso tetradecasílabo de octosílabo y exasílabo en el primero y segundo de la estrofa, en tanto que para el tercero y cuarto el verso es exadecasílabo de diez y de seis, combinación sumamente original; melódicamente repiten los sonidos del primero y segundo miembros en el primero y segundo de la segunda estrofa, siendo diferente la melodía de ésta sólo desde la mitad del tercer miembro en adelante.

Como composición original de don Manuel M. Ponce se ha escogido la canción mexicana: “Lejos de ti . . .”; no obstante su aparente sencillez, viene a ser ranchera por la diversidad de medida de sus versos, pues alternan los endecasílabos con octosílabos y aglutinaciones de tres heptasílabos (veintiún sílabas); melódicamente, en el tercero y sexto versos enhebra por medio de una 2ª menor dos quintas sucesivas ascendentes y después de este alarde, en el cuarto verso de cada estrofa hace uso de una secuencia descendente de tres miembros para concluir. “La golondrina” de don Narciso Serradell, veracruzano de origen catalán, por la nobleza de su línea melódica, por la nostalgia de su texto, la hondura sentimental que encierra y por su forma impecable de líneas perfectas se mantiene enhiesta como una antena. Literariamente

perfecta, ha derivado de los versos que produjera en el destierro don Francisco Martínez de la Rosa, pasando del francés al castellano hasta llegar a ser el canto favorito de los mexicanos para decir "Adiós"; musicalmente erudita le quedan algunos rasgos de italianismo: una amplitud melódica de una 12ª mayor, mantiene discretamente el uso del ritornelo por medio del cuarto miembro de la frase. Se ofrecen, para satisfacer la curiosidad del lector, las tres versiones literarias fundamentales, siendo la última la que familiarmente usamos en México.

XIV. MISCELÁNEA

Mítica, emblemática, de novela romántica, de historia peregrina, arrabalera, etcétera.

DESPUÉS de ejemplificados los temas, hechas las divisiones por tipos de canción y distribuidos los materiales lo más rigurosamente que ha sido posible, aún queda un grupo pequeño que no se ajusta y pide ser considerado. Es principalmente por su temática por lo que no encaja en ninguna de las secciones establecidas, por lo tanto como en casi todas las clasificaciones, hay que establecer una miscelánea en que entre la variedad inclasificable.

Principiaremos por un canto de mito ictiológico, así llamado por explicar los caracteres distintivos de animales, plantas, lugares, etcétera, en este caso el porqué “El pájaro cu” aparece vestido con plumas de diferentes colores, por qué la lechuza y el tecolote no vuelan de día y también el porqué de su canto. El ejemplo musical procede de las riberas de Chapala en Jalisco: San Nicolás de Ibarra, de una respetable antigüedad, viene a ser un caso único de canto mítico; es posible que existan otros pero no han llegado a mis manos. La forma musical es simple y el período melódico de cinco miembros que se pliegan a las exigencias del texto concebido también en estrofas de cinco versos octosílabos. El segundo caso es el de una canción de forma perfecta de acuerdo con los postulados de nuestro modelo clásico. Viene a ser una canción emblemática: “El no-me-olvides”, bien conocida y difundida por todo el país, se sabe por informes de don Higinio Vázquez Santana que fue compuesta en Jalisco por la poetisa Rosario María Rojas, hacia 1886. El contenido de su texto es tierno

y delicado. Dentro de este último capítulo se organiza un pequeño grupo de canciones desprendidas de novelas románticas, curiosas por esta misma circunstancia, así de *El mártir del Gólgota* de don Enrique Pérez Escrich el pueblo de México ha compuesto y cantado desde el último tercio del siglo XIX la “Canción de Boanerges”: “El Hijo del trueno”, llena de romanticismo fue para nuestros abuelos el modelo más acabado de este estilo. El verso es decasílabo, la forma melódica simple y el ritmo de acompañamiento de danza habanera, lo que también determina la época de su apogeo. Corresponde indudablemente a la misma época, el ejemplo recogido por mí en Albuquerque, Nuevo México, tomado a la novela de Chateaubriand: *Atala* y *Renato*, en este caso es la canción de Chactas después de enterrar a su amada. Es un ejemplo a dos partes en verso decasílabo, musicalmente concebida en modo menor, melódicamente no encierra una gran originalidad, pues repite tres veces el segundo miembro del primer período, carece de ritornelo, como el caso anterior es romántico de buena cepa. De iguales quilates románticos es el ejemplo intitulado: “Soñé vagar por bosques de palmeras . . .” tomado a la novela de Jorge Isaacs: *María*, quizá más cerca de la forma original en verso endecasílabo y estrofas de cuatro versos, musicalmente mantiene la estructura de nuestra canción aunque atenuada, pues el ritornelo aparece muy fragmentado, olvidado completamente al final. Su procedencia es Cuernavaca, Morelos y su autenticidad comprobada. Como historia pintoresca que simbólicamente representa la vida humana ha circulado, desde fines del pasado siglo, la “Canción del jaquet” por diversos rumbos del país: Puebla, Querétaro, Zacatecas; de este último Estado procede la variante que se incluye. El texto literario aparece concebido en versos combinados: octosílabo más doble exasílabo, hace uso de un estribillo como contraste, el cual recuerda el “Vechia zimarra, senti” de La ópera “La Bohemia” de Puccini. Melódicamente se desarrolla en semiperíodos ternarios desiguales de diecinueve sonidos de terminación masculina (o sean veinte sílabas); el estribillo consta de cuatro miembros desiguales. En la península española existen desde hace siglos cantos en los que dirimen sus cuestiones marido y mujer, en ello se ponen de manifiesto los malos deseos que abrigan el uno para el otro y lo menos que se desean es la muerte. La canción que principia: “Y se me hacen rieles todos los durmientes . . .” o bien:

“Qué tanto estás con que te vas y que te vas . . .”, parece pertenecer a esta especie, la que entre nosotros no cabe sino en boca de gente baja y de lenguaje soez, por lo que se le ha considerado como arrabalera, pues no corresponde con los sentimientos de la gente del campo; la métrica del verso, sin embargo, siendo triscadecasílaba irregular, se hace peculiar de nuestras canciones y si a eso agregamos que musicalmente mantiene la forma típica de la canción mexicana con ritornelo, tendremos que aceptarla y darle cabida en esta colección de cantos; debe proceder de los Estados del sur porque una de sus partes mantiene la estructura de la Bola Suriana.

Otros muchos cantos podrían aportar una investigación más detenida y minuciosa, pero para los propósitos que se tuvieron en cuenta al formular este trabajo, bastan por hoy los ejemplos acumulados. Solamente que, a la vista de materiales tan diversos, ricos en expresión y espléndidos de formas, seguiré proclamando que México es un país de enormes posibilidades artísticas creadoras, lo mismo en el campo de la literatura que en el de la música.

R E S U M E N

LAS CONCLUSIONES a que da lugar este ensayo de clasificación de canciones líricas de México pueden ser presentadas en forma estadística o sea reducidas a números con el fin de ponerlas más de relieve; así pues, los por cientos que entregan dichos rasgos, teniendo en cuenta el total de cantos incluidos en esta antología que es de 311, son:

a) La forma clásica determinada por la aparición del ritornelo en ciento cincuenta y nueve ejemplos es de un 51.12%.

b) La repetición musical del primer verso de la segunda estrofa que aparece en ciento veinte ejemplos da 38.58%, y hago notar que existe un caso en que dicho elemento se triplica.

c) La repetición literaria de este primer verso mencionado se efectúa en treinta y tres ejemplos, lo que da 10.61%.

d) La canción de forma simple o sea la constituida por un solo período musical alcanza con cincuenta y cuatro ejemplos un 17%, haciéndose constar que no se incluyen aquí los casos en que se agregan ay ay ay, coleta, estrambote o estribillo.

e) La canción ranchera o sea la que encierra irregularidades tanto en la melodía como en la métrica del verso, por medio de cuarenta y seis ejemplos, entrega un 15.4%.

f) Canciones que aceptan estribillos simples o dobles por medio de treinta y dos ejemplos dan un 10.28%.

g) Canciones que llevan coleta, ay ay ay, estrambote, coda o coro alcanzan el 4.8% por medio de quince ejemplos, de los cuales ocho de ellos llevan coleta, o sea un 2.75%.

h) Canciones de dos períodos melódicos pero sin ritornelo, con veintiséis ejemplos, entrega un 8.7%.

i) Las formas eruditas, desarrolladas por medio de tres, cuatro, cinco o más períodos melódicos aparecen en dieciséis ejemplos y dan 5.14%.

j) Canciones en las que repiten el último verso de la estrofa en tres o más ocasiones (letrillas) con cuatro ejemplos dan 1.6%.

Nota: la suma de los por cientos sobrepasan la unidad; más téngase en cuenta que los rasgos analizados pueden superponerse en los ejemplos.

Muchas personas al concluir la lectura de esta obra, organizada con algo más de trescientos ejemplos, extrañarán la ausencia de canciones bien conocidas y divulgadas, la razón es que, se ha intentado una clasificación por medio de ejemplos bien caracterizados, cuyo número no debía sobrepasar la citada cifra; pero hay que hacer constar que el número de casos de que se dispuso para hacer la selección es muy superior a los tres centenares, esta obra es, por lo tanto, representativa de la enorme riqueza que el genio musical de nuestra patria ha producido en forma de *canción lírica*.