

“La lírica de los sones en México. Algunas consideraciones útiles para su comprensión y estudio”

**Rosa Virginia Sánchez
CENIDIM-INBA, México**

El extenso y rico universo de la lírica mexicana no puede menos que despertar inquietudes y sugerir posibilidades para su estudio. Desde hace varios años he incursionado en este campo, a raíz de una idea general que ha prevalecido en un gran número de trabajos en torno a nuestro acervo tradicional lírico, esto es, la idea de concebir al conjunto de coplas como un *corpus* totalmente libre e independiente, e incluso ajeno, a las músicas con las que éstas se cantan (llámense sones, chilenas, gustos, canciones o huapangos). En la generalización de esta idea han influido, por un lado, el hecho de que son pocos los estudios que en los campos del folklore y la musicología se han elaborado al respecto, y por el otro, la tendencia que ha existido dentro de la perspectiva filológica de separar las coplas de su contexto musical para poder llevar a cabo los correspondientes trabajos de recopilación, clasificación y análisis.

Pero en realidad, en esta idea general incide, principalmente, el carácter mismo de las coplas. La copla, de origen hispano, es un breve poema que en el ámbito de cuatro, cinco o seis versos (excepcionalmente más) encierra una idea completa, y por ello *no requiere de la ilación con otras coplas para tener sentido*. Esta autonomía, como se sabe, les permite asociarse unas con otras en series en las que no existe una unidad temática, y, en ocasiones, ni siquiera formal. La siguiente versión del *Pajarillo jilguero* de la Costa Chica de México es un buen ejemplo de una serie de coplas sin un vínculo temático:

Pajarillo jilguero
presta tus alas;
llévamele un recuerdo
a mi adorada.
Padres que tienen hijas
y las maltratan;
yo que las quiero mucho,
Dios me las quita.
Pájaro que abandona
su primer nido,
si lo encuentra ocupado,
su merecido.

Estamos, pues, frente a un género lírico *heteroestrófico*, —siguiendo la terminología de Margit Frenk (1978)— cuyo uso se remonta hasta el año de 1595, cuando el género de las seguidillas semipopulares surge como un estallido en España. Según Frenk, éstas se cantaban en series más o menos largas, en que se sucedían una a la otra sin necesaria conexión temática o expresiva. Esta manera en que se manifiestan las coplas corresponde con una forma estructural específica que tienen ciertos géneros

cantados en México; entre ellos, y a la cabeza, los *sones* mexicanos. Aunque con el término de *son* se suele denominar una gran cantidad de expresiones musicales diferentes, este estudio únicamente hace referencia al género lírico–coreográfico de carácter festivo que ha sido cultivado hasta nuestros días, principalmente por la población mestiza de diversas zonas localizadas a lo largo de las costas mexicanas y regiones aledañas en las estribaciones de las Sierras Madre Oriental y Occidental.

A partir de una serie de rasgos literarios, musicales y coreográficos se han reconocido, en términos generales, seis principales variantes regionales de este género. Por el lado del Golfo de México: los *sones jarocho*s y los *sones huastecos* (los primeros, cultivados en las regiones de Sotavento, Los Tuxtlas y el Istmo del estado de Veracruz, así como en una pequeña porción de Oaxaca, y los segundos, en la región de donde toman su nombre). Por el lado del Pacífico: los *sones tixtlecos*, de la montaña guerrerense –ligados con los de Costa Chica–; los *sones calentanos*, propios de las diversas poblaciones asentadas en las cercanías del río Balsas en Michoacán y Guerrero; los *sones planecos* o de “arpa grande” que corresponden a la zona que se ubica en la depresión del río Tepalcatepec, en Michoacán, y los *sones jaliscienses*, también llamados “de mariachi”, que abarcan parte de los estados de Nayarit y de Colima, además del propio Jalisco. Los anteriores, además, están emparentados con otros muy similares como los *sones istmeños* de Oaxaca, las *chilenas* y los *gustos* de la región de Costa Chica, en Guerrero y Oaxaca, y las *jaranas yucatecas*.

Debido a la autonomía de las coplas, ya mencionada, en los *sones* hallamos, en primer lugar, que la letra suele variar con suma frecuencia de una interpretación a otra. En un gran número de *sones*, incluso, resulta prácticamente imposible encontrar dos versiones del mismo *son* que repitan íntegramente los mismos textos, especialmente en aquellos cuyo repertorio poético rebasa el centenar de coplas. Esto se puede ilustrar con las siguientes tres versiones del *son jarocho El buscapiés*:

Don Julián Cruz	Conjunto Tlacotalpan	Grupo Mono Blanco
Señores, ¿qué son es este? Señores, “El buscapiés; la primera vez que lo oigo, [pero qué bonito es].	Al pie de un verde limón puse a madurar un higo. ¿Qué dice tu corazón, se queda o se va conmigo? ¿Qué, no te da compasión de verme a tus pies rendido?	En el nombre de José, y en el nombre de María, antes de que amanezca el día yo les canto “El buscapiés”.
Te quiero y no me arrepiento, y yo de corazón te amo; pero cargo un sentimiento que no va donde te llamo, y por ese sufrimiento, enfermo estoy y no salgo.	Joven, bella dulcinea, por pobre no merecí; cuando sufre se desea, y a la que yo pretendí otro es el que la chiquea: no necesita de mí.	No llores, hermana, no; por mala que sea la suerte, que hasta ni la misma muerte hará que te olvide yo.
Hermosa flor de aguacate, centro de mi idolatría, voy a formarte un combate con toda mi artillería,	Negrita tú no te acortes, oye bien lo que te digo,	Apúntale a / una garza, me respondió el afligido: “Apuntale bien con pausa para que no vuelva al nido, porque la mujer es causa que el hombre se halle

y sólo que Dios me mate,
chiquita, no serás mía.

Una vez que a misa fui,
que mis padres me mandaron,
de lo que en sermón oía,
y que los curas predicaron:
que yo nací para ti,
y a ti para mí te crearon.

Soy un pobre pajarito
que por el monte gorjeo,
aunque soy tan pobrecito,
nada del mundo deseo:
yo gozo de lo bonito,
de lo bueno y de lo feo.

Yo enamoré a una mujer
que guardaba un bienestar;
me dijo: “Te he de querer, (ay)
pero te vas a aguantar,
no te apures por correr
que piso te va a faltar.

De los pájaros primeros,
que en este mundo han
gorjeado:
el ceniztli y el jilguero,
y de los más apreciados,
el pájaro carpintero.

Ya me voy a despedir
porque mi camino es largo,
sólo les vengo a decir
que me voy para el santuario,
y si me llego a morir,
me rindan un novenario.

que como mal no te portes,
y si tú te vas conmigo,
ni las águilas del norte
van a poder dar contigo.

Todos echan la despedida,
pero como yo ninguno;
una, dos, tres, cuatro, cinco,
cinco, cuatro, tres, dos, una,
cinco por cuatro son veinte,
siete por tres, veintiuna.

perdido”.

Hasta cuándo, luna hermosa,
te dueles de un fino amante
que te quiere y no te goza,
y no te olvida un instante.

No digas que es arrogancia
desearte, prenda querida,
que sólo el verte tendida
me hará perder la esperanza.

Una vela se consume
a [luego] de tanto arder;
así se consume el hombre
cuando él quiere a una mujer.

Antenoche, a media noche,
me mandastes avisar,
que tenías amores nuevos:
¡Dios te los deje gozar!

Señores, ¿qué son es este?
Señores, “El buscapiés;
la primera vez que lo oigo,
pero qué bonito es.

Esto es posible porque, de hecho, *no existe norma que establezca el número total de coplas que pueden ser cantadas en los diferentes sonos*, ya que el acervo poético crece o decrece libremente con la creación de nuevas coplas, la adaptación de otras, o bien, el desuso de algunas de ellas. Este acervo es dinámico y, por ende, *inmensurable*. De la misma manera y como puede verse en los ejemplos anteriores, tampoco existe un acuerdo en el número de coplas que forman las series en las diferentes interpretaciones de un son determinado. Según la ocasión, el lugar, el número de participantes y otros elementos, la

interpretación de un son puede constar de 3, 4 ó 5 coplas, o bien llegar a incluir entre 20 y 30, al calor de un fandango.

Se puede decir, entonces, que un rasgo general distintivo de nuestros sones es la *ausencia de una relación recíproca entre los discursos musicales y poéticos*, es decir, que a una música dada no le corresponde una letra determinada. Esto, más la variación constante de otros elementos musicales, como la improvisación incesante en las líneas melódicas vocales e instrumentales, el uso de diferentes tonalidades y las variantes rítmicas que desarrollan los instrumentos de acompañamiento, hacen de cada interpretación musical una manifestación única e irrepetible.

Por otro lado, y por si fuera poco, el carácter autónomo de las coplas les otorga, además, la libertad de transitar de una melodía a otra, incluso entre géneros diferentes y de regiones diversas y distantes. Así, una determinada copla mexicana puede ser cantada en distintos sones, incluso de diferentes regiones, y aún puede aparecer en el canto de géneros populares de otros países. Tal es el caso de la siguiente seguidilla que aparece, con variantes, en los cancioneros folklóricos de España, Argentina y México:

No te cases con viejo
por la moneda:
la moneda se acaba
y el viejo queda.

A partir de las anteriores observaciones podemos decir que nos encontramos, entonces, ante un material lírico, en principio ilimitado, de coplas que van y vienen de una interpretación a otra, de un son a otro y, en ciertos casos, de una región a otra.

Sin embargo, no pienso que esta característica estructural signifique, estrictamente, que entre letra y música no existe en absoluto ningún tipo de relación, tal y como llegaron a suponer ciertos investigadores y recolectores. Thomas Stanford (1984), por ejemplo, sobre este asunto expresó: “se debe afirmar –y esto es un hecho importante– que al parecer *la mayoría* de los sones mexicanos no tienen textos fijos, no se les puede identificar siquiera por ese aspecto con un nombre específico: hay simplemente un repertorio de melodías y un repertorio de coplas, y los músicos las juntan a su antojo”. Fernández Arámburu (1955), por su parte, llegó a decir, en relación a los sones huastecos hidalguenses, que no era posible hacer una clasificación exacta de los textos, debido a la costumbre que tienen los cantadores de usar versos de su repertorio sin considerar o tener en cuenta el nombre del huapango que se toca, y guiarse solamente por su melodía.

Sin embargo, un examen más minucioso revela sin lugar a dudas que entre ambos discursos, el musical y el poético, aunque independientes y gozando de una gran flexibilidad, se establecen diversos grados de relación, como trataré de explicar en estas líneas.

En principio, se puede partir de que, ciertamente, los trovadores tienen un gusto predominante por la combinación libre de coplas a la hora de cantar un son determinado. También es preciso aceptar que ellos mismos buscan, con cierto afán, la manera de

insertar algunas coplas de su preferencia en diversos sones, partiendo de la idea –como lo han llegado a expresar algunos músicos– de que “cualquier copla puede cantarse en cualquier son”.

Sin embargo, un estudio cuidadoso sobre la relación que se establece entre letra y música en los sones, nos muestra, en primer lugar, la existencia de dos tipos de coplas diferentes: las que pueden ser cantadas en distintos sones y las que sólo se cantan en uno específico; a las primeras las he denominado “libres” o “compartidas”, y a las segundas les he puesto el calificativo de “exclusivas”. La diferenciación entre unas y otras, dentro del repertorio coplero, cabe mencionarse, no es obra de la casualidad, sino que responde a criterios específicos de selección por parte de los trovadores quienes, probablemente de manera inconsciente, saben qué coplas pueden cantarse en sones diferentes y cuáles son destinadas a uno en particular. En segundo lugar, si se analizan los diferentes sones, a partir del uso de estos dos tipos de coplas, podemos establecer una diferenciación entre los que cantan sólo coplas exclusivas y aquellos otros que, además, incluyen un buen número de coplas libres.

Para lograr determinar la diferencia entre estos dos tipos de coplas se deben considerar de manera conjunta cuatro aspectos, que resultan *elementos limitantes en el canto de las coplas en los sones de México*. El primero consiste en el uso, o en la ausencia, de una palabra específica, “clave”, que establece con suma frecuencia un vínculo entre ciertas coplas y un son determinado; el segundo elemento, muy importante, es el carácter monotemático o politemático de los sones; el tercero es la estructura formal de las estrofas vistas dentro del contexto del repertorio sonero. Por último, el cuarto elemento a observar, muy importante también, tiene que ver con la presencia de ciertos recursos estilísticos, como el paralelismo, cuya estructura consiste en ligar varias coplas de una misma serie entre ellas y, a la vez, a una música específica.

1. La palabra *clave* equivale, la mayor parte de las veces, al título mismo del son, o bien, está en estrecha relación con éste. La presencia de esta palabra en las coplas (salvo excepciones que no es posible explicar ahora) funciona como un candado, y determina su uso exclusivo con respecto al son en que se cantan. De esta manera, los vocablos “aguanieve”, “rosa”, “llorar”, “Cecilia”, “caimán”, “sentimiento”, “borracho”, “gusto”, etc., aparecen en coplas que son destinadas a ser cantadas en ciertos sones huastecos, cuyo título coincide con estas mismas palabras.

Coplas del son huasteco *Las conchitas*:

Conchita, vamos al mar
a conocer las sardinas;
te voy a hacer un collar
de puritas perlas finas
para sacarte a pasear
delante de las catrinas.
A la barra fui a pescar
una vez por travesura;

nada, nada pude hallar,
 sólo para tu hermosura
 muchas **conchitas** del mar.
 El mar canta sus querellas,
 y el cielo, al oír sus cuitas.
 Y decía con frases bellas,
 mil palabras exquisitas:
 “si tú me das las estrellas
 yo te ofrezco mis **conchitas**”.
 Me despido suspirando,
 adiós, muchachas bonitas,
 si no les gusta el huapango,
 ahí quédense solitas,
 aquí se acaban cantando
 los versos de “Las **conchitas**”.

De la misma manera, en los sones planecos y jaliscienses “Las abajeñas”, “Las arenitas”, “El becerro”, “El borracho”, “La chachalaca”, “El chivo”, “El frijol”, “La guacamaya”, “El huerfanito”, “El jabalí”, entre otros, se suelen cantar coplas que incluyen estas palabras en sus versos. Prácticamente no existen sones que no contemplen coplas de este tipo.

2. En cuanto a los temas tratados en los diferentes sones de México, es necesario reconocer la existencia de dos tipos: los sones monotemáticos y los sones politemáticos. Los primeros incluyen en sus series un número variable de coplas independientes que tratan de un solo tema, y que por tal motivo tienden a ser exclusivas. Un ejemplo es el huapango *El huerfanito*, cuya temática gira siempre alrededor del sentimiento de la orfandad:

Como **huérfano** he sufrido,
 pasando mi vida atroz;
 pero vivo agradecido
 y le doy gracias a Dios
 por el tiempo que he vivido.
 La madre sobre la tierra
 es la perla más preciosa;
 es pena muy dolorosa
 pa'l hijo que no la quiera;
 ¿dónde estás madre amorosa?
 ¡quién darte vida pudiera!

No hay amor como el de madre
 en la vida transitoria;
 le pido a Dios que la guarde
 y que la lleve a la gloria
 en compañía de mi padre.

A veces me salgo al campo
 pa' poderme consolar;
 sin sentir, me viene el llanto,
 al ver que no puedo hallar
 a mis padres que amo tanto.

Sin embargo, es preciso considerar que las coplas de un son monotemático determinado sólo pueden ser *exclusivas* cuando tratan de un tema que no es cantado en otros sonos de la misma región. El tópico abordado en *El huerfanito*, por ejemplo, no se canta en ningún otro son de la Huasteca; lo mismo sucede con el son jalisciense *El borracho*, cuyo tema, indicado en el título, es exclusivo dentro del repertorio de mariachi. Por esta razón, las coplas cantadas en estos sonos, no se comparten con otras melodías: *son exclusivas*.

3. En cuanto a la estructura formal poética, el tipo de estrofas utilizadas en los diferentes sonos también es importante a la hora de determinar la exclusividad de algunas de ellas, ya que existen ciertos sonos que se componen de coplas cuya estructura es única dentro del repertorio de una región particular. Un ejemplo es el son planeco *Las arenitas* –también conocido como *Arenita de oro* en Jalisco–, el cual incluye cuartetas o sextillas irregulares que no aparecen en otros sonos, motivo por el cual no pueden compartir sus coplas. La siguiente versión de Michoacán, como puede verse, se compone de una sextilla y una cuarteta en donde se combinan versos de ocho y de cinco sílabas (855855 y 8585):

Eres arenita de oro
 que lleva l'agua
 que lleva el río
 así nos irá llevando
 mi amor es tuyo
 y el tuyo es mío.

Yo quisiera ser toquilla
 de tu sombrero,
 (de tu sombrero)
 sólo por verte a ver
 porque te quiero,
 (porque te quiero).

4. Otro factor relevante en la distinción de coplas exclusivas es la presencia del *paralelismo*, un recurso literario, cuya estructura, lo mismo que la glosa y el encadenamiento, se caracteriza por ligar las distintas coplas que forman una serie. El paralelismo, a su vez, tiene la facultad de establecer una relación de reciprocidad entre determinadas coplas y melodías particulares, rasgo no común entre los sonos de México, como ya se dijo. Los ejemplos líricos con estas características –más frecuentes de lo que pareciera– se acercan más a la forma *canción*, precisamente porque su estructura implica su interpretación con melodías específicas; sin embargo, existe una diferencia notable con

respecto a las estrofas *fijas* que se cantan en otros géneros líricos como el corrido narrativo y la canción monotemática: las coplas paralelas siguen gozando de la misma libertad de aparecer, o no, en cada interpretación, y por ende, estas series suelen variar de una versión a otra, como sucede con las series de coplas autónomas. Para ilustrar esto, veamos dos versiones del son huasteco *El tecolote*:

--¿Tecolote, qué haces áhi,
parado en la rama seca?
--Esperando a mi tecolota
pa' llevarla a la Huasteca.
--¿Tecolote, qué haces áhi,
parado en el palo ancho?
--Esperando a mi tecolota
para llevármela al rancho.
--¿Tecolote, qué haces áhi,
afuerita de tu nido?
--Esperando a mi tecolota
para que me quite el frío.

--¿Tecolote, qué haces áhi,
sentado en esa pared?
--Esperando a mi tecolota
que me traiga de comer.
--¿Tecolote, qué haces áhi,
sentado en esa camisa?
--Esperando a mi tecolota
para que la lleve a misa.
--¿Tecolote, qué haces áhi,
sentado en ese maizal?
--Esperando a mi tecolota
para llevarla a pasear.

Una vez establecida la existencia de estos dos tipos de coplas, habría que hacer, como un segundo paso, un análisis de los diferentes sonos, a partir del uso de unas y otras, y, de esta manera, establecer una diferenciación entre los sonos que cantan sólo coplas exclusivas, y aquellos otros que, además, incluyen un buen número de coplas libres.

Éste es sólo uno entre varios elementos que deben ser considerados para efectuar una caracterización de la lírica en los sonos de México. Esta caracterización, de manera similar a la aplicada en los corridos, las canciones y las valonas mexicanas por el investigador Vicente T. Mendoza, se puede hacer a partir de diferentes parámetros: en un primer nivel de análisis, los sonos, según los temas cantados, muestran una distinción entre sonos monotemáticos y sonos politemáticos; si en lugar del criterio temático consideramos las formas estróficas utilizadas, una diferencia notable se establecería entre los sonos de series de coplas homogéneas (compuestas por sólo un tipo de estrofa) y los sonos de series heterogéneas (que incluyen estrofas diferentes). Si partimos, en cambio, de la estructura literario-musical, los sonos se dividirían entre los que no tienen estribillo y los que sí lo llevan. O si consideramos el grado de relación que se establece entre las coplas que constituyen las series cantadas en los sonos, tendríamos, por un lado, los sonos de coplas sueltas y, por otro, los sonos de coplas ligadas, como es el caso de los sonos paralelísticos, ya mencionados. Y así, podríamos continuar.

Ahora bien, si finalmente, hacemos un estudio comparativo entre los sonos de las seis variantes regionales mencionadas al principio de esta lectura, veremos que la manera en que se manifiestan estos rasgos difieren de un lugar a otro. No hay duda: entre los sonos jarochos, huastecos, tixtlecos, calentanos, planecos y jaliscienses existen muchos rasgos comunes. Sin embargo, cada una de estas expresiones locales denota singularidades importantes, no sólo en el ámbito literario –del cual hablamos ahora–, sino

también en cuanto al estilo de interpretación, la dotación instrumental, el repertorio, el ritmo, la manera en que las coplas se adaptan a la melodía, la estructura literario–musical, la tonalidad, los círculos armónicos, la coreografía y los pasos en el baile; todos ellos, rasgos distintivos que, incluso, se llegan a revelar en contra de las generalizaciones hechas hasta ahora por estudiosos, quienes, en realidad, han dado poca atención a estas diferencias.

A mi juicio, es necesario llevar a cabo un análisis de las coplas en relación a los sones en que se cantan, y un análisis de los sones dentro del contexto geográfico al que pertenecen, como único medio eficaz para entender la realidad lírica y musical a partir de las maneras de percepción, elaboración y transmisión de personas concretas, quienes son las que determinan la dinámica de las coplas y su música.

Referencias

- FERNÁNDEZ ARÁMBURU, JOSÉ Y GERMÁN, 1955. “Versos de huapango”, *Anuario de la Sociedad Folklórica de México*, vol. X.
- FRENK, Margit, 1978. *Estudios sobre lírica antigua*. Madrid: Castalia.
- MENDOZA, Vicente T., 1939. *El romance español y el corrido mexicano. Estudio comparativo*. México: UNAM, 2a edición, 1997.
- 1945a. “La copla musical en México”, *Anuario de la Sociedad Folklórica de México (1944)*, Vol. V. México: ASFM. págs. 189-202.
- 1954. *El corrido mexicano*. 1ª reimpresión, 1974. México: Fondo de Cultura Económica.
- 1957. *Glosas y décimas de México*. México: Fondo de Cultura Económica, 2a reimpresión, 1986. 371 págs.
- 1961. *La canción mexicana. Ensayo de clasificación y antología*. México: Fondo de Cultura Económica, 2a edición, 1982. 637 págs.
- SÁNCHEZ, ROSA VIRGINIA, 2010. *Antología poética de sones huastecos tradicionales*. México: CENIDIM.
- STANFORD, THOMAS, 1984. *El son mexicano*, Fondo de Cultura Económica, México.

Fonografía:

- Julián Cruz. Jaranero*. Casete. México: Pentagrama, 1996.
- Antología del son de México*. LP. 1a ed., México: FONART-FONAPAS, 1981. En CD, CORASON, 2002.
- Mono blanco. Sones jarocho*, vol. V. Casete. México: Pentagrama, 1996.
- [*Grabación en Querétaro y Veracruz, 1972*]. Trío Huasteco Veracruzano y otros. Cinta de carrete abierto. La Lagunita, Qro.; Pánuco, Ver, 1972. Grabaciones de Eduardo Ramírez de Arellano, Beno Lieberman y Eduardo Llerenas.
- Michoacán. Sones de Tierra Caliente*. LP. Serie INAH 7. México: INAH, 1982.