

«Ella por mí se anda, se anda, y yo por ella... también»:
la risa en coplas de la chilena

«Ella por mí se anda, se anda, y yo por ella... también»:
The Laughter in *Coplas* of the *Chilena*

Grissel GÓMEZ ESTRADA
(Universidad Autónoma de la Ciudad de México)
grissel.gomez.estrada@uacm.edu.mx
ORCID ID: 0000-0001-7488-541X

ABSTRACT: Laughter and humor are distinctive topics in traditional and folk lyrical poetry. The elements of humor and comicity appear in folksongs and these elements address to the receiver. This results in the creation of rhetorical devices that are also present in the *Chilena*, especially in its performative dimension.

RESUMEN: La risa y el humor son importantes en la lírica tradicional y popular, pero es un rasgo poco estudiado. El humorismo y la comicidad aparecen en las coplas tradicionales y estos elementos involucran al receptor. Todo ello genera mecanismos presentes también en la *Chilena*, sobre todo en su performance.

KEYWORDS: humor, comedy, laughter, folk lyrical poetry, performance

PALABRAS-CLAVE: humorismo, comicidad, risa, lírica popular, performance

«El canto popular es un regocijo colectivo, y al calor de la convivencia, la travesura y el ingenio chisporrotean todavía más a gusto» (1969: 267), dice Carlos Magis, aludiendo a la importancia del humor y el carácter lúdico de la lírica popular y tradicional. Él mismo ha realizado estudios sobre la forma en la que se construyen las coplas que provocan risa, sobre una clasificación que toma en cuenta, sobre todo, procedimientos para llegar a aquélla. Curiosamente, es un rasgo no necesariamente muy estudiado (ni en la literatura escrita), por lo que, a casi cincuenta años de la publicación del libro *La lírica popular contemporánea*, es necesario revisar la clasificación en virtud de otro tipo de estudios sobre la risa.

De entrada, habría que tomar en cuenta que, en términos generales, existen dos formas de provocar la risa: por medio de situaciones y por medio del lenguaje. En un intento por hablar de este asunto, Eichembaum opina:

Se pueden distinguir dos tipos de relatos directos cómicos: 1. el relato narrativo y 2. el relato representativo. El primero se limita a bromas, retruécanos, etc.; el segundo introduce procedimientos de mímica y gestos, inventando articulaciones cómicas y singulares, inversiones tónicas de efectos jocosos, disposiciones sintácticas antojadizas, etc. El primero nos da la impresión de un discurso parejo; el segundo nos deja entrever un actor que se lo pronuncia: el relato directo se convierte así en un juego y ya no es más

la simple combinación de bromas la que determina la composición, sino un sistema de diferentes gesticulaciones y movimientos articulatorios singulares (1987: 160).

En la actualidad, y de forma más precisa aún, se llama a la primera, de situaciones, «comicidad» y la segunda, de lenguaje, «humorismo». La comicidad se construye a través de acciones en las que hay un sujeto, digamos, víctima, en quien recae el acto que provocará la risa. En ese sentido, para lograr un efecto cómico, según Bergson, se necesita «algo así como una momentánea anestesia del corazón, para dirigirse a la inteligencia pura» (1996: 50), no en términos semánticos, es decir, para interpretar una situación dada, sino para alejarse del sujeto, no tenerle compasión. Así, lo cómico se logrará a través del ridículo, y por ello lo cómico puede ser incluso un acto simple (un pastelazo, una caída), mostrarse a través de una imagen; el acto cómico puede ser un acto universal porque puede ser entendido por muchas personas, *por sí mismo*. De cualquier forma, admito que esto último es temerario, pues cualquier fenómeno cómico o humorístico «varía de una cultura a otra» (Berger, 1999: 43), es más: de un estado de ánimo a otro, pero presupongo que es más complejo entender un mensaje humorístico que una imagen cómica, pues los elementos del primero implican una mayor capacidad interpretativa en cuanto se basa en el lenguaje, por lo cual el humor es más complejo que las «situaciones aisladas» de lo cómico (Aveleyra, 1962). En ese sentido, es necesario conocer con profundidad el código con el cual fue enunciada la frase humorística para poder interpretarla de forma correcta y reírse. El humor implica un mayor uso de la inteligencia, un gran dominio del lenguaje; de él, resulta, en ocasiones, un mensaje críptico para quienes no manejan los códigos y símbolos de una comunidad.

Ambos, humorismo comicidad —aunque esta con menos frecuencia— aparecen en las coplas tradicionales.

Por otro lado, hay otro elemento, si no propiamente mecanismo para causar la risa, sí una disposición en este tipo de coplas: el carnaval. Lo carnavalesco se relaciona de hecho con el discurso popular porque sostiene valores diferentes a los impuestos por el poder; se burla, y por ello, parodia a la realidad y al mismo ser que ríe:

[El humor carnavalesco] Es, ante todo, un humor festivo. No es en consecuencia una reacción individual ante uno u otro hecho «singular» aislado. La risa carnavalesca es ante todo patrimonio del pueblo (este carácter popular, como dijimos, es inherente a la naturaleza misma del carnaval); todos ríen, la risa es «general»; en segundo lugar, es universal, contiene todas las cosas y la gente (incluso las que participan en el carnaval); el mundo entero parece cómico y es percibido y considerado en un aspecto jocoso, en su alegre relativismo; por último esta risa es ambivalente: alegre y llena de alborozo, pero al mismo tiempo burlona y sarcástica, niega y afirma, amortaja y resucita a la vez. Una importante cualidad de la risa en la fiesta popular es que escarnece a los mismos burladores. El pueblo no se excluye a sí mismo del mundo en evolución. También él se siente incompleto; también él renace y se renueva con la muerte (Bajtín, 1990: 8).

Es muy importante la frase «es percibido y considerado en un aspecto jocoso». Viendo el fenómeno todavía más general, la risa no es necesariamente causada por el objeto mismo, sino que el receptor debe tener una disposición para ello, al elegir una perspectiva de cómo interpretar la vida; asimismo, el emisor elige, desde esa perspectiva, un tono determinado, que puede ser cómico o trágico. Ya Kant, en un primer momento (después abordará el tema de la risa), cree que la *cosa en sí* es incognoscible y solo puede ser conocido el fenómeno, es decir, tal como aparece a «cualquier sujeto posible». No significa que cada quien pueda juzgar según su criterio personal, pero sí podríamos hablar

de que se juzga desde una perspectiva racional, humana. Ahora bien, el fenómeno, en este caso una situación dada que puede o no generar risa, puede ser juzgado desde la perspectiva de la risa o desde la de una seriedad radical. En ese sentido, Berger afirma que lo cómico —sin distinguir entre humor y comicidad:

es primordialmente *una forma de percepción*, la cual es específicamente humana. Lo cómico se experimenta como la percepción de una dimensión de la realidad que en otros momentos permanece oculta, no sólo por lo que se refiera a la propia realidad de lo cómico (en el sentido en que un jugador percibe la realidad del juego), sino de la realidad en sí (1999: 42).

En relación con la copla, la risa carnavalesca se encuentra en ellas. Cito a Gabriela Nava:

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 voz carnavalesca se desdobla como mentira, disparate, chiste, perogrullada, entre otras formas y a partir de un humor inofensivo u ofensivo se formula una risa liberadora y subversiva (2005: 376-377).

Así, comicidad y humor están inscritos bajo el sello del discurso carnavalesco. Más aún: quizá la esencia o una de las esencias de la risa se base en una situación «al revés», fuera del ámbito cotidiano.

Ya, como anuncié al inicio de este texto, Carlos Magis ha realizado un estudio al respecto en su *Lírica popular contemporánea*. Magis clasifica y nombra estos mecanismos de la siguiente forma:

1. Rigidez lógica, que consiste en «aparentar cierta inocente rigidez mental en el enlace de situaciones que sabemos totalmente incompatibles» (268).
2. Ruptura de sistema, que consiste en el sorpresivo cambio, de un dístico a otro, de tono sentimental a tono burlón.
3. El retruécano, que consiste en «lograr que las voces más inocentes resulten explosivas. [...] Muy a menudo resulta que estas coplas con equívocos están hechas para burlarse, directa o indirectamente, de alguien» (271-271).
4. La insinuación, que consiste en, como su nombre lo indica, sugerir una situación que el oyente conoce de antemano.
5. El falso eufemismo, que consiste en sugerir expresiones vulgares.
6. La transgresión de la norma gramatical, la cual puede ser el uso de arcaísmos, cambios de acento, etc.
7. La parodia, la que ridiculiza una situación seria.

Además, Magis menciona otro tipo de formas humorísticas: la perogrullada y el disparate.

Si nos fijamos, lo que Magis propone tiene que ver más con el humorismo que con la comicidad, puesto que, quizá solo los puntos 1 y 7 tratan situaciones. El resto habla del lenguaje. En ese sentido, habría que revisar dicha categorización (considerando además que su libro está por cumplir 50 años) tomando como punto de partida las dos grandes divisiones en las que podemos distinguir lo que provoca la risa: lo cómico y lo

humorístico. Por lo pronto, sigo con la chilena pues este género ha sido considerado, de entrada, sin un estudio previo, como humorístico ante todo, lo cual es cierto solo parcialmente pues hay muchos tipos de chilena.

La chilena, como se ha dicho en otras ocasiones, es un son oaxaqueño, de la región Mixteca, derivada de la cueca chilena e influenciada directamente por los afroestizos arraigados en la zona. Tradicionalmente, dicen que la chilena se clasifica en indígena, afroestiza y mestiza. Respecto a la primera, la chilena es instrumental, salvo algunas pocas excepciones, las cuales traducen algunas letras del español al mixteco, y es interpretada por una banda, en la región conocida como Mixteca Alta (zona de la sierra oaxaqueña) y algunas comunidades indígenas de la costa. La chilena afroestiza es, sobre todas, la que se distingue por su humorismo y carácter festivo, utilizando dobles sentidos y alusiones sexuales; incluso en el aspecto musical, la chilena afroestiza tiene un ritmo más rápido y el zapateado se ejerce con mayor fuerza, lo que lo convierte en un instrumento importante sobre el tablado; bandas y orquestas lo ejecutan en la Costa Chica, lugar que comprende las costas de Oaxaca y Guerrero. La chilena mestiza es muy parecida a la afroestiza, aunque su ritmo es más lento, pero este tipo de chilena ha tomado caminos que hacen cada vez más compleja una división cabal de la chilena, es decir, de por sí sabemos que durante la performance una manifestación tradicional puede tener variantes imposibles de ser registradas; al popularizarse, la chilena, además, está siendo tocada por tríos, guitarristas y bandas influenciadas por otros ritmos, como la salsa y la quebradita.

En ese sentido, yo diría que en la chilena destaca sobre todo el tono festivo, más que el humorístico o cómico, por ser mucho más frecuente que el tono grave, en cuanto a la letra se refiere (de cualquier forma, aunque las coplas sean dolorosas, en la *performance*, gracias a la música y al ambiente, no decae dicha alegría). Y es la chilena afroestiza la que contiene, sin duda, muchas coplas tanto cómicas como humorísticas, por la siguiente razón: aunque hay muchas coplas que provocan la risa, son los versos declamados durante la performance, entre las coplas, los que la provocan más, sin importar, insisto, el tono de la letra. Incluso, en la Costa Chica se llevan a cabo enfrentamientos entre dos copleros, de versos declamados que intentan ridiculizar al otro. De ello da cuenta Stanford: «Si un cantor desafía a otro a un concurso tal, su oponente iniciará una chilena con un verso de su elección, al cual debe contestar el retador con otro a propósito. La justa continúa hasta que uno de los cantores es incapaz de pensar otro verso para cantar» (1984: 42).

Otras manifestaciones de las que yo he tenido noticia y, otra que he presenciado (una en la Ciudad de México con cantantes de la Costa Chica; durante la Guelaguetza en Oaxaca, son muy comunes también estos retos hombre-mujer), se llevan a cabo entre un hombre y una mujer. Como se sabe, no es común que las mujeres canten, pero, por lo menos en los enfrentamientos que yo he presenciado, quienes sueltan versos declamados cuando para la música son los mismos trovadores y alguna —o varias— de las bailarinas. Si se trata de coreografías que utilizan canciones sin letras, el procedimiento es igual: para la música, se detiene el baile, y comienza el enfrentamiento. Muestro el recogido por Carlos Ruiz. Dice el trovador:

Caminando por la sierra
me encontré esta guacamaya,
y me dijo la cabrona:
«No te pases de la raya,
anda, mámale a tu mama,

déjame a mí la guayaba:
 aunque tenga el pico pando
 comiendo no se me traba».
 A lo que contestó una mujer grande:
 Corté la flor de la escoba,
 pensando que era la ruda;
 a ti te tienen por guapo,
 pero yo te cargo en duda:
 contigo barro la calle
 y también tiro basura (Ruiz, 2004; pista 4)

Pasemos, en primer lugar, a las coplas humorísticas. A partir de este momento, analizaré ejemplos tanto de coplas (mismas que poseen la forma más común: cuartetas octosílabas), como de versos declamados (los cuales suelen ser más largos y sentenciosos), observando además las figuras retóricas que se utilizan en la construcción del humor y de la comicidad, comparándolos además con la clasificación de Magis.

En las coplas siguientes encontraremos que el humor está construido por la dilogía, tropo que «consiste en repetir una palabra disémica —que posee dos significados— dándole en cada una de dos posiciones, o en una misma, un significado distinto» (Beristáin, 2013: 152). Veamos el primer ejemplo:

A mí, me das la pechuga
 para que me sigas criando;
 échale carne al cajete
 y dale sabor al caldo (*Versos, música y baile de artesanía, II, El pescador*)

Nótese el doble significado de las palabras «pechuga», «criando», «carne» y «caldo». Al ampliar los respectivos significados, «pechuga» es una parte del pollo y significa en México el pecho de las mujeres. Se halla una clara mención al acto de amamantar con la palabra «criando», pero con un sentido erótico. Asimismo, las menciones al acto de cocinar del segundo dístico, recuerda al comer metafórico que significa poseer a alguien de forma sexual. La «carne» representa el placer carnal y el «caldo» es, también en México, una palabra que significa caricias lascivas.

También en versos declamados encontramos dilogías, como la siguiente:

Preso me quieren llevar,
 preso sin ningún delito,
 nomás por una papaya
 que pico un pajarito:
 Mentira!, no le hice nada,
 ya tenía el agujerito. (Recogida en campo)

Es sabido que el órgano reproductor femenino se conoce vulgarmente como «papaya». En este caso, el chiste es dado por el uso del diminutivo, «agujerito», que representa a la no virginidad de la muchacha. El «picar» de un «pajarito» también es una variante dialectal mexicana que connota la penetración durante el coito. Como se puede observar, muchos de estos versos declamados son misóginos, aunque, ateniéndonos a las ideas sobre el discurso carnavalesco, cualquiera puede ser víctima.

Va otro caso:

Mi marido se fue a viaje
y me trajo un molcajete;
del gusto que me lo trajo
ya lo saca, ya lo mete. (*Cancionero folclórico de México* (CFM), II, 5372, *Mi marido se fue a viaje*, Costa de Guerrero)

Uno más de este tipo:
La india le dijo a su indio
que en el campo lo esperaba,
que llevara su escobeta
para que la escobeteara. (*Versos, música y baile de artesanía*, I, 7 *La india*)

El procedimiento de estas dos coplas es casi idéntico: la mención de un instrumento fálico por medio del cual se alude al acto sexual. Es un caso raro, en la primera, que la voz lírica sea femenina. El molcajete y la escobeta no poseen un doble significado, como ocurre con los ejemplos de dilogía, pero sí es claro que «molcajete» y «escobeta» no tienen un único significado, por lo cual estamos en presencia de la alusión, figura retórica «que consiste en expresar una idea con la finalidad de que el receptor entienda otra» (Beristáin, 2013: 28). Para lograrlo, son necesarias las frases de los segundos dísticos: sacar y meter —que también puede interpretarse como el uso de la piedra para moler los ingredientes en el molcajete— y escobetear insinúan el acto sexual.

Otro ejemplo de alusión:
Mi caballo se cansó,
voy a cortar una vara;
como anoche no cenó,
dondequiera se me para. (CFM, II, 5357, *Negra, ¿dónde están los lazos?*, Costa Chica, Oaxaca)

En este caso también se trata de sexo. La palabra «caballo» alude al miembro masculino porque ambos pueden cansarse y «pararse». La «vara» aumenta el efecto falócrata. Y nuevamente, aparece la mención metafórica al acto de «comer». «Cenar» también puede significar tanto un «comer» literal como tener relaciones sexuales, es decir, el ya mencionado «comer» metafórico.

El siguiente caso es significativo, constituye la máxima posibilidad de alusión al no existir ni siquiera un mínimo elemento narrativo, pues nunca se plantea con claridad la situación, la anécdota mínima de las coplas, y que también tiene humor por la aliteración:

Arrincónamela para arriba,
arrincónamela para abajo,
arrincónamela, vida mía,
arrincónamela sin trabajo. (*Arrincónamela*. Recogida en campo)

Nos encontramos en presencia de un acto sexual, casi de circo, al pensar en múltiples posiciones sexuales, lo cual, sin embargo, es deducido, sobre todo por las frases «para arriba» y «para abajo».

Estas estrofas, según la clasificación de técnicas de humor propuestas por Magis, recurren a la *insinuación*.

Otra figura humorística utilizada por los trovadores chilenos es la ironía. La ironía, tropo de pensamiento, «consiste en oponer, para burlarse, el significado a la forma de las palabras en oraciones, declarando una idea de tal modo que, por el tono, se pueda comprender otra, contraria» (Beristáin, 2013: 277), tal como se ve en este ejemplo, pues las mujeres santas no lavan en la noche:

Dicen que la Petenera
es una santa mujer,
que se va a lavar de tarde
y viene al amanecer. (*Cancionero popular mexicano, La Petenera*, pp. 498-499)

Ahora bien, «lavar», en coplas medievales, justamente simboliza el acto sexual. Otro ejemplo de ironía lo constituye la copla que sigue:

Óyeme chiquitita,
te quiero bastante:
te cargo de leña
y te echo por delante. (*Cuarto encuentro de chilenos*, pista 7, «La malagueña curreña»)

En esta copla, el primer dístico aparentemente habla de amor, y en segundo se humilla a la mujer en cuestión. Pareciera, incluso, tener un efecto cómico por la típica imagen de la mujer cargando leña, mientras el galán la dirige. En el mismo tenor se encuentra la siguiente:

Me voy a vestir de luto,
de una enagua colorada,
porque se ha muerto mi suegra,
esa vieja condenada. (IV, 9786, *Arriba caballo bayo*, cintas MNA)

Por supuesto, en este caso la ironía se explica al oponer «luto» a «colorada» y «suegra» con el calificativo «vieja condenada».

En general, las despedidas son tristes, pero no en los siguientes versos:

Dices que te vas, te vas,
para México lucido;
no lloro porque te vas,
sólo porque no te has ido. (*Puras chilenas de pegue*, A, 2, *El ganado bravo*).

A través de la ironía se ridiculiza a personajes como la suegra y la amada. Sobre la degradación para causar risa, Sartre abunda: «La risa es una reacción colectiva [...] mediante la cual un grupo, amenazado por un peligro, se desolidariza del hombre que encarna ese peligro» (1995: 43), es decir, si no hay identificación con la víctima de la burla, no hay humor. Sin embargo, en la lógica del carnaval, cualquiera puede burlarse incluso de sí mismo. En los versos subsecuentes, se ridiculiza tanto al mal proveedor como a la mujer interesada, con un elemento que va más allá de la ironía por ser más cruel y más bien directa: la sátira. La risa se provoca con una grosería:

Me casé con un rancharo
pa' ver si me mantenía,
pero era tan pendejo

que ni pa' frijol tenía. (Versos declamados. Recogidos en campo)

De hecho, la palabra «pendejo» es muy utilizada en la lírica tradicional, por lo menos en México, como se ve en lo siguiente:

Negra linda, negra del alma
 escucha bien mi consejo:
 si tu marido es celoso
 dale caldo de cangrejo,
 para ver si con lo caliente
 se le quita lo pendejo. (*Arrincónamela*, recogida en campo)

La palabra «pendejo» adquiere un tono humorístico cuando se rima con «cangrejo». El adjetivo «celoso» ya anuncia la ridiculización a la que se verá sometido el marido. El motivo del marido celoso ridiculizado proviene de la literatura de los Siglos de Oro, como en *El viejo celoso* de Cervantes.

Los versos anteriores cuadran, en general, con el término *ruptura de sistema* que propone Magis en su clasificación.

Hablando de ridiculización de personajes, existen varias coplas donde se realizan comparaciones entre personajes de la lírica de tradición oral con animales u objetos con el fin de burlarse de ellos. El símil o comparación «suele darse entre las cualidades análogas de los objetos», al momento de «realzar un objeto o fenómeno manifestando, mediante un término comparativo (como o sus equivalentes) la relación de homología» (Beristáin, 2013: 96-97). En los casos subsecuentes, la relación se encuentra entre una mujer y otros elementos:

Las inditas son bonitas,
 pero tienen muchas mañas:
 zurcen la tela y la tejen
 como la teje la araña. (*Versos, música y baile de artesanía*, I, 7, *La india*)

Nótese: la maña es también metaforizada con la tela de araña, como enredo ingenioso para lograr un fin. Los siguientes tienen aire satírico al hacer una especie de crítica. Ambos tienen connotaciones sexuales:

Las mujeres y los gatos
 son de la misma opinión,
 que teniendo carne en casa
 salen a buscar ratón. (II, 5563, *La Sanmarqueña*, Oaxaca, Oaxaca; Acapulco, Guerrero)

Las muchachas de mi tierra
 son como el aguardiente:
 nomás cumplen los quince años
 y ya quieren dormir caliente. (Recogida en campo)

«Las mujeres son como...» es un tópico común en la lírica de tradición oral. El humor basado en este tipo de generalizaciones muestra defectos de personajes tipo a través de dos elementos muy diferentes, los cuales coinciden solo en el aspecto que se critica y que, a fin de cuentas, es el que provoca la risa. Es curioso que la burla hacia la mujer se lleve a cabo con un procedimiento diferente al que se utiliza cuando la

ridiculización se dirige al hombre, es decir, a la mujer en la chilena se le compara con animales y objetos, y al hombre se le insulta de forma directa. Además, en la burla a la mujer se generaliza, se las incluye a todas; la del varón solo aplica a ciertos casos: *tu marido, un ranchero, un viejo...* Sin duda no es el mismo tratamiento.

Los siguientes ejemplos constituyen juegos que consisten en omitir la última palabra de la copla, que sería grosera y debería rimar con la última palabra del antepenúltimo verso. La rima, en este caso, es cruzada, monorrima, y presente solo en los versos nones. Gracias a la rima, el público, en la *performance*, reconoce la palabra pícara, *que no se menciona*, pero sí se sustituye por otra, aunque no rime. Esta expectativa que no se cumple es un procedimiento que corresponde al *falso eufemismo* de Magis:

Y el hombre, cuando es casado
de su casa se aleja,
es difícil que se encuentre
la mujer como la deja,
sólo que sea muy formal
o de plano, muy... taruga. (Recogida en campo)

A la mujer se le critica tanto por ser fiel como por no serlo. Así lo vemos en los siguientes versos:

Me engañaste por ser pobre,
y no hay quien te lo discuta;
ahora vives con un rico
y sigues en la misma ruta:
se te ha quitado lo pobre,
pero no se te ha quitado lo... bruta. (Recogida en campo)

Doy un ejemplo, que contiene un juego de palabras muy divertido:

Ella se llama, se llama,
y yo, me llamo, me llamo;
ella por mí se anda, se anda,
y yo por ella... también. (Recogida en campo)

La voz lírica evita ponerse en ridículo al omitir «me ando, me ando», que puede escucharse como «miando». En este sentido, la aliteración, es decir, «figura de dicción que consiste en la repetición de uno o más sonidos» (Beristáin, 2013: 26), construye un nuevo significado, como ocurre con el juego de palabras, el cual «consiste en la sustitución de unos fonemas por otros muy semejantes que alteran, sin embargo, totalmente el sentido de la expresión» (297).

En la chilena, encontré varias verdades de Perogrullo, en específico en versos declamados. En el diccionario de la RAE, la perogrullada se define como «verdad o certeza que, por notoriamente sabida, es necedad o simpleza el decirla». El humor en ella radica en una falsa expectativa que genera un absurdo:

Ya voy a echar la despedida,
como la que echó Roberto,
y ay, que le da,
si de aquí a un año estoy vivo,

son señas de que no he muerto
y ay, que le da. (*Puras Chilenas de pegue*, A, 2, *El sambay que le da*)

La perogrullada siguiente contiene, además, una grosería y una variante dialectal que ayudan al humor:

Al pasar por una casa
me dio olor a chicharrón,
y dije: A mí no me hacen pendejo,
aquí mataron cochi. (Versos declamados. Recogidos en campo)

Por último, estos versos confirman este extraño procedimiento de humor: no pasa nada, ni se juega con el lenguaje, solo no pasa nada. Lo inusual, lo que hace reír, insisto, es la expectativa frustrada, misma que provoca que el emisor sea ridiculizado por él mismo (lo cual también es objeto de risa):

Me subí al palo más alto
para ver si te miraba,
pero como no te vi,
que me bajo. (Versos declamados. Recogidos en campo)

Asimismo, y con esto termino la parte de humorismo, hallé dos disparates. El primero atañe al humor al relacionar elementos contradictorios:

Antenoche a media noche
salió el Sol a medio día,
estaba escribiendo un ciego
lo que un mudo le decía,
un sordo lo estaba oyendo
pa' contarlo al otro día. (*Arrincónamela II*, en *YouTube*)

Como se puede apreciar, la risa en las coplas humorísticas es causada por figuras propias del lenguaje poético, mismas que encierran un significado connotativo más importante que el literal. En la gran mayoría de ejemplos, permean las insinuaciones de tipo sexual, seguido de la ridiculización.

El segundo disparate me da pie al tema de las coplas cómicas, pues se relaciona más bien con acciones, es decir, genera un efecto cómico que me recuerda al motivo del entremés *Las aceitunas*: una pareja termina en gran pleito discutiendo el precio de unas aceitunas cuyo árbol ni siquiera ha sido plantado, aunque al final a la voz lírica no le importe:

¡Ay, caramba!, mis frijoles
ya se me estaban quemando,
lo que me vale y me vale
que apenas los estoy sembrando. (*Versos, música, baile de artesanía*, II, 5. *La cucaracha*)

Respecto a la comicidad, continúo, hay varios casos, aunque pocos, lo cual es lógico si se piensa que estamos ante un género lírico, y la lírica se formula sobre todo por medio de construcciones del lenguaje que generan imágenes. Se verá cómo estas situaciones pueden ser de diversas acciones, pero todas terminan burlándose de alguien. También conocida como bomba yucateca y copla de la canción *El caimán viejo*, dice así:

Ayer pasé por tu casa
 y que me salen los perros;
 quise agarrar una piedra
 y que me embarro los dedos. (Versos declamados. Recogidos en campo)
 (II, 4921, Estrofa suelta, *El caimán viejo*, Pánuco, Veracruz)

La siguiente copla tiene claramente la estructura más simple (puesto que varios lingüistas han propuesto otras más complejas) de un chiste: introducción y resolución graciosa:

Negra del alma,
 oye bien lo que te digo;
 no pienses que soy grosero:
 una güera americana
 se sentó en un hormiguero,
 las hormigas condenadas
 se cambiaron de agujero. (*Arrincónamela*. Recogida en campo)

O el anciano que finge ceguera para fingir que llegó al cuarto de la criada por accidente:

Mira la maña del viejo
 cuando dice que no ve:
 en el cuarto de la criada
 lo encontraron en cuatro pies. (*La Casimira*, Youtube)

Nótese la plasticidad —no poética, por cierto—, de estas situaciones. La imagen se dirige a los sentidos, además de perturbar la cotidianeidad con acciones singulares, más bien majaderas. Me parece pertinente mencionar la clasificación que Theodor Lipps hace al respecto. Él piensa que existen: «tres clases de comicidad: lo bufo, identificado con lo grosero; lo burlesco, asociado a la parodia; y por último lo grotesco, que es aquella comicidad presente en la caricatura, en la exageración y en algunas especies de lo monstruoso y lo fantástico» (Llera, 20106: 20). Si se pone atención, los tres ejemplos anteriores corresponden a los puntos enlistados por Lipps. La voz lírica provoca una burla a sí misma a través de un elemento escatológico, mientras que es grosera la intromisión de las hormigas. Finalmente, vemos una escena grotesca cuando un viejo «ciego» comete un acto que no corresponde a la «normalidad». De cualquier forma, también en los tres encontramos rasgos de las tres categorías.

En conclusión, aunque el humor de estos versos varíe en el procedimiento, sí se pueden encontrar elementos comunes que los constituyen; así, ya sea en cualquier tipo de juego del lenguaje o en situaciones cómicas, la risa es provocada por ridiculización de figuras, prototipos humanos, relacionados con el mundo al revés del carnaval, lo cual es muy claro durante la *performance*. En las fiestas donde hay enfrentamientos, las mujeres pueden ridiculizar a los hombres, por ejemplo, aunque la sociedad donde se realice el evento sea machista, es quizás el único momento donde las mujeres pueden alzar la voz, de forma simbólica. De cualquier forma, tanto mujeres como hombres se burlan de sí mismos. Por otro lado, la cuestión sexual es un tema recurrente que aparece, durante la *performance*, sino en las coplas, sí en los versos declamados.

El *elemento inusual* que, según Kant, genera la risa, dentro de la chilena está basado en la burla, la cual aquí no es inofensiva, sino sarcástica y generalizadora. La risa «surge de la súbita transformación de una ansiosa espera en nada» (Kant, 1977: 240). Para reír, es necesario adoptar una perspectiva donde «todas las cosas son juzgadas de una manera totalmente distinta de la ordinaria (incluso al revés), y, sin embargo, conforme a ciertos principios de la razón, en semejante disposición de espíritu» (244), misma que da cuenta de un pueblo que sabe reír de sus propios demonios.

BIBLIOGRAFÍA

- ARISTÓTELES (1977): *Poética en Obras*, Madrid, Aguilar.
- AVELEYRA, Teresa (1962): *El humorismo de Cervantes en sus obras menores*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- BAJTIN, Mijail (1990): *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento El contexto de François Rabelais*, Madrid, Alianza Editorial.
URL: <http://www.terras.edu.ar/biblioteca/16/16TUT_Bajtin_Unidad_4.pdf>.
- BERISTÁIN, Helena (2013): *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa.
- BERGER, Peter (1999): *Risa redentora. La dimensión cómica de la experiencia humana*, Barcelona, Kairós.
- BERGSON, Henri (1996): *La risa*, México, Porrúa (Sepan cuantos... 491).
- EICHENBAUM, B. (1987): «Cómo está hecho *El capote* de Gogol», en Tzvetan Todorov (antología), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, México, Siglo XXI.
- FREUD, Sigmund (1984): *El chiste y su relación con el inconsciente*, Madrid, Alianza.
- KANT, Immanuel (1977): *Crítica del juicio*, Madrid, Espasa-Calpe.
- Llera, José Antonio (2010): «Una aproximación interdisciplinar al concepto de humor», *Researchgate*. URL: <<https://www.researchgate.net/publication/28259922>>
- MENDOZA, Vicente T. y KURI-ALDANA, Mario (1991): *Cancionero popular mexicano*, vol. 1, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- MAGIS, Carlos H. (1969): *La lírica contemporánea*, México, El Colegio de México.
- NAVA, Gabriela (2005): «El disparatado humor carnavalesco en la lírica popular mexicana», *Acta Poética*, 26 (1-2), pp. 373-398.
DOI: <https://doi.org/10.19130/iifl.ap.2005.1-2.175>
- RUIZ RODRÍGUEZ, Carlos (2004): *Versos, música y baile de artesanía de la Costa Chica: San Nicolás, Guerrero y el Ciruelo, Oaxaca*, México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios-El Colegio de México-Fondo Nacional para la Cultura y las Artes.
- SARTRE, Jean-Paul (1975): *El idiota de la familia*, t. 2, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo.
- STANFORD, Thomas (1984): *El son mexicano*, de María Martínez Peñaloza, México, Secretaría de Educación Pública-Fondo de Cultura Económica (SEP 80, 59).

Fecha de recepción: 24 de abril de 2019
Fecha de aceptación: 2 de septiembre de 2019

