



Refuncionalización de motivos folklóricos en las coplas de México

Aurelio González
El Colegio de México

Resumen

Este artículo realiza una revisión del concepto de motivo y su definición como unidad mínima de contenido narrativo, a través del análisis de la variación de los motivos en las coplas de la lírica tradicional mexicana como “la salida del espacio conocido”, “estar en el lugar deleitoso”, “cortar la flor” y su reflejo en personajes como la suegra.

Palabras clave: *motivo – copla – lírica tradicional – folklor México.*

Abstract

The aim of this paper is to revise the definition and concept of the motif as minimal narrative unit, analyzing its variation in Mexican traditional lyrics such as the “exit of a known space”, “being in a leisure place”, “cut the flower” and the projection in archetypes characters like the mother in law.

Keywords: *motif – traditional lyrics – Mexican folklore.*

La comprensión plena de un texto, de su funcionamiento y de sus procesos constructivos, independientemente que sea de corta extensión como sucede con la copla, implica la descomposición de ese todo en

Olivar N° 18 (2012), 177-200.



elementos o unidades menores. Una de estas unidades elementales que permiten ver el texto en una dimensión más amplia y compleja es el motivo. Esta unidad tiene antecedentes en el siglo XVIII cuando el término *motivo* se empezó a usar, con un sentido técnico musical, para indicar el núcleo melódico, armónico o rítmico de la idea que se desarrollaba en una composición musical. En sentido estricto, sólo se puede hablar de un motivo musical cuando se trata de un elemento que reproduce, desarrolla o recrea partes contenidas en la idea generadora de la composición (DRAE: motivo).

Otra característica importante de esta unidad elemental ha sido estudiada en el siglo XX desde la perspectiva de las artes plásticas. El motivo ha sido un elemento muy importante en las teorizaciones de Panofsky, en su búsqueda de un modelo que permita la comprensión significativa de las obras artísticas, en relación con las ideas de la época en que fueron creadas. Panofsky, al hablar de los significados de la obra de arte, considera que lo que él llama formas puras, esto es, las representaciones de objetos naturales por medio de líneas, colores o masas de metal o piedra, tienen un significado primario que se manifiesta en los motivos, y por tanto “el mundo de las puras formas reconocidas así como portadoras de significados primarios o naturales podrá denominarse el mundo de los motivos artísticos” (1972:15).

De acuerdo con lo anterior, la palma, las llaves o la parrilla, usados para identificar a un mártir, a san Pedro o a san Lorenzo, serían motivos, pero también lo serían las figuras de Narciso o Atlante como representación de Cristo o de los Evangelistas. Esto quiere decir que el motivo puede adquirir nuevos significados en el momento en que se utiliza en un contexto social o un ámbito cultural distinto. Esta idea de la refuncionalización de los motivos es aplicable a la literatura, especialmente a los textos de tradición oral.

De la misma forma que en la música o la pintura se puede descomponer el todo que es la melodía o la obra de arte plástica en elementos menores (unidades entre las que se encuentran las llamadas *motivos*), para permitir su mejor comprensión, en la literatura también se puede seguir este proceso.

Por otra parte, cuando en el análisis literario se buscan unidades menores transfrásicas –y por lo tanto se toma una perspectiva semántica

y no sintáctica– entonces podemos hablar de los motivos como unidades significativas.

Según Cesare Segre, en los estudios literarios el término motivo se ha tratado básicamente en alguna de las siguientes dimensiones: como unidad mínima, como elemento generativo o como elemento recurrente (1985:343). Pero habría que matizar esta afirmación del teórico italiano, pues estas dimensiones no son excluyentes y en muchos autores el tratamiento del motivo como elemento generativo o recurrente habitualmente no excluye la consideración de que se trata de una unidad mínima.

¿Qué se entiende por unidad mínima? Veselovski, Tomachevski y otros formalistas definen el motivo como la unidad más simple de la narración (Tomachevski, 1982:185); así, un motivo puede ser, según la perspectiva que tomemos, una simple proposición del tipo: “el héroe ha muerto” o “ha llegado una carta”, hasta una descripción compleja, un objeto o una acción fundamental para la historia que se narra; o, desde otra perspectiva, un elemento recurrente en varios textos o en el interior de un solo texto (*leitmotiv*). En principio, el motivo se concibe como una unidad de significación, pero es claro que no se puede descartar el valor significativo o cultural de la recurrencia.

También se puede concebir el motivo como el elemento generador del texto. En esta dimensión generativa, el motivo es algo vago o muy general, que sirve como antecedente o catalizador de una situación narrativa inicial que, cuando mucho, se mantiene como un referente o fondo casi escenográfico sobre el que se desarrollará la acción, que es lo que verdaderamente se narra. Así, el motivo de la “madrastra” o el de “la mala suegra” será la base sobre la que se individualizarán y actuarán los personajes del cuento de *Blancanieves* o del romance de *La casada de lejas tierras*. En este mismo sentido la copla: “Que de noche lo mataron / al caballero / la gala de Medina, / la flor de Olmedo. / Sombras le avisaron / que no saliese, / y le aconsejaron / que no fuese/ el caballero, / la gala de Medina, / la flor de Olmedo”, sería el *motivo* sobre el que Lope construyó *El caballero de Olmedo*.

Cuando el motivo se concibe fundamentalmente como elemento recurrente uno de los textos básicos de referencia es el *Motif-Index* de Stith Thompson (1955-1958); obra concebida bajo un criterio pragmático (y en ese sentido de máxima utilidad), que por tanto no dedica mucho espacio a reflexiones teóricas sobre lo que puede ser el motivo. En la

presentación del propósito de su vasta obra, Thompson justifica la utilidad de la misma al decir que las clasificaciones tipológicas, como la de Antti Aarne, de 1928 (1961), no funcionan fuera del contexto regional de donde surgen, y puntualiza que él no ha tratado de determinar la base psicológica de los motivos ni su valor estructural en la narración folclórica.

Con los presupuestos anteriores, Thompson incluye en su índice como motivos elementos de muy diversa índole, tanto tipos de personajes, como acciones o circunstancias de una acción. Por otra parte, la enunciación de los motivos en el catálogo thompsoniano normalmente llega a tener un cierto grado de abstracción, que no siempre estaría acorde con la idea de unidad mínima planteada en su definición. En otra de sus obras Thompson, a propósito de lo que considera que es un motivo, es más explícito, como cuando nos dice que:

A motif is the smallest element in a tale having a power to persist in tradition. In order to have this power it must have something unusual and striking about it. Most motifs fall into three classes. First are the actors in a tale –gods, or unusual animals, or marvelous creatures like witches, ogres, or fairies, or even conventionalized human characters like the favorite youngest child or the cruel step-mother. Second come certain items in the background of the action: magic objects, unusual customs, strange beliefs, and the like. In the third place there are single incidents; and these comprise the great majority of motifs (Thompson, 1977:415-416).

Los factores que toma en cuenta Thompson en su pragmática concepción del motivo son entonces básicamente dos: el elemento menor componente de una narración, y la recurrencia de éste en diversas tradiciones o textos; recurrencia que se justifica por el carácter extraordinario o inusitado del motivo.

Como es natural, las concepciones anteriores y muchas otras que se han hecho son coincidentes con los objetivos que privilegia cada autor en sus estudios: por ejemplo, Stith Thompson orienta su definición para que sea especialmente útil en un estudio comparativo de diferentes tradiciones; Propp pone el énfasis en tratar de rescatar lo que de común o invariable tienen los cuentos maravillosos, y Lévi-Strauss se interesa en mostrar, en una visión más antropológica, los contenidos míticos profundos que subyacen en las leyendas y narraciones folklóricas en general.

Ya que nos interesa la variación del motivo no se puede olvidar a Vladimir Propp quien enriquece los estudios sobre la narración al abordar éstos desde una perspectiva morfológica. Para Propp, en el estudio del cuento maravilloso lo importante es saber qué hacen los personajes y no quién hace algo o cómo lo hace: que son en realidad cuestiones accesorias. El estudioso ruso propone el concepto de “función” que es “...la acción de un personaje definida desde el punto de vista de su significación en el desarrollo de la intriga” (Propp, 1971:33); y estas funciones serán lo que otros autores han llamado motivos.

En la perspectiva de Propp, el motivo tendría una amplia posibilidad de variación en su forma e incluso en su estructura. Esto es, su discurso puede tener formas múltiples, pero en el contexto interno será invariable, pues siempre tendrá el mismo significado, tanto en las distintas versiones de un mismo texto como en distintos textos.

Desde luego, esta invariabilidad tan absoluta que plantea Propp para la función no se cumple en la realidad. En la definición proppiana del motivo como función, lo que hallaremos en realidad será la abstracción de un tipo de motivos, mas no el motivo como tal, ni el cómo funciona significativamente en un texto específico, pues, al no tomarse en cuenta sus realizaciones discursivas particulares, se pierde su individualidad y sólo se muestra el modelo narrativo al que pertenece el texto. Así podemos considerar que a partir de ese significado profundo o abstracto hay una refuncionalización a partir del contenido temático particular del texto, su contexto y utilización particular, la perspectiva genérica y la intencionalidad que puede llegar a los extremos paródicos o burlescos.

Por otra parte, Segre afirma que los motivos tienen una gran facilidad para manifestarse en el plano del discurso lingüístico y, por lo tanto, si se repiten, pueden llegar a funcionar de una manera similar a la de los estribillos en un texto poético o en una canción tradicional.

En los últimos años, destaca por su valor para la comprensión de las características y del funcionamiento de los textos de tradición oral, el trabajo realizado por Diego Catalán en el Seminario Menéndez Pidal al aplicar modelos narratológicos a corpus amplios de romances tradicionales.

En la teoría general desarrollada por Diego Catalán se han tomado en cuenta los motivos al tratar la estructura secuencial del relato romancístico, y éstos han sido definidos como las “unidades narrativas que los cantores o recitadores tienen a su disposición como conocedores del

lenguaje narrativo tradicional” (Catalán *et al.*, 1984:128). Estas unidades son segmentos que poseen un contenido semántico semejante, y que preexisten a su empleo en una cadena narrativa determinada.

A mi parecer, un problema que presenta la anterior definición del *Catálogo General del Romancero* aparece cuando se trata de ejemplificar lo que es un motivo y se mencionan como tales “sueño présago”, “disfraz”, “caza frustrada”, “lugar deleitoso”, “señal de reconocimiento”, “espada de oro” o “solsticio de verano”; con lo cual nuevamente pueden ser motivos objetos, ubicaciones, acciones o personajes. Por lo tanto, el motivo, en cuanto unidad intercambiable, sería una unidad discursiva (apoyada para su identificación en la recurrencia) y no de intriga (unidad narrativa). Para que el motivo pueda ser entendido como unidad narrativa lo tenemos que ver en relación con la secuencia fabulística, y esto hace necesaria la relación personaje-acción.

En la presente aproximación al uso de los motivos en la lírica tradicional el concepto de motivo que utilizaré recoge distintos elementos:

a) Es una unidad menor.

b) Es una unidad narrativa, puesto que lo que nos interesa es ver los mecanismos de funcionamiento de un texto, y no la comparación de textos de distintas tradiciones a través de elementos comunes.

c) Para que el motivo pueda ser entendido como unidad narrativa lo tenemos que ver en relación con la secuencia de la historia, y esto hace necesaria la relación personaje-acción.

d) Es una unidad recurrente, pues es a partir de la recurrencia que podemos concebir el motivo como una unidad preexistente que el transmisor puede manejar y refuncionalizar.

Desde mi punto de vista, en el plano del discurso en un texto tradicional, podemos reconocer básicamente dos tipos de unidades: las fórmulas y los motivos. Las primeras son aquellas unidades que no expresan un contenido narrativo más profundo, y por el contrario los motivos son las unidades mínimas narrativas en las cuales se expresa el significado de las secuencias fabulísticas, o partes invariantes de la historia.

El motivo en un texto específico se podrá manifestar con formas varias, pero no dejará por ello de ser el mismo. Esto es, podrá tener varias expresiones, pero siempre dentro de una misma historia, estas expresiones corresponderán al mismo significado fabulístico. También tenemos

que considerar que, así como existen motivos que tienen una posibilidad muy grande de aparecer en distintos textos y refuncionalizarse, hay otros motivos que pueden ser específicos de unos cuantos modelos narrativos, en cuyo caso la refuncionalización puede depender del contexto y las ideas de la comunidad que transmite el texto.

Al hablar de motivos folklóricos nos estamos refiriendo tanto a los que son auténticos motivos –unidades mínimas narrativas– como a aquellos elementos recurrentes en un género o una tradición que contienen significados pertinentes para el contenido del texto y que funcionan como motivos. Ahora bien, si el concepto de motivo implica por una parte que es una unidad narrativa ¿qué sentido tiene aplicarlo en un texto lírico? En muchos casos el núcleo de una copla está constituido por una acción y esta unidad acción-personaje puede estar codificada como un motivo.

En las coplas tradicionales de México podemos mostrar con ejemplos cómo el transmisor se apoya en el acervo que se deposita en la memoria colectiva y refuncionaliza elementos que están presentes en la tradición.

La salida de la casa o del espacio conocido

Por ejemplo, el motivo “salir de casa” o “salir en busca de algo” que es equivalente a salir en busca de la aventura. Esta unidad narrativa mínima es ampliamente recurrente en la tradición de diversos géneros, al grado que para el cuento maravilloso es una de las “funciones” iniciales de Propp.

Una refuncionalización de este motivo la encontramos en la siguiente copla mexicana, sólo que la salida, en forma decidida y por lo general con característica de héroe que son habituales en cuentos o romances, aquí se transforma en una situación lastimosa. El protagonista se define como “huerfanito” con el diminutivo que busca captar la benevolencia del destinatario que no es otro que la amada, obviamente inalcanzable. Incluso la pequeñez y debilidad del protagonista podría corresponderse con el “menor de los hijos” que al salir de la casa es quien resulta el ganador y es quien obtiene lo que busca. Cosa que no sucede en esta copla, pues la acción nos presenta a este caminante “muy solito”, también claramente desvalido y sin protección ni fuerza. El motivo narrativo

de la salida, por lo general inicio de la aventura y del éxito en cuentos tradicionales y romances, se emplea aquí para subrayar la desventura amorosa (a la que se añade la soledad previa que se convierte en permanente) del protagonista. Por otra parte el significado o tema de la copla pertenece a otro tópico que sería el del dolor por amores causado por la bella dama sin merced.

Yo soy ese huerfanito
que en busca de ti ha salido;
caminando muy solito,
de la Huasteca he venido:
el amarte es mi delito
[I-603, *El huerfanito*, Distrito Federal, Hidalgo] ¹

Esta misma unidad narrativa o motivo se refuncionaliza con un sentido diferente, coincidente con la tradición en mayor medida en esta copla de *El caballito*:

Voy a salir a camppear
hasta San Luis Potosí,
a ver si puedo lazar
un caballito que vi,
para llevarme a pasear

una muchacha de aquí.
[I-2386, *El caballito*, Veracruz]

En este caso el objetivo es conseguir un elemento que le permite al protagonista alcanzar su meta, nuevamente la enamorada. Es claro que el objetivo no es el caballo, sino la mujer. Los elementos se estructuran como si se tratara de una hazaña ya que se trata de una larga salida (“hasta san Luis Potosí”) en la cual la labor del hombre de campo se construye como la captura del caballo. La refuncionalización en este caso implica el contraste implícito entre una actividad cotidiana (lazar un caballo) y la perspectiva de hazaña de gran dificultad.

¹Todos los ejemplos de coplas están tomados del *Cancionero folklórico de México*, 5 vols. (Frenk, 1975-1985). En adelante citaré entre paréntesis el número de volumen –en romanos– y de copla –en arábigos–, seguido por el título de la canción en la cual se usa la copla, cuando así sea el caso, y el lugar de proveniencia.

Este mismo discurso puede usarse en otra copla también presente en la canción *El caballito* con sentido distinto:

Voy a salir a camppear
con rumbo pa la Huasteca,
a ver si puedo lazar
una novillona prieta,
que la quiero señalar
de tarabilla y paleta.
[II-3960, *El caballito*, Veracruz, Hidalgo]

Aquí la referencia en un sentido literal se limita a enunciar la actividad campirana que pone en relación el trabajo del vaquero con el animal, sólo que está implícito el sentido amoroso en el cual la novillona puede ser la mujer y de lo que se trata es de la conquista amorosa desde la perspectiva de sometimiento. Desde luego la hazaña se reduce a una dimensión mucho más doméstica.

También se puede refuncionalizar el motivo de la salida para presentar la actividad cotidiana del hombre campirano con un sentido trascendente o de hazaña, aunque ya no amoroso. Eso no excluye la visión reflexiva sobre la actividad con un significado distinto a los simples hechos:

Don Albino Lara,
para la campaña,
marcó veinticuatro,
se fueron pa fuera,
y salieron rumbo
para la Galera.

Para la campaña,
el toro afamado,
pero no habían visto
que lo habían aporreado.
[III-6420, *El toro*, Veracruz]

El mismo elemento de la salida puede usarse en sentido inverso, esto es: no se trata de salir de la casa o espacio conocido para buscar la aventura sino lo contrario, el regreso del espacio de la aventura al espacio conocido y tranquilo. La copla dice:

¡Ay, qué sierra tan horrible es allá!,
aullando lobos y tigres, sí;
yo ya me voy a salir de allá
para nunca volver, no volver para allá.
[III-7437, *El tigre*, s. I]

Su significado es claro y el transmisor utiliza un esquema conocido por la comunidad en su doble posibilidad de salida y regreso. Aquí ya funciona el sentido de la salida como encuentro fatal. Un encuentro casi de destino, con avisos no escuchados, como en esta copla:

Ya bien te lo decía,
y tú no lo querías creer,
que en saliendo pa la calle
me tendrías que perder
[II-3938, *El jarabe*, s. I]

La salida no es al espacio peligroso como la sierra anterior de lobos y tigres, simplemente, se trata de la calle y en ese espacio los amores se pueden volver desdichados. La construcción del motivo compacta la salida como tiempo de trayecto y la salida inmediatamente presenta la llegada, ahora sí al lugar peligroso, aunque en una perspectiva urbana este sea simplemente la calle.

En esta perspectiva en la cual la copla es expresión de lírica amorosa. El discurso se refuncionaliza y no solamente el motivo y se vuelve simbólico o es una expresión por traslado. En este caso el protagonista es un animal, el lugar es el propio del mismo, pero la actividad tiene que ver con la relación amorosa y el consejo es trascendente aunque muy poco feminista. Este es el discurso de quien se ha cansado de salir:

El tejón ya se cansó
de salir a las laderas.
No se metan con casadas,
ni con viudas, ni solteras:
vale más vivir solito
que con viejas argüenderas
[II-4824, *El nuevo tejón*, s. I]

Otro ejemplo de este discurso puesto en voz de animales presenta la actividad en la salida que no tiene objeto en sí misma más allá de la exhibición o el recreo, pero desde luego no está desligado el cortejo amoroso, aquí bajo la forma del baile:

El palomo y la paloma
se salieron a pasear;
el palomo le decía:
“Vente, que voy a bailar”.
[III-6147, *El jarabe*, Jalisco; *El palomo*, s. I]

Otra faceta más de la refuncionalización es usar el motivo de la salida incorporado a la descripción de otros elementos previos o accesorios a la misma, con lo cual se aleja del sentido básico o primigenio de la búsqueda de la aventura o del galardón;

La sirena pa salirse a pasear
se pone varios vestidos:
para salirse a pasear
a los Estados Unidos
y volver a regresar
a los países conocidos
[III-6237, *La Petenera*, San Luis Potosí]

Los extremos de la utilización del motivo de salir para la búsqueda de la aventura, que como es visto –y es lógico que así sea tratándose de coplas líricas– tiene mucho que ver con el amor y con la acción de pasear como ámbito del cortejo, están en contar la salida frustrada, cuyo caso es la imposibilidad de obtener lo que se pretende, lo cual como en el siguiente ejemplo se puede atribuir al destino o la condenación de un oficio:

Mal haya el oficio
de ser pescador:
nunca puede un hombre
gozar de un amor;
cuando se decide
a salir a pasear,
su patrón le dice:

“Vamos a pescar,
a jalar los remos
como un condenado
y a matar perdices
como un desgraciado”.
[III-6362, *El jarabe loco*, Veracruz]

También la refuncionalización del motivo puede estar en la integración del mismo a un elemento formal, identificador del género o parte de la *performance*, es el caso de las introducciones o, mucho más frecuentemente, de las “despedidas”, en cuyo caso la “salida” implícitamente se refiere a la salida de la canción. Esta *salida* puede tener un sentido absolutamente fantástico y hasta cierto punto con sugerencias trágicas y sentido vital como en este ejemplo de la copla de la ballena y la sirena en *La Petenera*:

Desde Veracruz salió
una ballena arponeada;
cuando a Tampico llegó
le dijo al pez de espadas:
“Ya la sirena cantó
y una preciosa tonada”.
[III-5976, *La Petenera*, Veracruz]

O simplemente la salida está en la voz que corresponde al transmisor o intérprete y es a propósito de la propia canción que se ha ejecutado:

Ya con ésta me despido,
al salir de la garita,
y aquí se acaban cantando
los versitos de *La indita*.
[III-7711, *La indita*, Michoacán]

Este último ejemplo sería el extremo de la refuncionalización pues la narratividad se desplaza del ámbito de la ficción a de la *performance*, esto es, a la realidad contextual de la canción.

Estar en el lugar deleitoso

Otro ejemplo de motivo, entendiendo el motivo como esta unidad narrativa mínima (con la implicación de una acción) que se refuncionaliza, es el estar en un lugar deleitoso, el gran tópico del *locus amoenus*. Aquí la acción se puede definir como “estar estando”² pues es muy frecuente en la literatura tradicional que el desarrollo de la historia que se cuenta se dé a partir de que un personaje se encuentra en un determinado lugar, ya sea viendo algo, siendo visto, esperando o teniendo un encuentro.

El uso más elemental del motivo solamente implicaría su descripción, como en este caso en el cual no hay acción, pero es claro que a lo que se refiere es al lugar deleitoso-amoroso, por el simbolismo del árbol:

Por las riberas del Pánuco
yo vi un árbol muy florido:
es el árbol consentido
de las que sufren de amor.
[II-3471, *El framboyán*, Veracruz]

A veces la descripción del lugar solamente es un recuerdo difuso del estar en el lugar deleitoso, es el extremo de la refuncionalización del motivo pues la narratividad se pierde completamente:

Pajarillos tiernos
que cantáis al alba,
árboles vestidos
de verde esmeralda.
[IV-8598, *Canto de Eva*, s. I]

La descripción del árbol que recuerda ese elemento fundamental del lugar deleitoso y por tanto extraordinario, puede ser, como refuncionalización, el recurso para hablar de otra cosa en este caso la hazaña amorosa de seducción, pues se trata de un árbol de múltiples frutos, así como el galán se jacta de haber seducido mujeres de muy diversa condición:

² Este casi juego de palabras se lo escuché por primera vez a Diego Catalán en una sesión de análisis de textos para la preparación del *CGR* en el Seminario Menéndez Pidal hace ya muchos años.

Dichoso el árbol que da
uvas, peras y manzanas,
pero más dichoso yo,
que tengo a diez contratadas:
tres solteras y tres viudas
y también cuatro casadas.
[I-2741a, *El pájaro carpintero*, Veracruz; *El venadito*,
Distrito Federal; estrofa suelta, Veracruz, Oaxaca]

La refuncionalización puede desviarse de los elementos amorosos y tomar una perspectiva de la vida trascendente en la naturaleza, en la línea de la tradición renacentista de fray Luis de León quien en su “Oda a la vida retirada” también estaba a la sombra de un árbol escuchando el “plectro sabiamente meneado”, aquí es el cantor del verano que como la cigarra sólo encuentra sentido a su canto, en ese sentido el árbol y su sombra son claramente el lugar deleitoso en el cual hay que estar hasta el final de la vida:

Bajo la sombra de un árbol
y al compás de mi guitarra,
canto alegre este huapango,
porque la vida se acaba,
y quiero morir cantando,
como muere la cigarra.
[III-8085, *La cigarra*, Distrito Federal]

Como es parte de este proceso de adaptación de las unidades del acervo de la memoria colectiva tradicional, en muchas ocasiones el mecanismo que hemos llamado de refuncionalización lo que hace es cambiar el sentido de la unidad de referencia y, mientras más antitético sea el nuevo significado, más efectivo resulta, pues establece un contraste muy fuerte con ese significado que implícitamente reconoce dentro en la memoria del receptor. Así, la posible referencia al *locus amoenus*, o lugar deleitoso identificado con el árbol, es el espacio para el canto de la tristeza:

Debajo del árbol canta
y el pájaro cuando llueve,
también de pesar se canta

cuando llorar no se puede
[III-8090a, *Chilena de Jamiltepec*,
Oaxaca; *Ahora acabo de llegar*, Oaxaca]

Como ya vimos en ejemplos del motivo de la partida, en la copla lírica frecuentemente se da la substitución del personaje protagónico por el animal, muy comúnmente un ave, sea de sentido positivo o negativo. En este caso es bastante simple el relacionar al canto del amado con el canto del ave. El árbol es el único elemento que se conserva del lugar deleitoso, el cual ya no se describe:

En estos árboles verdes
se oye un pájaro que trina,
y en sus cantos claro dice:
¡Qué linda estás, Carolina,
para besar tu boquita
y seguirte hasta la esquina!
[I-238, Estrofa suelta, Puebla]

El gorrión sobre el árbol
le canta a su primavera;
no se cansa de cantar
por todita la ladera:
¡Qué gusto me había de dar
si esa chica yo tuviera!
[I-2264, *Ábi viene el agua*, s.]]

Una derivación es estar en el lugar deleitoso, ya sea como motivo o como simple tópico cuando desaparece la narratividad, es cuando este lugar señalado, ya sea como árbol o como jardín de flores o amores, se convierte en un lugar desdichado, obviamente por el fracaso amoroso o por la tristeza del recuerdo. En estas coplas es nuevamente la voz del ave canora la que expresa los sentimientos del enamorado:

Canta, calandria, y no llores,
no me estés atormentando;
en el jardín de las flores
te vi una tarde cantando
esta cadena de amores
[III-6094, *La Malagueña*, Hidalgo]

En este caso le pide a la calandria que cante y no llore, esto es, que deje atrás el dolor, y le recuerda que en el jardín de flores se puede entender el lugar del amor; la vio cantando la cadena de amores, la que es causa de la situación presente, no él que se siente torturado por el canto lastimero de la calandria. Más sabia debe ser el ave que no quiere permanecer en el lugar deleitoso después de conocer el amor:

En el jardín del amor (¡ay, Petrona!)
se para un pájaro a ver;
después de picar la flor (¡ay, Petrona!)
no quiso permanecer.
[II-4860, *Petrona*, Oaxaca; Estrofa suelta, Distrito Federal]

Como en los otros ejemplos el motivo es planteado con un sentido opuesto; aquí, en lugar de la permanencia es el alejamiento del lugar. También se emplea como expresión del final del encuentro amoroso, en un primer nivel el amante se despide del “jardín de las flores”, pero en un sentido amplio la amada es definida como el propio lugar deleitoso y se le puede atribuir el ser “el jardín de las flores”:

Ya me voy de retirada,
llorando, para mis terrenos;
adiós, jardín de las flores,
adiós, ojitos halagüeños;
ya me voy, hasta mañana:
¿hasta cuándo nos veremos?
[II-2998b, Estrofa suelta, Oaxaca]

Cortar la flor

Aunque muchos rasgos de la canción lírica mexicana “son comunes a toda la lírica popular hispánica de nuestro tiempo, del mismo modo que coinciden también infinidad de coplas mexicanas con otras de España, Portugal y los países iberoamericanos. [...] La lírica mexicana –para citar sólo dos ejemplos– ha desarrollado notablemente las metáforas vegetales y animales que expresan el dominio erótico del hombre sobre la mujer: ‘me he de comer esa tuna, / aunque me espine la mano’, ‘la polla que no me como / la dejo cacaraqueando’” (Frenk, 1975: xxiv).

La creación de este jardín de flores no es algo esporádico, pues “La coherencia interna de los estilos tradicionales se manifiesta igualmente en el recurso frecuente a ciertos tipos de comparaciones (“pareces”, “eres como”), de metáforas y de elementos que adquieren valor de símbolos hasta cierto punto fijos (la flor cortada, la fruta picada son símbolo de la virginidad perdida)” (Frenk, 1975: xxiv). En este caso hablaríamos de las distintas formas en que se puede plasmar discursivamente este motivo con significado simbólico.

Un ejemplo de la forma más sencilla y directa de usar este motivo es esta copla recogida en Guanajuato y Oaxaca que se usa en la canción *Cuatro patas tiene un catre*:

Entré a la fuente y corté
un buqué de bellas flores;
entre de ellas me encontré
la dueña de mis amores.
[I-2084, *Cuatro esquinas tiene un catre*,
Oaxaca y Guanajuato; Estrofa suelta]

El motivo puede completarse con elementos que no tienen nada que ver con la comparación simbólica, sino directamente con el encuentro. Se puede decir que en estos casos la refuncionalización implica en un alejamiento del programa simbólico al pedir que deje la puerta abierta:

Por esta calle me voy
y por la otra doy la vuelta,
a ver si puedo cortar
un tulipán de tu huerta;
no seas ingrata conmigo:
déjame la puerta abierta.
[I-1572, *La morena*, Veracruz; *La guacamaya*, Oaxaca]

En otros casos el alejamiento es mayor, pues la copla trata de hacer directo el significado del atributo floral. Así la flor linda y olorosa se convierte en “tu carita trigueña / y tu mirada graciosa”:

Corté una flor del jardín
por tan linda y olorosa.
Por eso mi amor se empeña

en quererte, niña hermosa:
por tu carita trigueña
y tu mirada graciosa.
[I-328, Estrofa suelta, Veracruz]

O esta otra copla que también hace explícito el sentido de la comparación entre cortar la flor y relación sexual:

Voy a cortar esa rosa
y a conservar esta flor,
para acordarme de ti
cuando me diste tu amor.
[I-1962, *Las mañanitas*, Chihuahua]

El motivo también es válido cuando el encuentro y consiguientes acciones amorosas han fracasado:

Me subí por una higuera
a cortar la flor rubí.
¡Qué suerte tan desgraciada
traigo desde que nací!
¿Es posible prenda amada,
que usted no sea para mí?
[II-3207, Estrofa suelta, Veracruz]

El motivo se puede refuncionalizar con un tono más o menos burlesco y desde luego el cortar la flor de ruda ya no tiene que ver con la virginidad concedida, sino con el triste destino del marido fallecido, por aquello del muerto al pozo y el vivo al gozo:

Si me levanto temprano
a cortar la flor de ruda,
me ando siempre imaginando,
y siempre ando con la duda:
¡qué ojos me pelara el muerto
si me viera con la viuda!
[I-5101c, *La leva*, San Luis Potosí]

Otra forma con tono burlesco es este uso en el cual es la negación sexual de la mujer en el jardín amoroso que pide algo más que palabras,

no se sabe si promesas de matrimonio (forma figurada) o una compensación más pecuniaria:

Entré al jardín de Cupido
a cortar de sus rosales,
y allí mi chata me puso
el maíz a veinte reales
y me dijo que no fiaba
ni prestaba los costales.
[II-5409, *El venadito*, Distrito Federal]

Una forma totalmente equivalente de *cortar la flor* es la de cortar la fruta, en una perspectiva proppiana sería la misma función expresada discursivamente en dos formas distintas. En ese sentido la abstracción de Propp evidentemente subraya el significado profundo, pero se pierde una faceta importante del discurso, y con ella, de construcción de imágenes poéticas.

La forma directa e inmediata del motivo sería la siguiente, en la cual es claro el discurso eufemístico:

Ándale, güerita,
vámonos al organal,
a cortar pitayas
empezando a madurar.
[I-1559, *El pitayero*, Jalisco]

Una primera refuncionalización es cuando la acción de cortar la fruta no tiene en realidad valor simbólico pues efectivamente se corta la fruta, pero el valor sexual continúa, pues es el recuerdo de la amada perdida el que se pone de manifiesto. Es evidente que ha habido una refuncionalización de un elemento que el posible receptor conoce y tiene en su memoria:

Bajé al jardín a cortar
una naranja madura,
y entre sus gajos hallé
retrato de tu hermosura:
¡malhaya, si no lloré
lágrimas de sangre pura!
[I-445b, Estrofa suelta, Oaxaca]

En los ejemplos siguientes, además de constar la variación característica de la literatura tradicional en una copla presente en distintas canciones, el discurso eufemístico tiene que ver con la oportunidad de la acción propuesta por la juventud, podemos suponer, de la mujer pretendida de amores:

La tuna le dijo al gancho:
Déjame bien madurar;
al cabo estoy en tu rancho:
¿quién otro me ha de gozar?
[I-1230a, *La Sanmarqueña*, Oaxaca; Estrofa suelta, Puebla]

La tuna le dijo al gancho
que cuándo la iba a cortar:
No me cortes verde, gancho,
pues déjame madurar;
al fin que estoy en tu rancho,
contigo me he de casar.
[I-1230b, *El bejuquito*, San Luis Potosí]

La refuncionalización, como proceso creativo de la literatura tradicional del que hemos venido hablando, se aplica no sólo a las unidades narrativas menores que son los motivos. También hay un proceso similar cuando se trata de simples comparaciones; enunciadas, claro está, con estructuras formularias y con el tópico del número tres:

De las tres flores del barrio
tú eres la más exquisita;
un clavel se seca al verte,
una rosa se marchita,

y tú, pedazo de cielo,
cada día más bonita.
[I-51, Estrofa suelta, Oaxaca]

La refuncionalización, parte del proceso de variación en un nivel más profundo que el discursivo, forma parte de la creación poética de la literatura tradicional. En su forma más amplia vemos que es aplicable a otro tipo de elementos como los personajes; por ejemplo, veamos rápi-

damente algunas de las múltiples facetas de tratamiento de un personaje típico del género, como la suegra.

Un primer uso es directo y simplemente señala lo ambicioso de las suegras y el rechazo hacia el yerno, voz de la copla:

Como que no tengo platas,
no me quiere a mí tu madre;
¡ay, qué suegras tan ingratas,
que le hacen a uno desaires!
¡Ay, qué paredes tan altas!,
¡cómo no las tumba el aire!
[I-1916, *El indio*, s.l.]

La suegra puede integrarse en un contexto y lenguaje campirano y por lo tanto el personaje aparece relacionado con lazos, caballos y demás acciones del vaquero:

Voy a comprar una reata
de purita seda negra,
pa ver si puedo lazar
el caballo de mi suegra;
si ese caballo me mata,
ahí les encargo a mi nena
[III-6519, *El caballito*, San Luis Potosí]

En otros casos la imagen es más sencilla; el lazo del amor y la suegra que muerde, cual alimaña o bicho peligroso:

No me importa que el destino
con fiero rigor me trate,
pues, aunque me muerda mi suegra,
yo no te suelto el mecate.
[II-4924, Estrofa suelta, Yucatán]

En otros casos son parte de comparaciones generales o parte de enumeraciones sobre lo negativo que pueden ser:

Los gatos y los ratones
jamás se han podido ver;
a los yernos y a las suegras

que los manden a Belén.
[IV-9728, *Las chivarras*, s. l]

Los enemigos del alma
todos dicen que son tres,
y yo digo que son cinco,
con mi suegra y mi mujer.
[IV-9733, *Ya lloverá, pelonas*, s. l]

La refuncionalización creativa puede incluir a la suegra en imágenes metafóricas como la de esta estrofa suelta que pudiera referirse a la Muerte:

Tanto tú como mi suegra
me aborrecen, ¡vil fortuna!
Aunque yo, desde mi cuna,
he visto tu cara negra,
no me aflige ni me alegra
tan extraño proceder,
y sin pena ni placer
te doy la espalda, ¿qué quieres?
Me fastidian las mujeres,
y tú, al fin, eres mujer.
[II-4194, Estrofa suelta, Distrito Federal]

Finalmente, como hemos visto en otros casos, también aparecen en los elementos formales del género como las despedidas:

Ya con ésta me despido,
con mi sombrero de lado;
buenas nunca son las suegras,
ni figuradas en barro.
[IV-9734 *Corrido de María Belén*, Guanajuato]

En el proceso de variación de la literatura tradicional un miembro de la comunidad escucha (sin excluir la posibilidad que el medio de transmisión pueda ser la lectura) un texto que, por sus características, le resulta familiar tanto en su lenguaje como en su contenido. Por lo tanto, no lo rechaza como algo ajeno o perteneciente a una forma cultural que, por consagrada, lo ha marginado. Desde luego que el texto tradicional

debe además presentar algún interés para el escucha; esto es: tiene que ofrecer la posibilidad de ser referido a la situación social, real e ideológica de la comunidad, ya que lo que se memoriza es una “lectura” comunitaria y no individual, en los casos que hemos vistos en un texto lírico con elementos narrativos menores.

Estas coplas o textos líricos más o menos breves están en relación con un lenguaje (discurso) que él mismo posee y del que es hablante (y que, por lo tanto, podrá variar); remite su significado a conceptos que pueden ilustrar de alguna manera su contexto social.

Con esta rápida revisión de la variación que presentan en un corpus amplio (el de las coplas folklóricas mexicanas) algunos de los elementos que habitualmente consideramos como más codificados y estables, como los motivos que encierran fórmulas y estructuras formularias, hemos tratado de mostrar la sorprendente creación poética que implica cada una de estas variantes en las cuales se apoya la apertura del texto tradicional. “El lenguaje tradicional es un infinito mosaico formado por módulos dinámicos que se adaptan a los requerimientos textuales y a la lectura (desde ideológica hasta lúdica) de cada transmisor en un espacio y tiempo determinados” (González, 1999:206).

Bibliografía

- AARNE, ANTTI, 1961. *The types of the Folk-Tale. A Classification and Bibliography*, Helsinki: The Finnish Academy of Science and Letters.
- CATALÁN, DIEGO *et al.*, 1984. *Catálogo General del Romancero Panhispánico (CGR)*, 3 vols., Madrid: Seminario Menéndez Pidal-Gredos.
- Diccionario de la Real Academia Española*, 2001.22ª Ed, Madrid: Real Academia Española.
- FRENK, MARGIT (dir.), 1975-1985. *Cancionero folklórico de México*, 5 vols., México: El Colegio de México.
- GONZÁLEZ, AURELIO, 1999. “Fórmulas en el Romancero. Conservación y variación”. En Concepción Company, Aurelio González y Lillian von der Walde (eds.), *Discursos y representaciones en la Edad Media*, México: Universidad Nacional Autónoma de México – El Colegio de México, pp. 191-206.
- PANOFSKY, ERWIN, 1972. *Estudios sobre iconología*, Madrid: Alianza.

PROPP, VLADIMIR, 1971. *Morfología del cuento*, Madrid: Fundamentos.

SEGRE, CESARE, 1985. “Tema / Motivo” en *Principios de análisis del texto literario*, Barcelona: Crítica.

THOMPSON, STITH, 1977. *The Folktale*, Los Angeles: University of California Press.

———, 1955-1958. *Motif-Index of Folk-Literature*, 8 vols. Bloomington-London: Indiana University Press.

TOMACHEVSKI, BORIS, 1982. *Teoría de la literatura*, Madrid: Akal.