



Acta Poética

ISSN: 0185-3082

actapoet@unam.mx

Instituto de Investigaciones Filológicas

México

Nava, Gabriela

El disparatado humor carnavalesco en la lirica popular mexicana

Acta Poética, vol. 26, núm. 1-2, 2005, pp. 373-398

Instituto de Investigaciones Filológicas

Distrito federal, México

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=358045863015>

- ▶ Cómo citar el artículo
- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

El disparatado humor carnavalesco en la lirica popular mexicana

Gabriela Nava

Este trabajo se centra en la “poesía sin sentido” de la lirica popular mexicana, enfocada desde el humor carnavalesco. El objetivo es mostrar cómo el humor en la poesía disparatada posee dos facetas: la inofensiva y la ofensiva. La primera, juega principalmente con las características del *mundo al revés* (como en las visiones o sueños disparatados, los bestiarios fantásticos, entre otros). Mientras que la segunda, el humor ofensivo, explota el lenguaje de lo grosero y escatológico propio del universo carnavalesco (como en las canciones que versan sobre las suegras).

Ludicrous poetry in traditional lyrics can be featured by a harmless tone or an offensive one. The harmless is associated with the “up side down world” elements such as: visions, dreams, fantastic bestiaries. The second one involves scatological and rough aspects from the “carnivalesque” universe (as in mock songs about the “mother in law”).

Gabriela Nava
Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

**El disparatado humor carnavalesco
en la lírica popular mexicana**

*Antenoche tuve un sueño,
que ya me moría de risa
los piojos de tus enaguas
se cargaban mi camisa.*

CFM, 3-9708

Una vez al año, durante el carnaval, en distintas poblaciones de México —Huejotzingo, Tocuaro, Texcatepec y otras más—¹ la gente se olvida de su vida diaria y sus problemas y sale a las calles para desfilar, bailar y cantar sin inhibiciones. Es costumbre casi generalizada que los hombres se disfracen y participen en desfiles y bailes colectivos. Muchas veces los danzantes —diablos, negritos, monos, caporales, etc.— son acompañados durante su recorrido por los acordes de distinta música —“El buey de la barranca”, “El ausente”, “La víbora de la mar”, “Badanga”, etc. En otras ocasiones, los bailarines suelen can-

¹ Respecto de las distintas fiestas carnavalescas celebradas actualmente en México, véase el trabajo sintético de Haydée Quiroz (2002). Tras una introducción de cómo se origina el carnaval en nuestro país, Quiroz realiza una breve descripción de las costumbres más representativas en las distintas zonas y comunidades de Veracruz, Oaxaca, Puebla, Nayarit, Quintana Roo, Jalisco, Querétaro, Morelos, Ciudad de México y otros estados.

tar distintos versos para animar a los espectadores: “¡El demonio son los hombres, / dicen todas las mujeres / y en silencio están deseando / que el demonio se las lleve!” (Altamirano 1991, 52) o “Anteanoche fui a tu casa / me quedé en tu cocina / quise abrazar a tu hermana / y vale que era la cochina” (Quiroz 2002, 74) y otras más. Estas coplas, transmitidas oralmente de generación en generación, conllevan en sus líneas una carga de humor irreverente y subversivo, cuya risa es la expresión del deseo colectivo por el desorden, el desequilibrio y la reelaboración del mundo ordinario.

La ruptura que suponen tales cancioncillas y bailes está claramente englobada en las palabras de Émile Deschamps: “Venid, todos cantando alegres estribillos, / dejad el llanto y la montaña / para bailar al son de la pandereta, / pues mañana, cuaresma, ayuno y bula / sobre la ciudad han de llover” (Deschamps *apud* Viqueira 2001, 132). Pero el tono lúdico y humorístico, el “regocijo colectivo” y “la travesura” del canto popular (Magis 1969, 267) no pertenecen exclusivamente a la fiesta carnavalesca, pueden apreciarse de igual modo en los “alegres estribillos” que son entonados por el pueblo “en las plazas públicas, en auditorios y parques de nuestras ciudades y pueblos o, en los campos, en las fiestas y actividades del ejido, del santo patrón o de cumpleaños, bautizos y bodas” (Jiménez de Báez 1992, 481). Muestra de ello son los bailes y las canciones del siglo XVIII como el *Baile de los panaderos* (“Éste sí que es panadero / que no se sabe chiquear / levante usted más las faldas / que me quiero festejar”), *El chuchumbé* (“En la esquina está parado / un fraile de la Merced / con los hábitos alzados / enseñando el chuchumbé”) y el *Pan de jarrabe ilustrado* (“Ya el infierno se acabó, / ya los diablos se murieron; / ahora sí, chinita mía, / ya no nos condenaremos”) (Viqueira 2001, 164-165).

El humorismo carnavalesco en la lírica popular

En el repertorio de la lírica popular, tal como lo señala Carlos Magis, el humorismo surge gracias a diversos recursos estructurales y temáticos que lo enriquecen,² uno de ellos es la veta carnavalesca. Las características de “juguetona, burlesca, soez o trágica” (Frenk 1994b, 60) que se han observado en la lírica popular de los siglos xv a xvii, se distinguen también en los estribillos y canciones que entonan los decimeros o copleros de las distintas partes de México. La voz carnavalesca se desdobra como *mentira, disparate, chiste, perogrullada*, entre otras formas y a partir de un humor inofensivo u ofensivo se formula una risa liberadora y subversiva.

El analizar las características de lo carnavalesco en la lírica popular mexicana sería un trabajo sumamente arduo y extenso, que no pretendo llevar a cabo en esta ocasión, por ello es que centraré mi atención en advertir en los *disparates* tanto la faceta inofensiva, la lúdica, como la ofensiva del humor carnavalesco, la burlesca y la soez.

El disparatado mundo al revés

La tradición de la “poesía sin sentido” o *disparate* tiene una larga historia y buenos ejemplos medievales, como los *fatras* y las *fatrasies*,³ ha perdurado hasta la fecha como un juego co-

² Al analizar la lírica popular humorística, Carlos Magis destaca una serie de recursos característicos (la rigidez lógica, la ruptura de sistemas, el retruécano, la insinuación, el falso eufemismo, la transgresión de la norma gramatical, la parodia) y temas y motivos típicos (la perogrullada, el disparate, el astracán, el esperpento, el borracho, las viejas y viudas, el matrimonio, las suegras, el cornudo, el amor, el machismo y la vida religiosa). Magis ejemplifica cada una de estas categorías por medio de coplas recopiladas en España, México y Argentina (Magis 1969, 267-317).

³ Ana Pelegrín alude como antecedente a la tradición medieval de los *imposibilita* y el tema del *mundo al revés* en textos medievales de carácter crítico y satírico (Pelegrín 1994, 157).

mún en Puerto Rico, Chile, Panamá, Argentina, México y otros países de Hispanoamérica. La poesía disparatada se caracteriza por su absurdo semántico total o parcial y la variación rítmico-métrica de sus versos.⁴ En el *disparate* el recurso “primario” es la trasgresión de la lógica que se construye a partir de una eclosión tanto de lo fantástico como del tópico carnavalesco del *mundo al revés* (Periñán 1979, 44). El universo de lo disparatado se rige porque es posible lo imposible, en él “lo cotidiano, lo usual, es invertido, [...] las cosas pueden suceder de cualquier modo menos del modo como suceden habitualmente” (Montes 2001, 133):

Ahí de tarde no es muy tarde,
viene el sol a medio día,
un ciego estaba escribiendo
lo que decía el mudo,
el sordo lo estaba oyendo
para cantar otro día.

(*CFM*, 4-9817b)⁵

Un burro estaba estudiando
modo de subir al cielo,
cuando lo pudo aprender
tuvo que empezar de nuevo.

(Mendoza 1984, núm. 180)

⁴ Las características representativas del *disparate* son analizadas puntualmente, junto con otras composiciones de carácter humorístico, en el libro fundamental de Blanca Periñán, *Poeta ludens. Disparate, perqué y chiste en los siglos XVI y XVII*. La autora hace también una pequeña revisión histórica del género y sus modelos extrapenínsulares. Periñán subraya que el *disparate* español en comparación con los italianos y franceses “nunca llega a ser palabras en libertad”, su irracionalidad “no debe llegar a descoyuntar el mecanismo del lenguaje” (Periñán 1979, 40).

⁵ Las siglas *CFM* corresponden al *Cancionero folklórico de México*, la referencia se hará señalando el volumen y número correspondiente de la copla; en el volumen 4 del *CFM* se antepondrá “Apéndice” al número cuando sea necesario para evitar confusiones con la numeración. En el resto de los ejemplos se usará la nomenclatura *núm.* para distinguir entre página y ejemplo. En los textos citados de Periñán y del *Nuevo corpus* (*NC*) se ha respetado la ortografía.

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

(CFM, 4-9817a)⁶

Estas canciones sin sentido se crean dentro de un abanico de gradaciones:⁷ animismo de objetos (“La manzana se pasa / de la sala al comedor: / ‘No me maten con cuchillo, / mátenme con tenedor’” [CFM, 4-9834]; “Las torres de Catedral / se están muriendo de risa / de ver a los estudiantes / con corbata y sin camisa” [CFM, 4-9921]), hechos maravillosos y desmesurados (“El lunes me picó un piojo / y hasta el martes lo agarré; / para poderlo lazar, / cinco reatas reventé” [Mendoza 1984, núm. 182]), personajes de la política en situaciones degradantes⁸ (“Santa Anna cayó al infierno, / ardiendo como tecata, / los diablos le preguntaron: / ‘¿Qué hiciste con la otra pata?’” [CFM, 4-9539];⁹ “Con las barba de Carranza / voy a hacer un estropajo, / pa lavarle a las viejas / de la cintura pa abajo” [CFM, 2-5280]) y las típicas inversiones asociadas al *mundo al revés*, ejemplo de ello son el “bestiario fantástico”,

⁶ Carlos Magis recopila idénticamente esta copla (de violación de la restricción impuesta por un sintagma verbal a un sustantivo, oír / sordo) en Argentina y España (Magis 1969, núm. 1510). Otros ejemplos dentro de esta misma tónica provenientes del cancionero español, argentino y canario son: “A la puerta de un sordo / cantaba un mudo / y un ciego miraba / con disimulo. / Y dentro un cojo / bailaba seguidillas / con desahogo” (Magis 1969, núm. 1509); “Un ciego estaba mirando / lo que un mudo le decía / y un sordo estaba escuchando / pa contarla al otro día” (Magis 1969, núm. 1510); “Un mudo llama a la gente / que una casa se quemaba, / un ciego apagaba el fuego / y un cojo acarreaba el agua” (Trapero 1990, 104).

⁷ Periñán observa más modalidades de trasgresión semántica: violaciones de los atributos intrínsecos y del orden natural de las cosas, seres humanos degradados o privados de su integridad física o moral, trastocación de los ciclos naturales y otras (Periñán 1979, 44 ss.).

⁸ La mención de personajes legendarios, mitológicos e históricos en estos contextos absurdos conlleva la función implícita de ridiculizar, parodiar y desvalorizar al mundo oficial a que pertenecen y representan.

⁹ Otra variante “Santa Anna cayó al infierno / como tortilla tostada, / porque ya no lo aguantaron, / se lo llevó la [chingada]” (CFM, 4-9538).

donde entre los animales hay un intercambio de la función referencial que le es propia (“por el mar corren las liebres / por el cerro las anguilas” [Mendoza 1984, núm. 180]), y los animales que actúan como personas (“La zorrilla y el tejón / se fueron a confesar” [CFM, 4-Apéndice 133]).

El bestiario del mundo al revés

Entre los distintos países de habla hispánica, en la lírica folclórica mexicana sobresale la predilección por las coplas de animales, una tradición, quizás, herencia prehispánica (Díaz Roig 1979, 122). Esta afición por el tema de los animales¹⁰ puede observarse claramente en el *Cancionero folklórico de México*, no sólo son motivo de algunas coplas,¹¹ sino que tienen voz para dialogar con el hombre,¹² entre ellos o hablar de sentencias, de amor y de otros tópicos. Los disparates de animales son una muestra más de este amplio repertorio. Ya sea en décimas,¹³ ya sea en corridos o en alguna otra forma poética

¹⁰ Margit Frenk en su discurso de ingreso a la Academia Mexicana de la Lengua destaca a los pájaros entre la distinta fauna que predomina en la poesía folclórica mexicana. “Un pulular de pájaros” es lo que se ve y oye en las coplas mexicanas, se les escucha cantando y hablando de variados temas. En las páginas del *Cancionero folklórico de México* Frenk descubre revoleteando a infinitas especies de aves: “chuparrosoas, garzas, cenzontles, jilgueros, primaveras; pericos, papagayos, cotorras; cuicacoches y chachalacas; uno que otro pijul, gallo; águilas reales e imperiales; mucho gavilán o gavilancillo, guacamaya, gorroncito; el pájaro cardenal y el carpintero, el pájaro cú, el acaguajero, jarandero, lagunero, manzanero, mañanero, platanero, hechicero; el pájaro colorado, el verde, el azul, el prieto, y el pájaro mulato, de color azul oscuro y antifaz negro, que sabe imitar el canto de otras aves; el pájaro paisano, el vilan, el galán, y el tildío; por supuesto, la paloma y el palomo, el tordo, la torcaza, la tortolita, además del tecolote, el zopilote, el querreque” (Frenk 1994a, 10).

¹¹ Véase en el *Cancionero folklórico de México* las secciones tituladas “El hombre habla del animal” (CFM, 3-5717 a 5924), “El hombre habla al animal” (CFM, 3-5925 a 5972) y “El hombre habla del animal humanizado” (CFM, 3-5973a a 6087).

¹² Véase en el *Cancionero folklórico de México* “El hombre habla con el animal humanizado” (CFM, 3-6088 a 6135).

¹³ Una técnica común es glosar en décimas humorísticas ciertas coplas “Yo

ca se crea un “desfile vertiginoso” de animales que actúan de manera humana e inverosímil, incluso ridícula. En estas historias los animales que aparecen son, en muchas ocasiones, por sí mismos bastante significativos (Martínez 1995, 267-268) por las cualidades o características que se les asocian.¹⁴ Al revisar el cancionero mexicano se puede observar que la lista de los personajes incluye cucarachas, zopilotes, tecolotes, guajolotes, toros, gallos, grillos, alacranes, zorras, tejones, palomas, sapos, pulgas, piojos, ratones y muchos más.

De la ciudad del borlote,
ese mismo día, en la tarde,
también llegó un tecolote;
al descurrir una calle,
la zorra hizo un ensaye
para hablar con el coyote;
cuando a caballo y al trote
llegó, al momento, un tejón,
y las hizo mazacote
a las muchachas de León.

Descalzo y con un huarache,
llegaron apareaditos
una ardilla y un tlacuache;
llegaron con sus hijitos.
De verlos tan peladitos
todas las gentes reían,
pues al ver que en ese día
se fueron para el Parián

Un toro pinto bramaba
porque no tenía camisa,
y un gallo que lo miraba
ya reventaba de risa;
una ardilla decía misa,
le ayudaba un guajolote,
y a un chapulín muy grandote
le echaban una medida;
por estar mirando yo esto
me dio un perro una mordida.

Un elefante peleaba
por amor de una pollita,
y una garrapata dice:
Mírame, yo soy bonita.
El amor nunca me incita,
le respondió un zopilote,
entró luego un guajolote
y hablándoles a los dos

vide a un triste zancudo / una torre fabricando: / con su azadón en la mano / estaba desquilitando” (CFM, 4-Apéndice 124); “Me dio un perro una mordida, / un burro me dio una coz; / mi mujer se fue con otro; / sea por el amor de Dios” (CFM, 4-Apéndice 127); “Yo vide llorar a un hombre / preso por una mujer / con unos pesados grillos / que no se podía mover” (Mendoza 1985, núm. 161).

¹⁴ Asimismo hay una serie de simbolismos asociados a distintos animales como el pájaro carpintero, el tiburón, la mula, la paloma, el gavilán, entre otros. Al respecto, pese a su brevedad, es muy ilustrativo el artículo de Jacobo Chencinsky (1961).

a comerse una sandía;
el zancudo alacrán.
(CFM, 4-Apéndice 134)

muy quejumbroso les dice:
Un burro me dio una coz.
(CFM, 4-Apéndice 127)

Y así como estos personajes del *mundo al revés* realizan acciones y adoptan actitudes humanas también se divierten. El ambiente festivo (bodas insólitas¹⁵ o bailes, por ejemplo un fandango) sobresale como motivo recurrente; los animales humanizados de este singular universo disparatado bailan, juegan, tocan instrumentos, cantan y hasta se emborrachan. La bebida (vino, cerveza, tepache, aguardiente) y la comida (pan, carne, menudo, camotes, etc.) son elementos imprescindibles para la comunión fraternal de animales tan dispares que conviven en distintos lugares públicos (calles, cantinas, tabernas, iglesias, plazas, ferias):

El tordo toca la flauta,
el gavilán, el clarión,
el del bajo era el gorrión:
la tortuga toca el arpa,
la terrona, qué bien canta
borracha toda la noche;
y una calandria en un coche,
mas como era la madrina,
le dijo a la golondrina:
“Hoy se casa un cuitlacoche”.¹⁶

Un cuyo andaba bailando
con la botija colgada,
la garza, muy afamada,

¹⁵ Por ejemplo el “Casamiento del cuitlacoche” (CFM, 4-130) y “El casamiento del piojo y la pulga” (Mendoza, 1984, núms. 176 a 179).

¹⁶ Otra variante: “Hoy se casó el Pitacoche / con una Urraca famosa / y le dijo al Pitorreal: / ‘Ven a conocer a mi esposa’ . / La Tortuga toca el arpa / y el Tecolote el clarín; / la Tolinga, qué bien canta, / borracha toda la noche; / mas como era la madrina, / le dijo a la golondrina: / ‘Hoy se casa el Pitacoche’” (Magis 1969, núm. 1521).

ella comenzó el mitote;
le respondió el tecolote:
“Toque, maestro, cualquier cosa”;
le dijo la chuparrosa:
“No de oquis, por mi dinero,
va a bailar un carpintero
con una urraca famosa...”

(*CFM*, 4-Apéndice 130)

Cuatro palomitas blancas
sentadas en un huizache,
y una a la otra le decía:
“Vamos a tomar tepache,
si ha de ser pues ¿cuándo no?” (sic)

(*CFM*, 3-6184)

Llegó a poco el cacomixtle
mostrando mucho valor
se sentó en el comedor
hasta que llenó la panza.
A toditos los corrieron
cuando cantaron los gallos,
y quien no tuvo qué hacer
se puso a jugar los dados.
[...]

Y así se acabó el fandango,
donde estuvieron tan bien;
en la cárcel los pusieron,
pues por no irse a confesar,
mejor se fueron al baile
y a tomar mucha cerveza,
sacando la desvelada
y un buen dolor de cabeza.

(*CFM*, 4-Apéndice 133)

Un querreque muy contento
se fue a la feria a pasear

y tuvo el atrevimiento
se montó a un caballo muerto
que no lo pudo tumbar.

(CFM, 3-6228)

*Me he encontrado un animal / del tamaño de la torre / de la catedral*¹⁷

Dentro del bestiario disparatado los animales no destacan únicamente por su actuación, también por sus características extraordinarias o dimensiones descomunales, como lo señala Periñán por la “subversión de lo grande y lo pequeño” (Periñán 1979, 50). El sentido humorístico recae, en parte, en que estos seres gigantescos en el *mundo al revés*, son diminutos en el mundo ordinario.¹⁸ Estas canciones aluden no sólo a la inversión de la realidad, sino a la típica desmesura carnavalesca. Basta revisar los versos de “El piojo” y “De la pulga” para apreciar la exageración burlesca (las cursivas son mías).

[El piojo]
El lunes me picó un piojo
y hasta el martes lo agarré;
para poderlo lazar,
cinco reales reventé.

Para poderlo alcanzar
ochos caballos cansé;
para poderlo matar,
cuatro cuchillos quebré.

¹⁷ “Compañeros, un secreto / os voy a revelar, / mucho oído, muy atentos / tenemos que escuchar: / sucedió que esta mañana, / me he encontrado un animal, / del tamaño de la torre / de la catedral. // ¡Qué barbaridad, / si no puede ser / que en el mundo exista / tamaño animal!” (Moncada 1974, núm. 122).

¹⁸ Otros ejemplos de insectos enormes en el cancionero hispánico son: “dos pulgas mucho grandes / tiravan una carreta” (Periñán 1979, 50); “Era una pulga muy cristiana / que era católica, apostólica y romana / pero un día se comió a un elefante / porque decía que era protestante” (Fraile 1994, núm. 9, B. 3).

Para poderlo guisar
a todo el pueblo invité;
de los huesos que quedaron
un potrerito cerqué.

Yéndome yo para León
me encontré un zapatero,
y ya me daba el ingrato
veinte reales por el cuero.

El cuerito no lo vendo,
lo quiero para botines,
para hacerles su calzado
a toditos los catrines.

(Mendoza 1984, núm. 18)

[De la pulga]
Era una pulga tan grande
y ligera para andar,
que cansó *tres mil caballos*
para poderla alcanzar.

Y cuando ya la alcanzaron
fue cuando se dominó:
reventó *cien calabrotes*,
otros de acero trozó.
[...]

Y cuando ya la tumbaron
después de harto batallar,
quebró *trescientos cuchillos*
para poderla matar.
[...]

El corazón de la pulga
lo ha comprado un general
para ración de sus tropas;
treinta días tuvo que dar.

De la pulga salió aceite
y no son exageradas:
la cantidad que salió
fueron *tres mil toneladas*.

Del gurruñate tan grande
ancho y de buen agujero,
lo llevaron a una mina
que sirviera de caldero.
[...]

Ahí, cuando frieron la carne,
le sacaron buena ley;
se repartió en *tres Estados*:
San Luis, León y Monterrey.

La cabeza no era grande,
cosa qué compararla no hallo;
le cupo la infantería
y doscientos de a caballo.

Las pezuñas de la pulga,
y esto no es ningún alarde,
sirvieron como casinos
y salones para baile.

¡Ay!, los huesos de la pulga
ocasionaron un lío:
pudieron utilizarlos
de mástiles de un navío.

Las tripas largas y gordas
las han venido a comprar
para ponerlas de cable
en la línea federal.
[...]

Sirvió de buque de guerra,
pa navegar en el mar;
le cabían *trescientos mil*
soldados para pelear.
[...]

(CFM, 4-Apéndice 123)

La exageración se percibe, por un lado, en la enumeración de medios (caballos, cuchillos, reales, calabrotes y hachas) usados para capturar y destazar al insecto y, por otro lado, en el inventario de cómo se aprovecharon sus restos (como materiales de construcción, comida, medio de transporte y para la fabricación de distintos objetos) y cuánto rindieron. Las hipérboles numéricas mencionadas permiten el “imaginar” o “visualizar” el tamaño desmedido del insecto. Vale la pena señalar que la enumeración (una “hipérbole desmembradora”) que se hace de cómo se va destazando gradualmente al animal (lomo, corazón, gurguñate, huesos, carne, cuero, cabeza, pezuñas, huesos y tripas) evoca al desmembramiento carnavalesco.

Al comparar ambas canciones es notorio que la exageración presente en una es superada desorbitadamente en la otra: “cinco reales” / “cien calabrotes”, “ochos caballos” / “tres mil caballos” y “cuatro cuchillos” / “trescientos cuchillos”. Si en una versión las dimensiones del “insecto fantástico” alcanzan para que el narrador invite a “todo el pueblo” (a la colectividad) a comer, en la otra, la cantidad de carne es tal como para repartirse entre las poblaciones de “tres Estados: San Luis, León y Monterrey”. No es casual que algunas de las partes del animal se destinen a usarse como alimento: es el triunfo de lo prolífico carnavalesco sobre la medida cotidiana. De este modo, la desmesura presente a lo largo de la historia no puede más que derivar en una superabundancia material que satisface las necesidades naturales: “le sacaron *cien barriles* / de muy gorda y buena sangre”, “Ahí los lomos / trozados y en pedazotes / para poderlos llevar / poco fueron *diez furgones*”,

“el corazón de la pulga /... / para ración de sus tropas; / *treinta días* tuvo que dar”, “*tres mil toneladas* [de aceite]”, etc.

A diferencia de otros ejemplos, hasta este momento citados, en “De la pulga” aparece el recurso de enfatizar que lo “cantado” no es una exageración ni “ningún alarde”; la estrofa final (“Ya con ésta me despido, / ‘La pulga’ les he cantado; / si no me lo quieren creer, / ni me las echo de lado”) permite reflexionar, aunque sea brevemente, sobre un aspecto: la credibilidad del universo disparatado y su extraordinaria fauna.

Amigos, les contaré / lo que hacen los animales

La irreabilidad de este disparatado universo paralelo da lugar a que algunas coplas utilicen, frecuentemente, ciertos recursos para otorgar un tono de veracidad:¹⁹

Y esto es tan verdad
como ver un borrico volar
por los elementos.
—Churripampli de mis pensamientos
¿dónde te hallaré?
—En la esquina, tomando café.
(Mendoza 1984, núm. 186)

Señores, les contaré,
que lo crean no estoy seguro,
yo vi unos animales
que en ochos días buen cabales,
techaron unos jacales.

(CFM, 4-9861)

Asimismo estas visiones disparatadas suelen expresarse en primera persona²⁰ y están encabezadas por “verbos de percepción como ‘ver’ u ‘oír’” (Martínez 1995, 266), aunque, a veces, por el verbo “tener” (Jiménez de Báez 1994, 105). Las

¹⁹ Ana Pelegrín observa que algunos disparates pueden iniciar también con una estrofa tipo “juglaresca” para llamar la atención del público (Pelegrín 1994, 158): “Tengan cuidado, señores, / lo que les voy a contar” (CFM, 4-Apéndice 123); “Amigos, les contaré / lo que a mí me sucedió: / estando mi tía gordita, / quería que pariera yo” (CFM, 4-9849); “Amigos, les contaré / lo que son los animales: / yo vide tejer guacales / con las costuras de hilacho” (CFM, 4- Apéndice 125).

²⁰ Periñán refiere que “la forma básica” de estas visiones es una “narración de carácter autobiográfico” (Periñán 1979, 60).

fórmulas del *yo narrativo* son múltiples “Yo he visto”, “He visto”, “Vi-vide”, “En la vida he visto yo”, “¿Quién dirá que ha visto / lo que he visto yo?”, etc.²¹ La serie de maravillas enumeradas se encadena con o sin lógica por medio de nexos, especialmente conjuntivos (“y”), integrando una serie “abierta *ad limitum*” (Periñán 1979, 32) y construyendo “un gran mural, una visión *collage*, resultante de la suma de imágenes menores” (Pelegrín 1994, 163). En algunos casos las estrofas de estas canciones disparatadas se componen por unidades sintácticas desarrolladas en versos pareados con anáforas iniciales (cf., a continuación, el ejemplo Mendoza 1984, núm. 574).

Una vez *vide* un tejón
con un zorrillo peleando;
y le contestó el león,
un caballo rucio y pando
y un potro recién capón,
que un ciego andaba amasando.

(CFM, 4-9962)

Vide un mayate escribiendo
en una boda, una noche,
vi cantar a un cuitlacoche
con las alitas bullendo;
vide una liebre moliendo
en un cuarto muy oscuro;
también, guisando menudo
una rana en su cazuela;
cantando con su vihuela
yo vide a un triste zancudo.

(CFM, 4-Apéndice 124)

²¹ Las visiones disparatadas conforman un vasto corpus en la lírica popular que se encuentran desde los pliegos sueltos del siglo XVI (“Después vi representar / una comedia a dos galgas, / vi un herizo y unas nalgas / darse muy bien de culadas; / vi un destral y dos açadas / argumentar en París; / y vi jugar al gris gris / un teniente y un perqué, / vi después el a. b. c. / entre abades disfraçado” [Periñán 1979, 141]) y los manuscritos del siglo XVII (“Camino de Gibraltar/ *vide* venir un piojo/ con una espina en un ojo, / que venía de segar” [NC, 1952 ter]) hasta los cancioneros actuales de Venezuela (“Yo vi una pelona crespa, / yo vi un calvo bien peinao, / yo vi un muerto que lloraba / con el resuello parao” [Pedrosa 1996, 223]); Colombia (“Si tú vistes ese buey, / yo también *vide* un conejo, / atando trescientos toros / con una cuarta de rejo” [Pedrosa 1996, 223]); Marruecos (“Yo mirí uná raná / sentadá en la ventaná / bordando una almohadá / con sedá coloradá. / *Yalbentí*, *yalbentá*. / Yo mirí un pio-ó / con guantes y levitá / bailando el charleston / con una muchachitá” [Pedrosa 1996, 226-227]); Portugal (“Com um cão, um corridinho / vi uma cabra dançando; / vi um lobo a beber vinho, / uma ovelha namorando.// Vi um coelho fadista / tocando uma guitarra, / ouvi uma

Yo tenía un caballo en Francia
con una pata en Jerez,
y de ver la maravilla
lo eligieron para juez.

(Mendoza 1984, núm. 180)

Tengo catarro en un dedo
y un uñero en las narices;
en el estómago sesos
y en la cabeza lombrices.

(Moncada 1974, núm. 124)

Pero la verosimilitud no es un elemento indispensable, como se observa en las *mentiras* en las que el *yo lírico* plantea abiertamente la incoherencia de sus palabras, a veces en la estrofa inicial, otras en la final, o en ambas. Al igual que en el caso de los verbos de percepción hay fórmulas que se repiten: “no lo creas que es mentira”, “oiga usted / las mentiras ya canté”, “como es de mentira podría ser verdad” y “que todo es mentira lo sabemos ya”.

¡Ay, qué mentiras tan claras!: si no las echo, reviento.
Ya con esta me despido
por la loma de un zapote.
Aquí se acaba el corrido
del malvadito coyote.

(Mendoza 1984, núm. 187)

'Hora que voy de pasito
voy a cantar las mentiras:
[...]
Oigame usted, señorita
las mentiras le canté:
[...]

(Mendoza 1984, núm. 180)

grande artista / a que se chama cigarra” [Pedrosa 1996, 227]); Italia (“Ju vitti un jornu lu munnu arrutari / vitti fari la guerra di l’ariddi / e vitti un mutu addimannari pani, / e un cecu natu cuntari li stiddi, / vitti un varveri ciuncu di li mani / ca a un tignusu tagghiava li capiddi” [Pedrosa 1996, 231]); Francia (“J’ai bien vu un lézard / qu’affilait son dard / pour faucher son pré...// J’ai bien vu une vache / qui dansait sur la glace, / a la saint Jean d’été” [Pedrosa 1996, 230]); Inglaterra (“I saw a fishpond all on fire, / I saw a house bow to a squire, / I saw a parson twelve feet high, / I saw a cottage near the sky, / I saw a balloon made of lead, / I saw a coffin drop down dead, / I saw two sparrows run a race, / I saw two horses making lace, / I saw a girl just like a cat, / I saw a kitten wear a hat, / I saw a man who saw these two, / and said though strange they all were true” [Pedrosa 1996, 232]); y Canarias (“Yo vi un viejito / corcovadito / con su patito / con su bastón”, [Traperio 1990, 73]), por mencionar algunos países. Los ejemplos citados cuya fuente corresponden a Pedrosa forman parte de un extenso e interesante artículo de él mismo en el que hace un recorrido de las visiones disparatadas en la tradición occidental.

Ana Pelegrín sugiere que estos versos finales funcionan como la “conclusión” del *mundo al revés* y la reinstauración del dominio de la razón y el orden (Pelegrín 1994, 158, 163).

Por su parte, Periñán propone una tercera posibilidad: lo irreal del universo disparatado como parte de un mundo onírico (Periñán 1979, 60).

Antenoche soñé un sueño,
que los diablos me llevaban:
era una pulga malvada
que andaba bajo mi sábana;
metí mano y la agarré,
me tiró de una patada,
le di fuerte apachurrón,
que hasta la lengua sacaba.

(CFM, 3-6199)

Sin embargo, cabe señalar que una estrategia propia de la lirica humorística es la reformulación paródica de versos conocidos como el inicial.²²

El universo fantástico y absurdo y su estructura repetitiva y formulística características de estas historias, mentiras, visiones y sueños sumados a su humor alegre e inofensivo han propiciado que hayan sido adoptados en el repertorio de la lirica tradicional infantil. Este tipo de canciones disparatadas exponen la faceta juguetona de la lirica popular de la que se habló al principio de este texto; falta entonces hablar de la faceta burlesca y soez.

²² Al respecto de la reformulación humorística de ciertos versos véase el trabajo de Beatriz Garza acerca de los clichés iniciales en la lirica popular.

De Acapulco sacaron / una ballena podrida, / y de la boca sacaron / a mi suegra empedernida²³

En “La Sanmarqueña” hay una copla que revela otra faceta del universo disparatado y su original fauna: “La cucha le dijo al cuche: / —Vamos a comer cagada. / La cucha le contestó: / — Si es de crudo una chingada” (CFM, 4-9937). Esta estrofa ya no es sólo un diálogo entre animales humanizados; el arquetipo de las acciones del *mundo al revés* es desplazado por un chiste escatológico. En este sentido “vale la pena señalar que la irracionalidad del contenido no se fundamenta únicamente en el *mundo al revés*; el absurdo puede entremezclarse con lo grosero y lo escatológico del universo carnavalesco” (Nava 2004, 278).

Hay que recordar que el ambiente carnavalesco da pie a un lenguaje propio, inconcebible en el mundo ordinario, resultado de la eliminación de las diferencias sociales entre los individuos y de la abolición de las normas de conducta. Este lenguaje libre y familiar (groserías, maldiciones, injurias, juramentos y obscenidades) se reconoce por ser una violación de las reglas normales del habla y rechazar deliberadamente las convenciones verbales de etiqueta, cortesía, respeto y consideración (Bajtín 1998, 169).

El mundo de las acciones disparatadas cobra un nuevo matiz al sumársele los elementos de lo bajo corporal (el vientre, las entrañas, las heces, o bien los orines, los genitales, etc.):

Una vieja se echó un pedo
y del pedo tiró un burro;
¡ah, qué recabrona vieja!,
¡qué fuerza tenía en el culo!
(CFM, 4-9726)

Una vieja se cagaba
detrás de la nopalera,
y las tunitas bailaban
al son de la pedorrera.²⁴
(CFM, 4-9725)

²³ CFM, 4-9763.

²⁴ Fraile recopila unos entretenidos disparates escatológicos de la tradición madrileña: “En tiempos de levitas fui a cagar a la ermita / y dijó el cura oremos

Los elementos coprológicos son el eje para crear absurdas y degradantes imágenes que transmiten un mensaje burlesco e irónico:

Yo soy el *cólera morbus*,
mi marido es el *torzón*,
mis hijos son los *calambres*,
mi suegra, la *evacuación*.
(CFM, 4-9901)

Estas disparatadas y escatológicas coplas conllevan una doble subversión, por un lado, la inversión de la lógica del mundo cotidiano, y, por otro lado, la trasgresión asociada al principio de lo material y lo corporal.

Te mandan a saludar
los tamales en mi *panza*,
lo mismo mi *paladar*:
quiere echarte a la balanza.
(CFM, 4-9949)

Mi estómago quiere verte,
mi espinazo quiere queso
mi gañote, refrenderte
y mis huaraches, un beso.

(CFM, 4-9950)

y yo entendí caguetos / me remangué la camisa hasta los sobacos / y cagué de banco en banco / y dijo el cura detengan a ese loco / y yo entendí que había cagado poco / me remangué la camisa hasta las orejas / y cagué de vieja en vieja / la que podía, huía la que no, mierda comía” (Fraile 1994, núm. 9, B. 4); “Dijo el cura oremos y entendí caguetos / me remangué hasta los sobacos y cagué hasta los bancos / y dijo el cura volvamos a orar / y entendí volvimos a cagar / me remangué hasta las orejas y cagué hasta las tejas / las mujeres como eran pocas nadaban como sopas / los hombres como eran gordotes se quedaban ata-

La segunda cuarteta ejemplifica claramente la doble trasgresión mencionada. El juego verbal en el último verso de cada ejemplo se construye por a) el sentido incoherente derivado de la discordancia de elementos entre la primera y la segunda parte del mismo (“estómago” / “verte”, “huarache” / “beso”) y b) el carácter ambivalente de las imágenes (“estómago”, “gañote”, “espinazo”) de lo bajo corporal en la primera sección del verso.

Pero el agente de rebajamiento no es necesariamente un elemento escatológico:

Tienes ojos de cielo boca de coral fuiste bajada del cielo por bella y angelical.	Tienes ojos de becerro, boca de corral, fuiste bajada del cerro por bruta y por animal. ²⁵
--	--

La anterior copla paródica se apoya en la impropia reformulación de las comparaciones; el resultado, la degradación del retrato de lo femenino. Desde esta perspectiva, el “retratar” disparatada o grotescamente puede entenderse como una forma de violencia verbal a veces disimulada y otras más directa que permite la liberación de las tensiones, los rencores y las rivalidades reprimidas entre los miembros de la comunidad:

¡Ah, qué horrorosa es mi suegra!
tiene su *cara de rata*,
y con su *cuerpo redondo*,
que *parece garrapata*.
(CFM, 4-9767)

Esta suegra, *patas chuecas*,
burra maneada en un llano,
trompa de puerca aguzada,
panza de pozo artesiano.

Trazas de perra enyerbada,
rabadilla de colote,
con sus *ojos tan hinchados*,
que *parece tecolote*.
(CFM, 4-9768)

zancaotes / y yo como era chiquitín me salí por un agujerín / había una vieja en la puerta y de un pedo la deshaci²⁵ (Fraile 1994, núm. 9, B. b).

²⁵ Informante: J. Salazar, 30 años (Estado de México). Cf. CFM, 2-5201.

La conocida animadversión hacia las suegras se expone en estas dos cancioncitas.²⁶ En ambas la degradación se apoya en las “anomalías combinatorias” (Periñán 1979, 49). En el ejemplo “*Esta suegra....*” los nombres de las partes del cuerpo humano son, en primer lugar, sustituidas por partes de animal, (trompa, patas, rabadilla) es decir, animalizada, degradada y en ocasiones la asociación es con bichos repugnantes (rata, garrapata), y animales típicos de la burla (puerca, burra). La combinación de elementos entreteje un “retrato” grotesco que permite rebajar abiertamente a la suegra.

Pero el cuerpo injuriado, por ejemplo el de la suegra, puede ser también despedazado a la vez que golpeado para denigrarlo:

Todavía merecen más
estas suegras maldecidas:
que se den un *tropezón*
y se *quiebren* las *costillas*,
que se les *caigan* los *dientes*,
se les *pelen* las *rodillas*,
se les *reviente* el *ombligo*,
se les *caigan* las *faldillas*.

(CFM, 4-9752)

La suegra que yo me encuentre
la voy a hacer mi violín;
sus *tripas* serán las *cuerdas*,
su *pescuezo* el *diapasón*,
sus *dientes* serán *clavijas*
y su hija mi inspiración.

(CFM, 4-9748)

²⁶ La enemistad entre suegras y nueras / yernos es un tema muy antiguo, tal como se atestigua en los ejemplos recopilados en el *Nuevo corpus de la antigua lirica popular hispánica (siglos xv a xvii)*: “[Veinticinco alfileres / me dio mi suegra] / ¡veinte y cinco demonios / carguen con ella!” (NC, 2640); “Una suegra de azúcar / dizen que amarga: / [¡Ay de mí, que la tengo / de carne humana!]” (NC, 2639).

Me quería pegar mi suegra,
pero ayer le sucedió
que un tren le *cortó* una *pata*
y un *perro* se la *comió*,
y una *mano* y las *narices*:
¡ah, qué bonita quedó!
Ahora sí ya estoy contento,
ya no se le concedió.

(CFM, 4-9785)

El cuerpo vejado (el de la suegra) es gradualmente golpeado, herido, despellejado y mutilado en una “hipérbole desmembradora” que permite liberar la reprimida violencia física (cuando menos verbalmente).

Los dos polos que se han expuesto de este humor disparatado, el inofensivo lúdico y el ofensivo burlesco y soez, conlleven explícitamente el deseo colectivo de liberarse del peso de las tareas diarias y de las convenciones sociales. El mundo del *disparate* le permite al individuo más que “engullir y devorar al mundo” que cotidianamente lo abruma, desordenarlo y ordenarlo a “su gusto”, ya sea como un universo poblado por un bestiario fantástico que le permite retratar sus tareas diarias (el cocinar o el trabajar) o su vida festiva (bodas o bailes), ya sea como un universo grotesco donde impera el principio de lo material y lo corporal. De una forma u otra la colectividad se ríe, al ser por un momento la que lleva las riendas del mundo.

REFERENCIAS

- ALTAMIRANO, Claudia, 1991. “Texcatepec: llega el Carnaval”, *México desconocido*, núm. 168 (febrero), 50-53.
BAJTÍN, Mijaíl, 1998. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, trad. Julio Forcat y César Conroy, Madrid, Alianza.

- CHENCINSKY, Jacobo, 1961. “El mundo metafórico de la lírica popular mexicana”, *Anuario de Letras* (Méjico) 1, 113-147.
- Cancionero folklórico de México*, 1975-1985. Margit Frenk (coord.), 5 vols., Méjico, El Colegio de Méjico.
- DÍAZ ROIG, Mercedes y María Teresa Miaja (selección, prólogo y notas), 1979. *Naranja dulce, limón partido. Antología de la lírica mexicana*, Méjico, El Colegio de Méjico.
- FRAILE, José Manuel, 1994. *La poesía infantil en la tradición madrileña*, Madrid, Imprenta de la comunidad de Madrid (Biblioteca básica madrileña, 8).
- FRENK, Margit (coord.), 1975-1985. *Cancionero folklórico de Méjico*, 5 vols., Méjico, El Colegio de Méjico.
- , 1994a. *Charla de pájaros o las aves en la poesía folklórica mexicana*, Méjico, UNAM.
- 1994b. “Lírica tradicional y cultura popular en la Edad Media española”, en *Actas del III Congreso de Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, María Isabel Toro Pascua (coord.), Salamanca, Universidad de Salamanca, pp. 41-60, vol. 1.
- 2003. *Nuevo Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos xv a xvii)*, 2 vols., Méjico, Fondo de Cultura Económica-UNAM-El Colegio de Méjico.
- GARZA, Beatriz, 1992. “Los clichés iniciales en la lírica popular. Méjico y otros países del mundo hispánico”, en *Estudios de folklores y literatura dedicados a Mercedes Díaz Roig*, Beatriz Garza Cuarón e Yvette Jiménez de Baéz (eds.), Méjico, El Colegio de Méjico, pp. 495-538.
- JIMÉNEZ DE BÁEZ, Yvette, 1992. “Décimas y decimales en Méjico y Puerto Rico. Variedad y tradición”, en *Estudios de folklores y literatura dedicados a Mercedes Díaz Roig*, Beatriz Garza Cuarón e Yvette Jiménez de Baéz (eds.), Méjico, El Colegio de Méjico, pp. 403-466.
- , 1994. “Décimas y glosas mexicanas: entre lo oral y lo escrito” en *La décima popular en la tradición hispánica. Actas del simposio internacional sobre la décima*, Maximiano Trapero (ed.), Madrid, Universidad de Las Palmas de Gran Canarias-Cabildo Insular de Gran Canaria, pp. 87-109.
- MAGIS, Carlos, 1969. *La lírica popular contemporánea. España*.

- Méjico. Argentina, México, El Colegio de México (Centro de estudios lingüísticos y literarios, nueva serie 1).
- MARTÍNEZ, Antonia, 1995. “Las Coplas de Disparates de Juan del Encina dentro de una tipología intertextual románica” en *Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval. Medioevo y Literatura*, Juan Paredes (comp.), Granada, Universidad de Granada, pp. 261-273, vol. 3.
- MENDOZA, Vicente T., 1984. *Lírica infantil de México*, México, Fondo de Cultura Económica (Lecturas mexicanas 26).
- , 1985. “Glosas y décimas de México”, México, Fondo de Cultura Económica (Letras mexicanas 32).
- MONCADA, Francisco, 1974. *Juegos infantiles tradicionales*, México, Framong.
- MONTES, Graciela, 2001. *El corral de la infancia*, México, Fondo de Cultura Económica, nueva edición, revisada y aumentada.
- NAVA, Gabriela, 2004. “‘Como era mentira / podía ser verdad’. Disparates en la lírica popular de los siglos XVI a XVII: huellas de la cultura carnavalesca”, *Revista de Literaturas Populares*, año IV, núm. 2 (julio-diciembre), 271-287.
- PEDROSA, José Manuel, 1996. “Borges y la retórica del disparate: fuentes y correspondencias medievales, renacentistas y folclóricas de El Aleph”, *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica* 14, 215-233.
- PELEGRÍN, Ana, 1994. “Lírica infantil: vamos a contar mentiras”, en *De Balada y Lírica. 3er coloquio internacional del romancero*, Diego Catalán, Antonio Cid et al. (eds.), Madrid, Fundación Ramón Menéndez Pidal-Universidad Complutense de Madrid.
- PERIÑÁN, Blanca, 1979. *Poeta ludens. Disparate, perqué y chiste en los siglos XVI y XVII*, Pisa, Giardini Editori.
- QUIROZ, Haydée, 2002. *El Carnaval en México. Abanico de culturas*, México, Conaculta.
- TRAPERO, Maximiano, 1990. *Lírica Tradicional Canaria*, Madrid, Mariar (Biblioteca básica canaria, 3).
- VIQUEIRA, Juan Pedro, 2001. *¿Relajados o reprimidos? Diversiones públicas y vida social en la ciudad de México durante el Siglo de las Luces*, México, Fondo de Cultura Económica.