

tigios de una difícil realidad político-social y las luces de la nueva época democrática. La abolición de la censura teatral originada por la legislación de 1978 llegó acompañada del efecto de la televisión en los hogares, del peso del valor comercial contra el cultural y del desdén hacia el teatro por parte del gobierno. Afectadas por el desconcierto político, las obras expresan las preocupaciones, ilusiones y desilusiones de los dramaturgos y de la sociedad. Resino examina la novedad del sistema y su relación con el teatro, Pedrero, la identidad personal y estatal, Reina, las instituciones estatales. Todas reflexionan sobre el deseo de renovación que no termina de cumplirse.

Con cambios superficiales en la sociedad y en los individuos, el nuevo gobierno impera sobre las mismas costumbres de antes, descansa en los mismos modelos. El último capítulo analiza, entre otras, *Para-velos 92*, de Martínez, *Miaules*, de Pascual y *Rodeo*, de Cunillé, como evidencia de los marcos ilusorios y de una sociedad deshumanizada que, sin rumbo, sólo da vueltas.

Las dramaturgas del cambio de siglo ven, sin embargo, un prometedor paisaje de evolución, de plenitud escénica; ése es, pues, el aliciente que tienen los estudiosos de su obra para continuar observándolas, escribiendo sus nombres en libros, armando sus corpora, haciendo presentes a las ausentes.

BEATRIZ ALEJANDRA PIÑA CASTRO  
El Colegio de México

AURELIO GONZÁLEZ (ed.), *La copla en México*. El Colegio de México, México, 2007; 333 pp.

*La copla en México* es una valiosa y nutrida colección dedicada al acercamiento y análisis de la canción lírica a partir de su unidad fundamental que es la copla, desde distintos puntos de vista. La mayoría de los estudios que incluye derivan del Coloquio internacional organizado por el Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, en El Colegio de México en 2005, para conmemorar los treinta años de la aparición del primer volumen del *Cancionero folklórico de México* (1975). Es por ello que el formato en que se presenta el libro sigue al del homenajeado, en una edición sumamente cuidada. Además de rendir un merecido homenaje al *Cancionero*, este libro cumple cabalmente con las expectativas de la recopilación elaborada hace tres décadas: ser el punto de referencia que facilita y fomenta el estudio de la canción tradicional mexicana, sus recursos poéticos, su relación con otros géneros, etc.

*La copla en México* contiene veintiún estudios y está organizado en cuatro secciones: "Temas y motivos", "Recursos", "Relaciones con otros

géneros” y “Música”. La sección “Temas y motivos” es la más amplia; inicia con el estudio de Beatriz Mariscal, “Coplas mexicanas de la muerte”, en el cual, la autora se detiene en un “tema que los mexicanos solemnizamos y trivializamos, una realidad que celebramos, en la medida de lo posible, en compañía de otros, rezando, comiendo y cantando” (p. 18): la muerte. Mariscal resalta que, en las coplas del *Cancionero folklórico de México* que hablan de la muerte, sobresale el tópico de que ésta nos iguala; tópico celebrado también por la poesía culta, pero que se va matizando cuando conviven términos cultos con populares. En estas coplas, el amor es, por lo general, el agente y causa directa de la muerte, que, en la cultura popular, posee la corporeidad de una mujer atractiva. También la autora se detiene en la visión femenina, y otros temas asociados como la temeridad, el alcohol, los oficios peligrosos, la injusticia; en fin, Beatriz Mariscal estudia la gama de actitudes ante la muerte en las coplas del *Cancionero* e incluye también el análisis de las despedidas de los seres amados y los epitafios. En la cala que realiza la autora se muestran los “diversos códigos culturales que hacen patente esa manera lúdica de enfrentarnos a la muerte” (p. 26).

Un tema más alegre presenta Aurelio González en su estudio, “Coplas de colores”; en él, analiza cómo funciona la relación de determinados objetos con los colores: “cómo se relacionan los adjetivos que indican color con determinados sustantivos en coplas amorosas que se vuelven así coplas de colores” (p. 29). Inicia su estudio con la reflexión acerca de la transmisión oral de los textos como un hecho de creación poética cuyos signos de representación son “elementos estereotipados y dinámicos entre los cuales destacan (con valor en distintos niveles de significación) las fórmulas, las estructuras formularias y los tópicos” (p. 28). Así, en la copla mexicana, el autor ejemplifica cómo el tópico no busca, por lo general, desarrollar el simbolismo atribuido al color; estudia cómo el color está presente con intención burlesca en los juegos de palabras o en la palabra de rima; analiza los referentes que no se pueden modificar y los elementos de color integrados en expresiones coloquiales como las “canas verdes”. Aurelio González revisa los casos más numerosos, aquellos en los cuales un color (adjetivo) se asocia a un objeto (sustantivo) particular en las coplas de amor feliz y del amor desdichado; así, por ejemplo, examina el azul: el cielo azul, los ojos azules, la paloma azul, el vaso azul, el pájaro azul y la flor azul. Revisa de igual manera el color rojo con sus matices: colorado, carmín-carmesí; el verde, el negro, el blanco y el amarillo, concluyendo que el color en las coplas tradicionales y populares mexicanas es un elemento constructivo del discurso literario y que “el adjetivo colorístico es un elemento que proporciona brillo a la copla, cumple con una función nemotécnica y tiende a establecer relaciones tópicas con determinados elementos como los ojos, las flores, las aves o los árboles” (p. 55).

“México en las coplas” es el título del estudio presentado por María Teresa Miaja de la Peña, quien afirma que, en el *Cancionero*, un tema que compite con el del amor es el de la tierra; pues las menciones a referencias geográficas juegan un papel fundamental y llegan a convertirse en un tópico. La autora encuentra 857 coplas que mencionan lugares, sin contar las variantes. Los lugares presentes (regiones, estados, ciudades, calles y barrios) están cargados de valores, por lo general, subjetivos. Para Miaja, la mención de los espacios geográficos juega un papel destacado en la lírica folclórica porque denota el interés por subrayar la realidad topográfica circundante y porque la carga afectiva, psicológica, ética o histórica que se da a ese lugar específico al momento de expresarlo es de gran importancia desde la perspectiva lírica: “es precisamente lo emocional lo que liriza el espacio y lo convierte en algo único para quien lo evoca” (p. 59). La autora profundiza sobre las diversas maneras en que esta evocación puede manifestarse, a saber: “por orgullo lugareño” que, por la forma de describir el lugar de origen en las coplas, hace evidente el deseo de pertenencia, ya sea por orgullo de sus paisajes, ya por sus características y costumbres; este deseo está expresado como alabanza, como dolor por tener que alejarse (despedida, nostalgia) o por el orgullo de sus valores locales (sus hombres, sus mujeres, sus riquezas, su música, sus fiestas y su comida). Todo ello ejemplificado con coplas por medio de las cuales María Teresa Miaja nos conduce en un recorrido por las distintas regiones del país, de las que resalta, como las más aludidas, la Huasteca y la Costa Chica, los estados de Veracruz y Jalisco, y el hecho de que “la canción aparentemente más representativa de todo lo nacional es *La Sanmarqueña*” (p. 72).

Entre todas las aves que aparecen en el *Cancionero*, Donají Cuéllar se ocupa en delinear la caracterización de “un personaje que ocupa un lugar especial en la imaginación poética tradicional” (p. 73), vivo y activo en el mundo entero: “El pájaro de cuenta”. En su estudio titulado, “«Pájaros de cuenta»: caracterización de un personaje”, la autora revisa un gran número de coplas en las que las aves se utilizan como metáforas o símiles de mujeriegos, enamorados, ávidos sexuales y depredadores, que expresan ellas mismas una gran variedad de matices, de ahí la complejidad de la caracterización: “personaje ambivalente en el que conviven, conflictivamente, la misoginia y la dependencia hacia el género femenino, por lo general mujeriego y enamorado, despectivo y soberbio, que en su papel de seductor atrae a las mujeres con formas galantes, ingeniosas, pícaras, prometedoras o burdas para tomarlas por fuerza, con la finalidad de utilizarlas sexualmente y destruirlas física y moralmente, en su faceta depredadora. Es vulnerable a la burla, al desprecio y al abandono, proclive a la súplica y a padecer penas de amor cuando se muestra como amante rendido y patético” (p. 93). Así, la autora recorre la expresión de

las distintas coplas para perfilar en conjunto esta expresión mexicana ricamente explotada en el *Cancionero*.

De otro tipo de criminal se ocupa Enrique Flores en “Coplas de malhechores: *La Carambada*”. El autor comienza su estudio con la puntualización de que las coplas de malhechores, aunque líricas, no dejan de ser épicas, pues en los registros y tonalidades a considerar en la poesía popular hay que hablar también “de *formas de vida*, porque la poesía popular no existe en un mundo abstracto: tiene una existencia real y, en el caso de los bandidos, como en el de los revolucionarios, la forma de vida desborda al género” (p. 95). Enrique Flores estudia el corrido de *La Carambada* (personaje histórico del siglo XIX) cuyas coplas se encuentran en el *Cancionero*. El autor repasa los registros históricos que dan cuenta de la Carambada, mujer bandolera que vestía de hombre, y que se perfila como un personaje histórico (presente en varias crónicas), y mitológico, modelado en la novela de folletín homónima y en la leyenda tradicional “sin eliminar su ambivalencia erótica y épica”. La copla tradicional y el corrido “le cantan a la mujer valiente” (p. 98). El autor analiza las coplas del corrido en cuanto a sus fórmulas, tópicos, tono, contenido y estructura, ofreciendo así un panorama integral del personaje y de la expresión de los distintos géneros que la abordan.

Por su parte, Raúl Eduardo González, en su estudio, “Retratos que van y vienen”, comienza por reflexionar acerca del tiempo transcurrido entre la recopilación y edición del *Cancionero* hasta hoy. El autor estudia aquellas coplas que contienen alusiones a las imágenes plásticas y los medios visuales que los mencionan “como un mero pretexto para la argumentación, como un tópico, en un verso estereotipado, o como el asunto mismo de las estrofas” (p. 114). El autor encuentra 63 coplas con términos relacionados con la pintura, el dibujo, la gráfica y los medios actuales como el cine y la televisión, pero sobre todo, los retratos que “constituyen sin duda un motivo de nuestra lírica folclórica” (p. 114). Entre los temas que González analiza se encuentran: el sentido de la vista, privilegiado en el discurso amoroso; el retrato como consuelo para la ausencia o un amuleto para la batalla; el motivo de la solicitud o entrega de un retrato en la relación amorosa, así como el tópico de expresar la incapacidad de reproducir la hermosura. En las coplas aparecen también retratados lugares, animales, flores, frutos e imágenes religiosas; en algunas de ellas se toman medios actuales de comunicación. El autor puntualiza que “podemos suponer que para nuestros días las referencias a medios audiovisuales han ido creciendo, más aún si consideramos que es la nuestra una época que privilegia estas formas de comunicación” (p. 121), pues con estas vetas tradicionales tan desarrolladas en la lírica mexicana se puede suponer que “los retratos han de seguir yendo y viniendo, y ¿por qué no?, también podrán hacerlo mensajes en otros medios, como la *Inter-*

*net*, que se ha convertido en un vehículo para la difusión de coplas y décimas a nivel panhispanico, e incluso para el desarrollo de contro-versias poéticas” (p. 121).

Rodrigo Bazán Bonfil estudia la poética del sufrimiento en “También de dolor se canta: la pasión como violencia en las coplas de *La Llorona*”. El autor plantea la reflexión acerca de la consideración de la copla como una unidad plena de sentido, pues, para fines del análisis de la canción, se requiere estudiar la copla en el contexto en que cobre sentido pleno. De este modo, para estudiar la poética del sufrimiento en que éste pudiera expresarse en función de la violencia, el autor analiza *La Llorona* considerando todas las variantes como elementos de una canción. Su reflexión busca los principios de una continuidad poética en el significado de sus elementos menores, “en la realidad del canto tradicional vivo, obviamente las coplas están lejos de asociarse al azar, más bien, obedecen a necesidades poéticas, de equilibrio y variación” (p. 133). La poética que encuentra el autor se manifiesta en torno a motivos diversos: nostalgia, identificación entre amor y sufrimiento, el llanto como cura para los males de amor; al igual que en tratamientos menos solemnes como la fidelidad hiperbólica, la incurabilidad del amor, los celos y la competencia: “La lírica tradicional ofrece una variada gama de pasiones a las que el locutor se enfrenta por decisión propia” (p. 125); así, “*la pasión* que la voz poética llegue a transmitir puede depender de una sola copla que, por contraste con aquellas de que se acompaña, será interpretada como clímax de una historia sugerida en torno a la separación de los amantes y al sufrimiento que su recuerdo causa. Es decir, como el retrato de una pasión violenta que, como tal, justifica plenamente por qué también de dolor cantamos” (p. 133).

Cierra la sección “Temas y motivos” el estudio de Gloria Libertad Juárez San Juan, “Tres imágenes simbólicas eróticas en las coplas folclóricas mexicanas”, en el cual, la autora analiza la temática erótica “presente en una vasta cantidad de coplas en las que se recrean motivos de una gran variación de tonalidades sensuales” (p. 137). Juárez plantea un acercamiento a la simbología de las coplas mexicanas por medio de tres imágenes simbólicas que funcionan como recurso o tópico para ocultar un referente sexual directo: “el agua”, la acción de “aventar frutos”, y el “viento”. Estos símbolos, provenientes de las canciones populares hispánicas, se han adaptado en el *Cancionero* a las condiciones nacionales del entorno: “de tal suerte que encontramos coplas desbordantes de sensualidad en una barroca mezcla en la que el símbolo aporta su enigmático misterio con un exquisito y especial sabor mestizo” (p. 147).

El segundo apartado en que se divide el libro, “Recursos”, es encabezado por el estudio de Margit Frenk, “Aproximaciones a los recursos poéticos de las coplas folclóricas mexicanas”. La autora observa

tres tipos básicos de lenguaje en estas coplas: “el que quiere ser literario y se esmera por parecer elegante” (p. 151), el lenguaje llano en el cual por voluntad artística se logra una manera normal de hablar (el más común en las coplas del *Cancionero*), y el que, partiendo del lenguaje cotidiano, “subraya los elementos coloquiales y deriva muchas veces hacia un estilo que puede llamarse rústico” (p. 155), lenguaje en que se incluyen mexicanismos, coloquialismos, humorismo, gusto por palabras malsonantes, regodeo en el disparate: “parte importante de la poesía folclórica mexicana, la cual en este punto rebasa al lenguaje común y corriente” (p. 157). Según Frenk, el carácter rústico puede estar en toda la copla o puede concentrarse en una parte de la misma, aunque existe un especial gusto porque sea el cierre o final el que cause sorpresa o efectos cómicos. La autora insiste en que estas apreciaciones se realizan a partir de “nuestra conciencia lingüística, no de la de los hablantes y cantantes mismos” (p. 155). Frenk trata también una peculiaridad que comparte la poesía folclórica mexicana con la española y la europea en general: “el uso de símbolos tomados de la naturaleza, ya de los cuatro elementos, ya del mundo vegetal y animal” (p. 160); símbolos que, aunque los comparte, no son calcos, sino “recreaciones originales de símbolos casi «universales»” (p. 164). Margit Frenk propone, de esta manera, como lo había hecho junto con su equipo de trabajo al publicar el *Cancionero folklórico de México*, transmitir el interés por el estudio de los riquísimos materiales, con sus rasgos diferenciados, que componen la lírica popular mexicana.

Siguiendo con el análisis del lenguaje, el estudio, “Del pueblo a la capital: las canciones folclóricas y las románticas desde una perspectiva lexicoestadística”, de Raúl Ávila, presenta un análisis lexicoestadístico en el que el autor compara las canciones folclóricas (transmitidas directamente, pertenecientes a una tradición popular y que mayoritariamente se cantan en el campo) y las canciones románticas (transmitidas por radio, de autor y principalmente urbanas cuyo gran representante es el bolero). El autor partió de un *corpus* de cien canciones folclóricas y cien románticas y, mediante un programa de cómputo diseñado para este análisis léxico, obtuvo los porcentajes de frecuencias y ocurrencias de cada sustantivo para cada género. Las conclusiones de este análisis arrojaron que los espacios donde se canta –el campo y la ciudad– y el público al cual van dirigidos, condicionan sus contenidos y sus palabras. “Las canciones del campo tienen voces que relacionan de manera inmediata al cantante y a su público... Las canciones románticas, en cambio, se alejan de lo concreto y se refieren sobre todo a aspectos psicológicos y a valores no perceptibles” (p. 170). Se presentan dos anexos en los que enlista los sustantivos diferenciales de ambos géneros. Esta cala léxica, así como el programa de cómputo en que se realizó, abren la posibilidad de estudiar y analizar el léxico de la copla y permiten la comparación con otros géneros.

Otros recursos analiza Mariana Masera en su estudio, "Los recursos de la copla: simbolismo y paralelismo". Masera plantea que el cancionero popular que se canta en México es viejo y es nuevo, es decir, que toma elementos poéticos del cancionero antiguo popular hispánico, pero que ha variado adaptándose a realidades distintas; y estudia estas dos tendencias, comunes a toda la poesía oral, tradición y cambio, en dos recursos poéticos esenciales: el simbolismo y el paralelismo. La autora realiza un interesante y documentado recorrido por la evolución de la estructura de la lírica tradicional en un primer apartado ("El viaje de la copla o de cómo llegó a serlo"); mientras que en el segundo apartado ("El simbolismo y el valor expresivo de la lírica"), define la lírica popular como poesía no narrativa y aborda la peculiaridad de esta lírica cuyo valor expresivo se basa, muchas veces, en uno de "los recursos poéticos más antiguos y eficaces para enfatizar la expresividad" (p. 193): el simbolismo; asimismo, hace el recorrido temporal de este recurso desde la lírica antigua hasta el cancionero mexicano. En el tercer apartado ("Paralelismo y simbolismo"), Masera estudia el paralelismo, sus formas y sus funciones, y observa que "cuando se combinan el paralelismo y el simbolismo se intensifica el valor expresivo del inicio de la copla, que también sirve como marcador del discurso lírico" (p. 203).

Por su parte, Marco Antonio Molina propone analizar de qué manera la estructura de la copla, la construcción léxica y sintáctica de los versos, interviene para crear coplas referenciales, metafóricas o simbólicas, en su estudio, "Estructura de la copla y los niveles de lectura simbólico y referencial". El autor parte de la idea de que en la copla puede haber dos niveles de lectura: el referencial (predominante y sin elementos metafóricos o simbólicos) y el de los tropos (metáforas y símbolos), siendo lo más común que ambos niveles se combinen en la misma estrofa.

En "De versos, canciones y coplas: metalenguaje poético y tópicos", Laurette Godinas analiza cómo el discurso de la lírica tradicional está construido sobre fórmulas retóricas; rastrea en el *Cancionero* los lugares en los que el yo habla de su quehacer poético, ya sea que incluya los términos referenciales a la forma poética: verso, copla, cantar, canción, trova; ya la referencia a términos más bien musicales: son, chilena; ya la mención del título de la canción; a veces, incluso, complementado con los verbos "cantar" y "bailar". La autora analiza también los tópicos relacionados con la parte inicial del discurso: la *humilitas* autorial con la que el poeta se presenta en una actitud humilde y suplicante, manifestada en el *Cancionero* como el reconocimiento de su poca formación, el empleo de diminutivos para rebajar la creación, con el fin de obtener la benevolencia del oyente, etc. Del mismo modo, Godinas analiza los tópicos de exordio relacionados con la necesidad de presentar el contexto de enunciación del

quehacer poético: saludos, mención de instrumentos para subrayar el carácter musical; y el tópico de afirmar la imposibilidad de encontrar las palabras capaces de expresar cabalmente los sentimientos. Dice Godinas que “esta preocupación por el quehacer poético, que remite tanto a las unidades mínimas como al conjunto de las coplas nos muestra de forma clara que la lírica tradicional de México no sólo tiene un interés folclórico, sino que forma parte del gran caudal poético que arranca de la Antigüedad y recorre (adaptándose a los cambios contextuales) los siglos de nuestra historia literaria para deleitarnos aún el día de hoy” (p. 222).

Cierra la sección “Recursos” el estudio de José Manuel Pedrosa, “*Las calles empedradas: canción y fórmula*”. El autor afirma que uno de los rasgos más definitorios de la poética de la canción tradicional en el plano formal es el formulismo, así como lo es la metáfora en el campo semántico. Pedrosa toma una copla oaxaqueña recogida en el *Cancionero*: “Estas calles de Atoyac / yo las tengo que empedrar; / las piedras han de ser de oro / y la arenita de cristal” (t. 3, núm. 7184) y la enfrenta con coplas emparentadas de otras tradiciones incluyendo un gran número de coplas con este tópico, recogidas en diversos lugares de la geografía española, de la tradición portuguesa y sefardí. La *calle empedrada* simboliza en los cantares el camino del amor, en cuyos extremos están los enamorados. Este motivo cuenta, como el autor lo demuestra, con arraigada y pluricultural difusión, y concluye que la canción oaxaqueña es un eslabón más dentro de una cadena de alcance internacional; así como una prueba irrefutable de que “en el terreno de los estudios sobre la canción folclórica, la perspectiva comparatista, la localización y el cotejo de ecos, de fórmulas, de vínculos, son la mejor vía para alcanzar la percepción más adecuada de lo que es este género: un camino de ida y vuelta de lo local a lo universal, de lo propio a lo ajeno, de nuestra poesía a la poesía de los demás” (p. 228).

La tercera sección de *La copla en México* está constituida por “Relaciones entre géneros”, en la que se abarcan los géneros clásicos, el corrido, la seguidilla y las décimas. Yvette Jiménez de Báez en “La copla entre géneros” relaciona las coplas tradicionales con los géneros clásicos en su componente esencial mínimo (poesía, prosa y diálogo): “El estudio de las coplas, desde esta perspectiva genérica, muestra actitudes dominantes, puntos de vista, traslapes inesperados de estilo y de contenido que obedecen a la acción del sujeto poético, individual y colectivo, sobre la tradición y la historia” (p. 259). La autora estudia, especialmente, las coplas que corresponden a los dos primeros tomos del *Cancionero*, y encuentra que, en las “Coplas de amor feliz”, si bien predomina lo lírico, se percibe una tendencia al género mixto, mientras que en las “Coplas de amor desdichado” se muestra un deslizamiento de lo lírico y de los componentes épicos entre sí, y

se tiende más a la reflexión, a describir y narrar, y es más frecuente la presencia del diálogo (género asociado al drama en una de sus manifestaciones más primarias). La autora dedica un interesante y amplio apartado al diálogo en las coplas en sus diversas formas, al humor, a la ampliación y el paralelismo, así como a temas, motivos y otros rasgos estilísticos.

En “De la copla al corrido: influencias líricas en el corrido mexicano tradicional”, Magdalena Altamirano analiza las aportaciones de la lírica al género del corrido. La autora destaca que el influjo más evidente se verifica en la forma, pues la mayoría de los corridos se componen de una serie de cuartetos octosílabos con rima propia en los versos pares, esquema que domina en las coplas populares modernas en lengua española o portuguesa. Altamirano analiza la influencia de la lírica en los comienzos y los finales de los corridos y puntualiza que en algunos comienzos de corridos aparecen animales y vegetales; asimismo, estudia los saludos en los que el metalenguaje poético alude a unidades líricas mayores y encuentra que el influjo de la lírica es mayor en las estrofas que se sitúan al final o cerca del final de los corridos: despedidas del personaje (adiós a la tierra natal, amigos, parientes o la mujer amada). La autora trata, también, otro recurso corridístico con marcada influencia lírica: “el apóstrofe a un animal, casi siempre una paloma, puesto en boca del narrador o de los personajes” (p. 267). La abundancia de despedidas con elementos vegetales y la importancia que flora y fauna tienen en el *Cancionero* hacen pensar a la autora en la influencia de la lírica sobre el corrido: “Una influencia que devino una riqueza de flora que no se da en otros lugares de los textos corridísticos y que nos recuerda, una vez más, lo afortunado que puede resultar el maridaje entre las formas líricas y narrativas de la canción popular” (p. 271).

En “Hacia un retrato de familia: la copla mexicana y la seguidilla del Barroco español”, Martha Bremauntz sigue la trayectoria de la seguidilla y estudia en el *Cancionero* la genealogía de esta forma estrófica. Ya que la seguidilla ocupa un pequeño porcentaje en el *Cancionero*, la autora se centra en el *Cielito lindo* (126 coplas registradas en el *Cancionero*) y realiza una comparación entre sus coplas y la seguidilla del siglo XVII español: “El rastreo e investigación de la génesis de coplas como las de *Cielito lindo*, necesariamente nos llevará a repasar la renovada escuela poética del siglo XVII en España, entre ellas, la seguidilla, rama indispensable del árbol genealógico de una de las canciones que mayor folclorización ha alcanzado en el repertorio mexicano actual” (p. 280).

El estudio de Mercedes Zavala Gómez del Campo, “Arreboles, rositas y aguanieves: coplas tradicionales para rematar décimas populares”, se ocupa de ejemplos de la glosa en décimas tradicionales, recogidos de la tradición oral en el marco de la fiesta llamada “topa-

da". La autora estudia cómo la copla de estilo casi siempre tradicional tiene la función de adornar o rematar la glosa en décimas. Mercedes Zavala da cuenta de la secuencia de dicha fiesta en la que los decimeros "en cada *performance* ponen en juego su habilidad como improvisadores, sus conocimientos de los patrones preestablecidos, la riqueza de su acervo tradicional de coplas, su memoria, su sello personal, etc." (p. 283). La copla que se añade a la composición no necesariamente tiene que ver con el tema, y se le llama "arrebol", "rosita" o "aguanieve". La autora señala que en este contexto, donde el trovador tiene tanta importancia, llama la atención que prefiera recurrir a los versos tradicionales que el público conoce para despedirse. "Así, la copla tradicional funciona aquí como adorno, remate y cierre de un estilo más bien popular pero que requiere de un acercamiento al público" (p. 288); se trata de una voluntad más o menos consciente de tender un puente entre dos discursos, el popular y el tradicional, entre el público y el decimero, como una estrategia para "enganchar" al público que "recordará lo que es suyo: la música y el arrebol" (p. 288).

Con otro aspecto de la "topada" finaliza este apartado de la relación entre géneros: "Revisión temática de las «Coplas que no son de amor» en relación con la décima", de Claudia Avilés Hernández, en el que la autora apunta las diferencias y similitudes temáticas entre las coplas que no son de amor del *Cancionero* y los textos de la décima popular de la Sierra Gorda. Señala que el contexto en que estos dos géneros de la literatura popular se producen determina las diferencias en cuanto al tratamiento de diversos temas. La autora analiza dos temáticas particulares: el reino animal y la jactancia.

La última sección del libro, "Música", contiene dos estudios, el primero es "La estructura musical en las coplas de la Mixteca de la Costa", de Patricia García López, quien realiza un acercamiento a la relación entre la parte musical de las coplas de la Mixteca de la Costa, cuyo principal género musical es la chilena. Como explica la autora, aunque existen dos tipos de chilena (la indígena y la mestiza), su análisis se centra en la chilena mestiza cantada siempre en español. Analiza los aspectos generales de la chilena y la estructura musical en relación con la estructura literaria. Para la autora, la música y la letra están íntimamente ligadas, "pero es el contorno melódico el que identifica a una determinada pieza, y es parte también de la identificación de un estilo regional" (p. 308); la autora concluye que la sola letra no da información precisa del género al que pertenece, excepto en los casos de coplas que sólo se cantan en una determinada pieza, o en las ocasiones en que en la letra se refiere su nombre.

En "Paralelismo y otros recursos limitantes en el canto de las coplas en los sonos de México", Rosa Virginia Sánchez examina que, entre el discurso musical y el poético de los sonos, aunque indepen-

dientes y con muchas licencias, se establecen diversos grados de relación. La autora afirma que en esta relación existen dos tipos de coplas diferentes: las que pueden ser cantadas en distintos sones, a las que llama “libres” o “compartidas”, y las que sólo se cantan en uno específico, a las que llama “exclusivas”. La autora considera que 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, mismos que analiza y desarrolla en este estudio: el uso de una palabra específica, que denomina “clave” y que establece con suma frecuencia un vínculo entre ciertas coplas de un son determinado; el carácter monotemático o politemático; la estructura formal de las estrofas vistas en el contexto del repertorio sonero y, por último, el paralelismo, cuya estructura consiste en ligar varias coplas de una misma serie y, a la vez, a una música específica (p. 311).

*La copla en México* ofrece un recorrido por los diferentes campos de estudio desde donde este género puede tratarse, y resalta la riqueza contenida en el *Cancionero folklórico de México*; obra que sigue siendo una fuente de investigación todavía lejos de agotarse. La variedad y riqueza de estos trabajos permiten esperar que este libro se convierta en el primero de una serie de publicaciones en las que la copla en México sea objeto de estudio.

NIEVES RODRÍGUEZ VALLE

Universidad Nacional Autónoma de México

LEÓNIDAS LAMBORGHINI, *Risa y tragedia en los poetas gauchescos. Hidalgo, Ascasubi, Del Campo, Hernández*. Emecé, Buenos Aires, 2008; 140 pp.

Este ensayo del escritor argentino Leónidas Lamborghini constituye su último aporte orgánico sobre la poesía gauchesca rioplatense, donde subsume y amplía consideraciones previas divulgadas como reflexiones en artículos académicos y periodísticos o como intertextualidad en su propia obra poética. El origen del libro se remonta a un seminario, “La risa en la poesía gauchesca”, que dictó a los alumnos de la carrera de Letras de la Universidad de Buenos Aires.

Desde el punto de vista estructural, los cuatro capítulos que integran el volumen se ciñen a las figuras poéticas presentes en el subtítulo, de modo que el texto organiza un derrotero amojonado por la presencia de estos cuatro autores canónicos de la tradición gauchesca.

Hábil narrador, Lamborghini utiliza como principal maniobra para presentar sus argumentos aquellas estrategias discursivas que