

## La singularidad de los animales en la lírica tradicional de México: posibles resonancias del pensamiento prehispánico

### The singularity of animals in the popular lyrics of Mexico: the pre-Hispanic contribution

ROSA VIRGINIA SÁNCHEZ GARCÍA

(Centro Nacional de Investigación, Documentación e  
Información Musical Carlos Chávez. Cenidim [INBAL])

rvsg\_59@yahoo.com.mx

<https://orcid.org/0009-0002-7200-9453>

**ABSTRACT:** Starting from the premise that animals that appear in popular Mexican couplets have certain distinctive features compared to other Latin American traditional lyrics, in these lines a comparative approach is made between the lyrical tradition of the ancient Mexican poets and the of our current popular verses, in order to find out how pertinent it is to think that some symbolic representations of animals in pre-Hispanic thought could have penetrated into the Hispanic verses, granting, over the years, part of the personality that various animals display today in traditional Mexican couplets.

**KEYWORDS:** Mexican couplets, animal couplets, pre-hispanic songs, pre-hispanic heritage, popular lyrics in Mexico, perspectivism, anthropomorphism.

**RESUMEN:** A partir de la premisa de que los animales que aparecen en las coplas populares mexicanas presentan ciertos rasgos distintivos frente a otros cancioneros latinoamericanos, en estas líneas se realiza una aproximación comparativa entre la tradición lírica de los antiguos poetas mexicanos y la de nuestras actuales coplas populares, con el fin de averiguar qué tan pertinente resulta pensar que algunas representaciones simbólicas de los animales en el pensamiento prehispánico pudieron haber penetrado en las coplillas hispanas, otorgando, con el paso del tiempo, parte de la personalidad que hoy ostentan los diversos animales en el cancionero mexicano.

**PALABRAS CLAVE:** Coplas mexicanas, coplas de animales, cantares prehispánicos, herencia prehispánica, lírica popular en México, perspectivismo, antropomorfismo.

A Margit, por ser fuente inagotable de inspiración

LA LLAMADA RAÍZ PREHISPÁNICA EN NUESTROS GÉNEROS MUSICALES DE TRADICIÓN ORAL

A lo largo del siglo pasado prevalecía la idea general de que varios de los géneros líricos, musicales y coreográficos de tradición oral –recogidos y estudiados a lo largo de ese siglo, y aún vigentes en el XXI– eran el resultado de la conjugación de elementos propios de las tres principales culturas participantes que tuvo lugar en nuestro país durante

la Colonia: la hispana, la africana y la prehispánica<sup>1</sup>. Esta premisa, sin más, permanece todavía en la mente de algunos estudiosos y varios estudiantes.

Sobre la influencia hispana, no hay mucho que deliberar: pruebas sobran de su presencia en las formas y contenidos poéticos, en las tonalidades y progresiones armónicas, en los instrumentos, así como en las diferentes coreografías y pasos de danzas y bailes. En cuanto a la llamada tercera raíz, varios estudios han mostrado la influencia de elementos propios de las culturas musicales africanas en diversos géneros populares, especialmente en lo que respecta al ritmo, al canto responsorial y a la adopción de algunos instrumentos. Acerca de la veta musical prehispánica, en cambio, poco se ha dicho más allá de afirmar su «incuestionable» participación, y de constatar la sobrevivencia de algunas danzas, de instrumentos aislados y de la presencia de un pensamiento ritual concomitante.

Si nos detenemos a reflexionar un poco, surge la pregunta: y ¿dónde se localizan tales evidencias de procedencia prehispánica en nuestras actuales expresiones híbridas de música popular, reproducidas, ya sea por las comunidades indígenas, ya por los sectores de la población mestiza y afro-mestiza regional? ¿En el nivel literario?, ¿en las melodías cantadas?, ¿en los instrumentos y sus formas de interpretación? ¿O, acaso, en los bailes y danzas? Esto ya no resulta tan claro, especialmente si partimos de que nada se sabe de la sonoridad de aquellas culturas musicales anteriores a la llegada de los españoles<sup>2</sup>.

Si tan solo consideramos las manifestaciones músico-danzarias de los más de 60 grupos indígenas contemporáneos, que han vivido por ya cinco siglos en sus diversas comunidades, logrando conservar ciertas tradiciones antiguas (como su lengua y varias de sus creencias), observamos –salvo contadas excepciones– la inminente influencia europea. Esto se detecta tanto en el aspecto musical (melodías, ritmos, armonías e instrumentos utilizados), como en el coreográfico. Se trata, pues, de expresiones derivadas de lo que los nativos aprendieron y adoptaron básicamente de los españoles, y que poco a poco fueron vistiendo de sus propios significados –dentro de los límites de lo permisible–, a la vez que iban quedando atrás las formas y estilos originarios. El canto, por ejemplo –que en tiempos anteriores a la Conquista española formaba una unidad inseparable al lado de la música y la danza–, se prohibió al grado de casi desaparecer, o bien, en algunos casos, se sustituyó por cantos religiosos derivados del proceso de evangelización, traducidos a determinadas lenguas indígenas.

---

<sup>1</sup> Aunque es común referirse con estos términos tan generales a estas tres grandes culturas, sabemos bien que en realidad se trata de áreas culturales constituidas por numerosos grupos étnicos diferenciados, con lenguas y costumbres diferentes. Por otra parte, los pobladores –españoles o negros– llegados a la Nueva España provenían solo de algunas regiones de la península ibérica o del continente africano. Por ejemplo, entre los pueblos negros, se sabe que entraron a estas tierras los *gomera* (hoy extintos), los *berbesí*, los *anchicos*, los *bavilis*, los *yorubas*, los *cazangas* –de la Cazamancia y los de Angola–, los *arará*, los *nupés*, los *ba-sundi*, los *ma-tumba* y los *ba-congo*, y muchos otros de los cuales no se sabe su nombre, ya sea porque su procedencia fue registrada con un nombre genérico –como Costa de Guinea, Angola, Cabo Verde o El Congo, que determinan amplias zonas–, debido a que solía anotarse solo la factoría de la que fueron extraídos.

<sup>2</sup> No hay duda de que los diversos géneros musicales, literarios y coreográficos populares españoles, introducidos al Nuevo Mundo durante los dos primeros siglos coloniales se transformaron al entrar en contacto con un nuevo medio geográfico, social, histórico y étnico. Apropiados y reproducidos a partir de entonces por una población ampliamente heterogénea, que vivía un continuo proceso de cambios y con ideales diferentes, adquirieron nuevas formas criollas y mestizas. También se reconoce la sobrevivencia de algunos elementos prehispánicos que todavía hoy podemos observar a través del uso de algunos instrumentos o la ejecución de algunas danzas. Lo que aquí se cuestiona es en qué medida y aspectos los elementos culturales de los nativos intervinieron en esa gran metamorfosis musical.

En otras palabras, si en las expresiones musicales de los grupos considerados todavía hoy en día como los herederos más cercanos a las tradiciones prehispánicas, la influencia hispana durante la Colonia fue evidente, qué decir, entonces, de los géneros de canto, música y baile populares que, derivados de moldes hispanos, fueron asimilados y reinventados entre la población mestiza y afro-mestiza, en un proceso de aculturación en el que la dilución de los rasgos nativos fue mucho mayor y más acelerada<sup>3</sup>. Hablo aquí particularmente de los jarabes y los sones<sup>4</sup>, géneros lírico-coreográficos que tienen en común, entre otras cosas, el canto a través de coplas.

Tratar de mostrar en qué grado sobreviven elementos de procedencia prehispánica en nuestras actuales tradiciones musicales, líricas y coreográficas es, sin duda, una tarea compleja, que requiere un estudio más profundo y de mayor envergadura que el que aquí se presenta. Sin embargo, sería deseable, como un primer paso, averiguar la viabilidad de asociar algunos aspectos particulares de nuestras actuales expresiones tradicionales con elementos líricos, musicales y danzarios de los antiguos pobladores de México. La existencia de ciertas semejanzas que se observan en algunos cantos de ambas culturas musicales, es decir la practicada en el periodo final de la época prehispánica, por un lado –considerando también otras formas literarias, como mitos y cuentos, que han guardado sus herederos– y las expresiones más propias de la población mestiza, por el otro, podría ser un razonable punto de partida. Habría que comenzar, entonces, por determinar cuáles son aquellos rasgos particulares que revelan, en las actuales expresiones líricas, similitudes con determinados elementos de origen prehispánico, para posteriormente averiguar en qué medida estos pudieron integrarse a los moldes europeos y contribuyeron a la caracterización de nuestros actuales géneros lírico-coreográficos mestizos y afro-mestizos.

En estas líneas nos referiremos, en particular, a los sones, ya sean jarochos, huastecos, planecos, calentanos, tixtlecos, o bien los difundidos en una amplia zona conformada por parte de los estados de Colima, Jalisco y Nayarit, llamados comúnmente, de mariachi<sup>5</sup>.

Tratándose de un campo sumamente amplio, y debido a que se cuenta con poca documentación sobre la música de las culturas prehispánicas<sup>6</sup>, es natural y resulta necesario establecer los límites de esta búsqueda. En estas líneas, por lo tanto, me concentraré

---

<sup>3</sup> Es necesario aclarar que los procesos de conquista y colonización española en los diversos territorios americanos no se dieron de la misma manera y magnitud. En la isla de Cuba, por ejemplo, la referencia indígena prácticamente fue borrada, mientras que en Colombia, Mauricio Vélez sostiene –al hablar de las diferentes expresiones de la poesía popular de Antioquia– que las primeras muestras de poesía oral implantadas, de origen español, venían con sus propias formas de materialización musical –lo que es cierto–, y que los nativos, al entrar en contacto con ellas, respondieron con su propia música, de tal manera que pronto adquirieron carácter popular, de música autóctona [...] (Vélez, 1999: 82).

<sup>4</sup> También se consideran géneros asociados, como las chilenas, los gustos y las canciones valseadas, cuya formación fue posterior.

<sup>5</sup> Los sones jarochos se interpretan en la zona del Sotavento veracruzano; los huastecos, en la Huasteca; los planecos –también denominados «de arpa grande»–, en la Tierra Caliente o El Plan, en la depresión del río Tepalcatepec, en Michoacán; los calentanos, en la Tierra Caliente correspondiente a la cuenca del río Balsas, entre los estados de Guerrero y Michoacán, y los tixtlecos, en la zona de La Montaña de Guerrero, emparentados con los sones «de artesana», de la Costa Chica, entre Guerrero y Oaxaca.

<sup>6</sup> Me refiero a elementos propios de su sonoridad, como el ritmo, las escalas, las frases melódicas, la armonía y la forma, ya que sí contamos con abundante información acerca de los instrumentos utilizados, los contextos festivos en los que tenían lugar los hechos musico-danzarios, los participantes, su función, etc.

en un solo aspecto, del cual sí existen fuentes: la literatura hecha para el canto, lo que en el náhuatl antiguo se denominó *in xóchitl in cuícatl*<sup>7</sup>. De esta manera, se hará un primer acercamiento comparativo entre algunos cantos compuestos e interpretados en algunos señoríos de habla náhuatl (pobladores de México-Tenochtitlan, Puebla-Tlaxcala y Chalco) y la que se canta en nuestros actuales sonos regionales. Pero solo se atenderá a un grupo muy específico: las coplas de animales, partiendo de su constante presencia y de los diversos papeles que juega la fauna dentro de la lírica sonera.

#### LOS ANIMALES Y SUS REPRESENTACIONES EN LA LÍRICA POPULAR DE MÉXICO

Las representaciones de animales que observamos en diversas artes tradicionales de México –visuales y sonoras–, de carácter indígena o mestizo, constituyen un conjunto, como se sabe, sumamente abundante y variado; de igual manera sucedió entre las culturas precolombinas: es incuestionable el lugar privilegiado que la fauna ocupó en la arquitectura, la cerámica, la pintura mural, y, por supuesto, en la música, la danza y el canto de aquella época.

Este singular paralelismo me ha llevado a pensar en la posibilidad de que aquel extraordinario mundo animal, propio de la cosmogonía prehispánica –más precisamente de la zoogonía–,<sup>8</sup> que de manera cotidiana se manifestó en los más variados escenarios, haya tenido que ver en alguna medida en la transformación del «mensaje»<sup>9</sup> de los textos líricos traídos por los españoles, constituyendo una materia prima relevante en la reelaboración de los temas animales, que poco a poco terminaron por convertirse en uno de los más socorridos en nuestra lírica popular. Tal vez en este aspecto, presente en ambas culturas, encontremos una posible explicación de la singularidad que se observa en las actuales coplas protagonizadas por animales que se cantan en nuestros sonos, un *corpus*, cabe mencionar, considerablemente abundante<sup>10</sup>.

En este sentido, muy interesante resulta la observación que hace ya varias décadas Margit Frenk hizo sobre las coplas referentes a animales en nuestro acervo lírico: más allá de su abundancia y rica variedad, el repertorio en el cancionero tradicional de México parece ser el más numeroso –y con mayor número de modalidades distintas–, frente a cualquiera de los otros cancioneros hispanoamericanos (CFM, 1980: xxiii). De esta manera, la frecuente presencia de animales y la variedad de sus representaciones, si bien no son exclusivas, sí pueden suponerse como elementos característicos de la lírica tradicional de nuestro país.

Demos, pues, un pequeño recorrido por las coplas zoológicas de nuestro cancionero folclórico.

En la lírica popular de México, ciertamente, los animales ocupan un lugar predominante frente a otros elementos naturales, como las flores y los frutos. Su presencia

---

<sup>7</sup> «In xóchitl in cuícatl». Poesía. Se trata de un difrasismo que une el término «xóchitl» (flor, belleza) y «cuícatl» (canto).

<sup>8</sup> Término que hace referencia «a los saberes que los grupos humanos tienen sobre el origen de los animales, de sus características y relaciones con humanos y otros seres...» (Guerrero, 2016: 14).

<sup>9</sup> «Mensaje», entendido como toda la parte no formal de la copla. Concepto que incluye, siguiendo a Andrey Kofman (2013), el objeto (fondo épico), el sujeto y el estilo.

<sup>10</sup> En el Tomo 3 del *Cancionero folklórico de México* (1980), por ejemplo, aparecen 541 coplas alusivas a animales diversos.

e importancia es tal, que numerosos sonos llevan por título el nombre del animal al que hacen referencia varias de las coplas que se cantan en cada uno de ellos. Así tenemos: *Las abejas*, *El becerro*, *El cuervo*, *El gavilancillo*, *La perdiz*, *El jabalí* y *La vaquilla*, entre los sonos de Arpa grande de Michoacán; *El pichón*, *El tecolote*, *La tortolita* y *La gallina*, como ejemplos calentanos de la zona de la depresión del río Balsas, entre Guerrero y Michoacán; *El pato*, *La calandria*, *La culebra* y *Las torcazas*, interpretados en Tixtla –población enclavada en la zona montañosa de Guerrero– y en la cercana Costa Chica; *La Acamaya*, *El Caballito*, *El Caimán*, *El gallo*, *El Guajolote* y *El Querreque*, entre los huapangos de la Huasteca, o bien los sonos jarochos *La Guacamaya*, *La Iguana*, *Los Juiles*, *El Pájaro Cu*, *El Pájaro Carpintero*, *Los Pollitos*, y *La Tuza*, entre varios más.

*La tortolita* (son calentano)

–Tortolita de ‘onde vienes,  
despavorida y mortal.  
–Señora, del campo vengo,  
de huida del gavilán.

*Chole, Cholita, la vida mía  
vamos a misa a la cofradía [...]*

*Tan, tan  
¿quién toca la puerta? [...]*

Una pobre tortolita  
le dijo al pájaro Cu:  
«Ya me dejaste solita,  
¡malhaya, qué ingratitud!»

*Chole, Cholita, la vida mía...*

Conjunto de Juan Reynoso (F-01)

Para dar una idea de la variedad zoológica presente en las coplas de nuestros sonos, mencionaré algunos de los seres que toman vida en ellas. Para comenzar, diré que los animales que se observan van desde seres invertebrados hasta enormes mamíferos, como el oso o la ballena:

Al otro lado del río  
contento dormía un oso,  
y en su ronquido decía:  
«A mí nadie me mata,  
porque soy amoroso.»

Estrofa suelta<sup>11</sup> (CFM, 1980: 3-6143)

<sup>11</sup> «Estrofa suelta»: noción utilizada en el *Cancionero folklórico de México* para nombrar a las coplas que no han sido asociadas a una canción determinada (CFM, 1975, Tomo 1, p. xxvii).

Entre un extremo y el otro, desfilan especies acuáticas –de agua dulce o salada–, especies que habitan sobre la tierra y especies que pasan la mayor parte del tiempo viajando por el aire. Así, observamos: ostiones, caracoles, conchas, camarones, langostas y calamares, al igual que diversas variedades de peces, como el robalo, el salmón, la trucha y la mojarra. Ejemplos de animales terrestres son diferentes artrópodos –como insectos, arácnidos y crustáceos–, o bien algunos reptiles, entre los que sobresalen los caimanes, las víboras y las iguanas. No obstante, esta gran diversidad –hay que decirlo–, son dos grupos los que, con mucho, constituyen el *corpus* más numeroso en el cancionero tradicional de México: las aves y los mamíferos.

La fauna presente en nuestra lírica popular incluye con suma frecuencia diversos animales domésticos de origen europeo, africano o asiático, especialmente los llamados de granja, como el burro, el caballo, el toro y el buey –utilizados en la vida real como apoyo en el trabajo del campo y como medio de traslado–, así como aquellos destinados a la alimentación, como vacas, puercos, chivos, además de las imprescindibles aves de corral<sup>12</sup>:

A mí me nombran el pato (patito),  
 porque vivo en el carrizo (patito),  
 luego que me ven venir (patito),  
 ¡ya viene el pato cenizo!, (patito).

*El pato*, son tixtleco (Bernal, 2014: 267)

Voy a casar mi gallina  
 con el gallo copetón,  
 para que salgan los pollitos  
 alegres del corazón.

*La gallina*, son planeco, Nueva Italia, Mich. «Los Tiradores». (F-02).

Los animales salvajes –es decir aquellos que viven libres en su hábitat y son autosuficientes– tienen sin duda un lugar relevante en la lírica popular mexicana. Este tipo de fauna prácticamente nunca manifiesta en las coplas sus rasgos naturales de manera literal, lo que supondría algún grado de peligro para el hombre, ya sea por su cualidad ponzoñosa o por su comportamiento agresivo. En ocasiones, cuando mucho, pueden llegar a constituir una amenaza para alguna posesión muy preciada, como lo son la cosecha y sus animales de corral; ese es el caso de la tuza, el ratón o la ardilla:

Yo sembré mi camotal  
 en tierra de Apapantilla;  
 ¡ay!, no se me quiso dar  
 por una malvada ardilla:  
 todo me lo fue a rascar.

*Los camotes*, son huasteco (Sánchez, 2009: no. 313)

<sup>12</sup> El *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)* recoge varias coplillas renacentistas y barrocas donde aparecen estos mismos animales; se mencionan, por ejemplo, torillos, ovejas, *kaballitos*, mulas, vacas, *bueyés*, puercos, gallinetas, gallos y pollos, entre otros. (Transcribo los nombres como aparecen en la fuente citada).



En ejemplos como el anterior, al animal se le menciona dentro de la descripción de un evento concreto; se alude solamente por ser parte integrante del entorno cotidiano que rodea al músico rural:

Estaba una guacamaya  
parada en un platanar,  
sacudiéndose las alas  
para empezar a volar.

*La guacamaya*, son jarocho (CFM, 3-5743)

Pánuco, eres un encanto  
de mi Huasteca querida;  
eres rinconcito santo:  
aquí es donde el tordo anida, /y  
nos arrulla con su canto.

«Copla libre»<sup>13</sup>, son huasteco (Sánchez, 2009: no. 1680)

En este nivel descriptivo, el animal puede aparecer representando el papel que le toca jugar en la vida real, así sea constituir un delicioso manjar:

Donde quiera que he paseado  
el gusto no se me quita.  
A mí me gusta el robalo  
con camarón y jaibita.  
¡Qué sabroso es un guisado  
de trucha y mojarra frita!

«Copla libre», son huasteco (Sánchez, 2009: no. 1565)

Guajolote, luego, luego,  
una comida muy buena;  
pero sufre una condena:  
nunca llega al Año Nuevo,  
lo matan en Nochebuena.

*El guajolote*, son huasteco (Sánchez, 2009: no. 639)

Con frecuencia, los animales se prestan para efectuar diversas comparaciones; esto sucede cuando el poeta, queriendo explicar o enfatizar algún gesto o comportamiento de los humanos, echa mano de ciertos rasgos de tal o cual animal:

---

<sup>13</sup> Con el término «copla libre» he venido calificando desde hace varios años a las coplas compartidas que, no solo se cantan en sonos diferentes, sino que además no incluyen alguna marca que los asocie a sonos específicos.

¡Ay, Dios, quítame lo viejo,  
ya me estoy apolillando!  
Me pasa lo del cangrejo  
que de lado voy andando;  
todo aquel que va pa' viejo  
siempre se vive pujando.

[Sin atribución a un son]. Guerrero (Serrano, 1972: 202)

Las mujeres y los patos  
se parecen al andar:  
de la cintura pa 'bajo,  
todo se les va en menear,  
y si ven a un hombre solo,  
mueven mejor el huacal.

[Sin atribución a un son]. Guerrero (Serrano, 1972: 223)

En los ejemplos anteriores, los animales son, literalmente, ellos mismos, así sean parte de una descripción natural o el objeto de una comparación. No hay tropo alguno. Claro, no faltan casos en los que el rasgo comparativo sea una ocurrencia divertida, que logra acomodarse en el imaginario colectivo:

*Soy como el león de montaña,  
que siempre anda agradecido,  
que cuando veo mujer extraña,  
no la corro, antes la cuido:  
no se me quita la maña  
de querer a cuantas miro.*

*El aguanieve*, son huasteco (Sánchez, 2009: no. 50)

Aquí, el rasgo animal que se compara es una imagen inventada: ¿de dónde saca el trovador que el *león de montaña* es un animal «muy agradecido».

En una cantidad considerablemente mayor de coplas, los diversos animales van más allá de la sola enunciación descriptiva: con suma frecuencia exhiben –en general con singular simpatía– diversos atributos humanos (cantar, bailar, reír, jugar). En los siguientes ejemplos, las imágenes obtienen un tono humorístico –un tanto cándido–, debido a que los protagonistas son precisamente dos animales:

Por las lejanas montañas,  
en un lugar muy oscuro,  
ahí se encontraba la araña  
bailando con el zancudo.

*La araña*, son huasteco (Sánchez, 2009: no. 74)

Estaba la tuza haciendo  
para el tuzo unos calzones,



la tuza que se descuida  
y el tuzo que se los pone.

*La tuza*, son jarocho (Bernal, 2011: 143)

El palomo y la paloma  
se fueron un día a misa,  
la paloma reza y reza  
y el palomo risa y risa.

*El palomo*, son jarocho (Meléndez, 2017: 91)

Entre las cualidades humanas que desempeñan los animales en la lírica popular, sobresale una: la capacidad de hablar –cosa bien sabida– y, más allá de esta propiedad, en la mente del poeta, algunos animales llegan a pensar y comportarse como lo hacen los seres humanos. En este sentido, observamos que en el cancionero mexicano las aves, por ejemplo, hacen algo más que volar y dejarse ver, algo más que cantar y dejarse oír.

–Ticolote, ¿de ónde vienes?  
–Vengo de la mar volando,  
buscando a mi ticolota,  
que también me anda buscando.

*El ticolote*, Jalisco (CFM, 3-6128)

Pero ¿a quién se dirigen los animales cuando preguntan, dan consejos o dictan máximas? Por lo regular, la comunicación se observa entre seres de una misma clase o especie, aunque la charla verse sobre asuntos humanos:

Yo tengo un gallo grandote  
que canta muy de mañana;  
le contesta el guajolote:  
«No te caigas de la rama,  
porque te come el coyote.»

«Copla libre», son huasteco (Sánchez, 2009: no. 1818)

Una hormiga colorada  
le dijo a la vieja arriera:  
«Si quieres vivir honrada,  
no te juntes con cualquiera,  
ni te muestres apurada  
porque no aguantas la hoguera.»

[Sin atribución a un son]. Guerrero (Serrano, 1972: 234)

El intercambio de palabras también se advierte entre especies diferentes; por ejemplo, entre una sirena y un lagarto, un coyote y una tuza, un ticolote y un armadillo, un perro y un chango, etc.

La conversación suele ocurrir, por otra parte, entre humanos y animales no humanos, unas veces el hombre es el que habla, otras, es el animal:

Huye, huye, animalito,  
huye, huye, animalote;  
no se volverá a comer,  
otra gallina el coyote.

*El cascabel*, son jarocho (CFM, 3-5942b)

Mosquito, no mortifiques  
con tus cantos malsonantes;  
si me cantas, no me piques,  
si me picas, no me cantes.

*La zandunga*, son istmeño (CFM, 3-6205)

Entre los diversos animales, las aves son las que por excelencia tratan asuntos amorosos que se suscitan entre los amantes, probablemente porque ellas «pueden sentir de manera muy similar a la de los humanos y, por lo tanto, comprenderlos»:

En las ramas de un limón  
oí cantar un jilguero,  
y me decía en su canción:  
«Esa mujer que yo quiero  
le entregué mi corazón,  
¡hoy lo tiene prisionero!»

*El pájaro cu*, son jarocho (Meléndez, 2017: 89)

En la postura del sol  
cantaban dos palomitas,  
y decía con gran dolor,  
entre ellas la más bonita:  
«¿Qué cosa será el amor  
que todos los miedos quita?»

*El siquisirí*, son jarocho (Tr. or.)

Y porque las aves son las que mejor entienden al hombre, estos seres se vuelven verdaderos confidentes; esto sucede en coplas de carácter más bien serio y, en ocasiones, con tintes de tristeza.

Estando yo imaginando  
cómo haría para quererte;  
pasó un pájaro volando  
y me dijo que mi suerte  
era para andar penando  
y suspirando por verte.

*El pájaro cu*, son jarocho (Meléndez, 2017: 89)

A los pájaros se acude para pedir consejos o remedios para curar heridas de amor, o bien para solicitarles que hagan llegar algún mensaje a la «prenda» amada. Es también muy común que las aves sean las que dicten sentencias (muchas veces relacionadas con este tema), con el fin de aleccionar a los hombres (y de paso a las mujeres en las numerosas coplas que no incluyen una marca de género):

En una jaula de plata  
se quejaba un pajarito,  
y en el quejido relata,  
de un modo muy exquisito:  
«Dicen que el amor no mata,  
pero lastima un poquito.»

*El pájaro cu*, son jarocho. Los Vega (F-03)

Un pájaro quiso hacer  
un nido en medio del mar;  
lo que lo pudo avalar,  
que le dijo el cardenal:  
«Hay que pensar para hacer  
y hacer para pensar.»

*El pájaro carpintero*, son jarocho. Conjunto Los jarochos (F-04)

Muy frecuente es que el animal tome abierta y totalmente el papel de humano, de lo que resulta por lo regular –al contrario de los ejemplos anteriores– una imagen chusca. Entre los animales predilectos para personificar esta combinación animal-hombre sobresalen el caimán y el querreque, entre cuyas travesuras predomina la de ser taimados, mujeriegos y tomadores:

El caimán tenía cultura  
para hacerle al literato,  
y estudiaba para cura  
en Dolores, Guanajuato,  
y cometió una locura  
que no llegó ni al curato.

*El caimán*, son huasteco (Sánchez, 2009: no. 256)

El querreque en su puntada,  
se voló la barda un día,  
pues se llevó a la cuñada,  
después se llevó a la tía,  
a la suegra no le hizo nada:  
¡querreque ya no podía!

*El querreque*, son huasteco (Sánchez, 2009: no. 1165)

Se trata de claras metáforas del hombre, como lo advirtió Margit Frenk hace ya varios años. Es decir, los animales no son otra cosa que humanos, aunque su apariencia

sea animal. Mediante esta sustitución, la intención principal es la de propiciar una imagen inverosímil que resulte divertida: las coplas se vuelven irremediabilmente humorísticas. Al mismo tiempo, al alejarse de la veracidad mediante fantasías, las coplas protagonizadas por seres mitad animales, mitad hombres, «nos sitúan en plena imaginación fabuladora», nos dice Margit Frenk (1994: 23).

Este procedimiento –añade la autora– proviene de la tradición literaria europea, lo que en la España del siglo XVI se llamó «disparate», «una poesía dominada por lo irracional y lo absurdo, que rompe con los modelos literarios canónicos, deleitándose en el *non-sense*» (1994: 27)<sup>14</sup>. Al respecto, Carlos H. Magis, en su conocido estudio comparativo *La lírica popular contemporánea. España, México, Argentina*, subraya el interés especial que tiene la lírica popular mexicana por los disparates de animales, siendo tal vez el repertorio que ofrece un mayor y más variado número de ejemplos de este tipo (1969: 293).

En algunos ejemplos, la sustitución animal no tiene como fin divertir. Se trata de coplas en tono serio, en cuyos versos se perciben, por ejemplo, advertencias que se dirigen a las mujeres, para que se cuiden de los hombres:

Venadita, venadita,  
no bajas a los Tambores,  
no te vayan a agarrar  
los tiradores de amores.

*La venadita*, Pinzándaro, Mich. (Stanford, 1963: 254)

Dentro de las diferentes representaciones animales, existe otra variante que vale la pena señalar. En algunas coplas, ciertos animales se presentan, sí, como metáforas, pero en un sentido muy diferente: con una connotación claramente sexual, semejante a la que se produce mediante el uso de algunos frutos y mieles:

Eres manzanita tierna  
que de la rama corté,  
*no hay manzana más sabrosa  
como la que tiene usted.*  
*Deme una probada,*  
*no se me vaya a antojar;*  
*y del antojo me muera*  
*en medio del manzanar.*

*La manzana*, Tixtla, Gro. (Tr. or.)

Ariles y más ariles,  
ariles del carrizal,  
*me picaron las avispas,*  
*pero me comí el panal.*

*El Balajú*, son jarocho (Figuroa, 2014: 9)

<sup>14</sup> Véase, por ejemplo, la siguiente copla: Por la mar abajo / biera hun buey volar: / como era mentira, / podía ser berdad. (Cancionero de Jacinto López, en Frenk, 2003: 2650).

Así lo ilustran las siguientes dos coplas del son jarocho *El borreguito*:

Preso me llevan  
sin gran delito,  
tiene la culpa  
tu borreguito.  
Me moriría  
muy contentito  
si me regalas  
tu borreguito.

*El borreguito*, son jarocho (Meléndez, 2017: 30-31)

Con una franca intención también humorística, acaso pícara, observamos la siguiente copla recogida de la lírica de Guerrero que, al igual que las anteriores, hacen referencia al órgano sexual femenino:

Anoche estuve con ella,  
ni siquiera la besé,  
y al amanecer me dijo:  
«¡Ah, qué pendejo es usted!  
Tuvo la liebre en sus manos,  
y de entre ellas se le fue.»

[Sin atribución a un son]. Guerrero (Serrano, 1972: 206)

En este tenor del doble sentido, existe un ejemplo bastante difundido en la lírica popular de la Huasteca. Se trata del caballo, animal que aparece en numerosas coplas del huapango que lleva el mismo nombre –*El caballo* o *El caballito*–, cuya representación no siempre tiene un sentido literal; figura, más bien, como una metáfora del órgano sexual masculino, a diferencia del ejemplo anterior<sup>15</sup>:

Pobre caballo azabache,  
ese ya no resucita;  
antes era como un *hache*<sup>16</sup>,  
pero si hablamos de ahorita:  
aunque se arrime el mariachi  
y le dé «Las mañanitas».

Pobre de mi caballito,  
lo miro muy acabado;  
era ligero y bonito,  
pero muy enamorado,

<sup>15</sup> El uso de un significante animal para referirse al órgano sexual no es un hecho extraordinario en la lírica de México. Sirva como ilustración la siguiente copla que se canta en el son jarocho *El trompito*: «Señora, por su animal / anda el mío que se tropieza / si se llegan a encontrar, / ¡qué ternura, qué belleza!, / ¡gusto que se van a dar / de los pies a la cabeza!»

<sup>16</sup> «Hache». En lugar de «hacha», palabra que ha sido ajustada en función de la rima, pero que conserva su sentido original: ser muy eficiente o hábil en algo.

y ahora se siente viejito  
por el servicio que ha dado.

*El caballo*, son huasteco. (Sánchez, 2009: nos. 213 y 214).

En Guerrero, el caballo tiene el mismo sentido, aunque la enunciación del significado es más explícita:

Mi caballo se cansó,  
voy a cortar una vara;  
miren lo que sucedió,  
es una cosa muy rara:  
como anoche no cenó,  
cada rato se me para.

[Sin atribución a un son]. Guerrero (Serrano, 1972: 232)

Esta metáfora se relaciona con el símbolo «montar» o «ensillar», cuyo sentido es la posesión sexual masculina, y que Carlos H. Magis la considera exclusiva de México (1969: 353):

La mula que yo montaba,  
la monta hoy mi compañero;  
eso a mi nada me importa,  
pues yo la monté primero<sup>17</sup>.

Después de este breve panorama en torno a los diferentes animales que se cantan en nuestros sonos y de algunas de sus representaciones, retomemos algunas ideas.

En primer lugar, advertimos que un considerable número de coplas del repertorio lírico popular de nuestro país versa sobre animales, y estos son de muy diversas clases. En ellas, estos seres son objeto de distintas representaciones, que van de la referencia literal a la metáfora –pasando por el símil–, recursos que confieren a este conjunto lírico una extraordinaria riqueza. Por otra parte, notamos que entre los diferentes seres zoológicos los mamíferos y las aves son los que predominan, con mucho, sobre otras clases.

En las letras de nuestros sonos, los animales, además, suelen realizar acciones que son propias de los humanos (como la tuza que le hace unos pantalones a su marido, el tuzo, o la araña que gusta de bailar con el zancudo). Más aún, algunos animales suelen convertirse en verdaderas personificaciones del hombre, puesto que sienten, piensan y se comportan como él: *son hombres disfrazados de animales*<sup>18</sup>. Tal es el caso del caimán y el querreque, que pueden andar en bicicleta, estudiar, irse de braseros al extranjero, enamorarse, ser parranderos y engañar a su consorte.

Entre las cualidades humanas que adquieren los distintos animales, el poderse comunicar, a través del habla, con otros seres (sean de la misma especie o de otra,

<sup>17</sup> Con un sentido similar al del conocido estribillo caribeño: «Préstame tu caballo / pa ponerle mi montura». Por el contexto de esta copla, aquí la mula hace referencia a la mujer.

<sup>18</sup> «Animales con atributos humanos» y «metáforas del hombre» son las categorías que Margit Frenk utiliza para calificar estos dos niveles de relación de los animales con lo humano.



incluyendo al hombre) es la más frecuente y significativa. Ya quedó asentado que en nuestro cancionero esta propiedad les atañe primordialmente a las aves, en especial cuando el interlocutor es el hombre; en estos casos, la conversación suele girar en torno a sentimientos amorosos<sup>19</sup>. El que los animales adquieran atributos humanos tiene – recordemos – un antecedente en el folclor literario español, que nos remite a géneros como la fábula y, por otro lado, al disparate, y por tanto al humorismo.

Sin embargo –como se dijo más arriba–, a pesar de los claros cimientos hispánicos, la notable cantidad de coplas sobre animales en México, entre otros elementos, constituye un rasgo distintivo frente a otros cancioneros hispanoamericanos. En palabras de Margit Frenk –refiriéndose particularmente a la especie alada–, toda esta abundancia y variedad zoológica, el relieve y la personalidad que estos animales ostentan en las coplas mexicanas, así como el placer que producen sus colores, son cualidades que solo pueden tener una explicación: la herencia indígena (1994: 32)<sup>20</sup>.

Esta declaración, así, diáfana y directa, despertó en mí una vieja inquietud: ¿será posible pensar, entonces, que la presencia animal, abundante y variada, así como tal vez algunas de sus representaciones en nuestra lírica popular estén relacionadas de alguna manera con manifestaciones tradicionales de nuestras culturas prehispánicas?

Hay todavía una observación más que hacer. Los animales de nuestras coplas revelan otra peculiaridad que no parece provenir de la tradición hispana y, si bien puede parecer una sutileza, debe considerarse como un rasgo relevante y distintivo. Margit Frenk advierte, por una parte, que en otros cancioneros de habla española y portuguesa «casi siempre las aves se nos presentan, no con su propia identidad de pájaros, sino como clara metáfora del hombre o la mujer...» (1994: 32), algo que también sucede en nuestro folclor lírico, pero –y esto es lo que aquí queremos destacar–, por otra parte, la misma autora señala que «en la mayoría de las coplas mexicanas, las aves, *por más que actúen y hablen como seres humanos, no dejan de ser pájaros...*» (1994: 18)<sup>21</sup>.

Encontramos ejemplos de estas dos formas de representación en nuestro cancionero. En la siguiente copla, el «pájaro» no es sino un hombre que le declara su amor a una mujer,

Soy pájaro que volando,  
me encontré con tu belleza.  
¡Ay, mi negra, qué tristeza!,  
ya me estoy enamorando,  
de los pies a la cabeza  
y tú no me dices cuándo.

*El pájaro cu, son jarocho. Los Parientes (fonograma no identificado)*

mientras que, en este segundo ejemplo, el diálogo sucede entre dos aves, aunque el asunto verse sobre sentimientos humanos:

Cuando cae un aguacero  
cualquier pajarillo canta;

<sup>19</sup> Entre los sones jarochos y huastecos es donde hallamos una mayor cantidad y variedad de aves celestinas.

<sup>20</sup> Aquí la autora se refiere a la tradición prehispánica.

<sup>21</sup> Las cursivas son mías.

muy temprano se levanta  
y le dice al compañero:  
«Hay dolores que se aguantan,  
pero de este yo sí me muero».

*El pájaro cu, son jarocho. Los Parientes (F-05)*

Podemos pensar, entonces, que en nuestro cancionero folclórico existe un número considerable de coplas en las que las aves –así como otros animales–, aun cuando manifiestan sentimientos y comportamientos claramente humanos, no llegan a erigirse como verdaderas metáforas del hombre, y esta cualidad –un rasgo distintivo, como parece– podría estar relacionada con algún aspecto de la herencia prehispánica<sup>22</sup>.

Continuando con este orden de ideas, en las siguientes líneas me propongo hacer una breve revisión sobre la presencia y el papel que jugaron las aves y otros animales en los antiguos cantos mexicas –y otros pueblos de filiación nahua– y en otras representaciones prehispánicas. Por otra parte, iré contrastando similitudes y diferencias existentes entre la tradición lírica de los antiguos poetas mexicanos y la de nuestras actuales coplas populares, con el fin de averiguar qué tan pertinente resulta pensar que los animales de las coplillas traídas de España pudieron verse afectados por algunas representaciones simbólicas de los animales en el pensamiento prehispánico, otorgando, con el paso del tiempo, parte de la personalidad que hoy presentan los diversos animales del cancionero mexicano<sup>23</sup>.

#### LOS ANIMALES EN LA LÍRICA Y OTRAS EXPRESIONES DE LOS ANTIGUOS MEXICANOS

Un primer paso obligado debía ser la revisión de algunos cantares del mundo náhuatl antiguo. Con respecto a las fuentes, Miguel León-Portilla nos dice:

<sup>22</sup> Uno de estos aspectos es el nahualismo que, dicho de manera sucinta, es la creencia de que un humano puede transformarse en animal a voluntad. De acuerdo con la cosmogonía prehispánica, cuando nacía una persona también nacía un animal, el cual sería su protector y guía durante su vida. En la actualidad, algunos personajes míticos –como la *tlahuipuchtli*, ser femenino que se transforma por las noches y sale de su casa sin que el marido se dé cuenta– no son exclusivos de los pueblos nahuas, pues también hay referentes en las culturas otomí, mazahua, mixe, zapoteca, totonaca, chichimeca e incluso en poblaciones mestizas que abarcan prácticamente todo el territorio nacional, según lo señala el historiador Roberto Martínez González (Páramo y Medina, 2017). Llama la atención que entre los músicos jarochos circula una variante del personaje femenino mencionado.

<sup>23</sup> Soy consciente de que es un salto abismal en la línea del tiempo y es claro que lo mexica no abarca ni representa las costumbres, las creencias, los rituales, las formas de organización social, religiosa y política, la arquitectura y otras artes, etc., de todos los pueblos que cohabitaban en el territorio mesoamericano durante el posclásico tardío. Sin duda, Mesoamérica se caracterizó a través de los siglos por su multiétnicidad y su pluralidad lingüística. Sin embargo, me atrevo a este ejercicio comparativo, debido a la gran cantidad de semejanzas culturales –materiales e inmateriales– entre los diversos pueblos, como lo demuestra, por ejemplo, la gran similitud en la concepción del mundo reflejada en códices mayas y mexicas. La asociación de la música, canto y baile a los rituales religiosos es otro elemento ampliamente difundido entre diversas culturas mesoamericanas, aún vigente entre los indígenas de nuestros días. Por otro lado, a la llegada de los españoles la cultura dominante era la mexica y, sin entrar en detalles, esta gran civilización se caracterizó, entre otras cosas, por admirar, aprehender e incorporar el legado de culturas anteriores –como la tolteca, por ejemplo– así como la de los pueblos que fue sometiendo a través de numerosas guerras e, incluso, a los que no logró conquistar, como las culturas de la zona maya, en el sureste. Por eso no es de extrañarse que encontremos entre los mexicas elementos culturales de otros pueblos mesoamericanos, como lo fueron algunos de sus dioses, o bien la representación de otras culturas –los huastecos, por ejemplo– en alguna de sus danzas rituales.

Durante las primeras décadas de la Nueva España, frailes humanistas e indígenas sobrevivientes salvaron de la destrucción y olvido todo cuanto pudieron del «antiguo legado». En centurias posteriores, hombres como Singüenza y Góngora, Boturini y Clavijero redescubrieron algunos de los viejos textos, pero no lograron darlos a conocer, menos traducirlos y publicarlos (1975: 10-11).

Más adelante, el primer gran paso se dio –explica el historiador– cuando, hacia fines del siglo XIX, José María Vigil, a cargo de la Biblioteca Nacional de México, halló en 1880 el manuscrito en náhuatl que hoy se conoce como *Cantares mexicanos*<sup>24</sup>.

En él encontramos una enorme cantidad de poemas líricos, clasificados a grandes rasgos por Ángel María Garibay y posteriormente por Miguel León-Portilla, en los siguientes grupos temáticos: 1) *Xopanuícatl* (cantos de tiempo de verdor), 2) *Xochicuúcatl* (cantos floridos y de amistad), 3) *Yaocuúcatl* (cantos guerreros) y 4) *Incocuúcatl* (poemas de honda reflexión). El primer grupo abarca las canciones en las que de diversa manera se proclama la alegría de vivir. Las canciones del siguiente género –dentro del cual podrían situarse varias canciones del grupo anterior– hacen referencia muy directa a la exaltación de la amistad. La tercera categoría incluye composiciones en las que se proclama la significación de la guerra, la gloria y el poderío de los mexicas y, a veces, la recordación de los héroes. Los *Incocuúcatl* son cantos que revelan una gran profundidad de pensamiento; cantos de orfandad, de privación, de angustia y honda reflexión. Entre estos cantos, sobresale el tema de lo transitorio del existir en la tierra (León-Portilla, 1978: 120-121)<sup>25</sup>.

Sea cual fuere el tema tratado en los cantares, lo primero que sorprende es la cantidad de aves que son evocadas: desde el *quetzal* (tenido como algo de gran valor por sus preciosas plumas), hasta el *quechol*, ave roja aludida con suma frecuencia, probablemente pensada como símbolo del guerrero muerto. Además, se nombran: el ave de cuello de hule, el *zacuan*, el *xiuhtototl*, el *tzinitzcan*, el papagayo de gran cabeza, el faisán, la garza, la guacamaya, la codorniz blanca, el pájaro cascabel, el cuervo, entre otros que, en ocasiones, simplemente se mencionan, y en otras, al parecer, «las más de las veces dan su nombre [a manera de comparación] para designar su belleza, que reside principalmente en sus colores» (Garibay, 1993: xxiv). Por eso, tal vez, con frecuencia se omite el nombre y solo se describe su color: aves rojas, aves azules o aves doradas. Veamos algunos ejemplos:

Para referirse a una mujer:

¡Ave roja de cuello de hule!,  
fresca y ardorosa,

<sup>24</sup> En la Universidad de Texas, en Austin, se encuentra otro manuscrito, intitulado *Romances de los señores de la Nueva España*, del cual no se habla en estas líneas.

<sup>25</sup> Existen otras tantas maneras de llamar a los cantares, pero, como refiere el propio Garibay, esos otros nombres aluden a aspectos no literarios, como el lugar de procedencia de los cantos (*cuextecayotl*, *chalcacihuacuúcatl*); el instrumento acompañante (*teponazcuúcatl*); según el atavío y representación de los participantes (*tochcuúcatl*, canto en el que los actores se vestían de conejos) o (*michcuúcatl*, en el que los cantores simulaban ser peces); según el tipo de canto (*cococuúcatl* o «canto de tórtolas», un canto erótico-amoroso), o bien, según el contexto en el que se cantaban (*miccacuúcatl*, en rituales mortuorios). (Garibay, 1993: XIII, León-Portilla, 1975: 134, Johansson, 2014 y 2018). Fernando de Alva Ixtlilóchitl habla de otro tipo de canto, el *nenahualizcuúcatl*, que quiere decir: «canto que declara traiciones y engaños» (*apud* León-Portilla, 1975: 97).

luces tu guirnalda de flores...  
Tlaltecatzin<sup>26</sup> (León-Portilla, 1975: 33)

Hablando de lo efímero de la vida:

...Como vestidura de plumaje de *ave zacuan*,  
de la preciosa *ave de cuello de hule*,  
nos iremos acabando...  
Nezahualcōyotl (León-Portilla, 1975: 50)

Casi un himno épico:

...en el patio florido,  
en el patio de niebla,  
donde vive la *codorniz blanca*,  
donde la serpiente se enrosca,  
junto a la morada de los tigres,  
en Tamoanchan,  
en nuestro lugar de origen...

Chichicuepon (Chalco), (Chimalpain<sup>27</sup>, *IV Relación*, fol. 116 r., *apud* León-Portilla, 1975: 226)

Las aves, sin lugar a duda, habitaban un lugar especial en el contexto sagrado de los antiguos mexicanos. En el plano de lo sonoro –nos dice Patrick Johansson–, un elemento muy importante era el canto o gorgojo de las aves, porque en el contexto mortuorio, las aves eran consideradas almas de los difuntos. Cuando llegaban a los árboles, cerca de los tambores –*Huehuetitlan*, en náhuatl– eran los espíritus de los ancianos difuntos que llegaban (2021)<sup>28</sup>.

A las aves con frecuencia se les relacionaba con el Dador de la vida, el gran dios, a quien muy probablemente los nahuas creían que «perteneían». Así se aprecia en el siguiente fragmento del cantar que lleva por título *Las aves sagradas*:

...venís acá, aves áureas y negras,  
venís, aves pardas y azules,  
y el maravilloso quetzal.

<sup>26</sup> Se indica el nombre de los poetas, cuando estos han sido reconocidos. Miguel León-Portilla aclara que no toda la poesía prehispánica fue anónima, que parte de esta producción fue compuesta por grandes poetas estudiados y reconocidos. Se tiene conocimiento de la autoría de muchos cantares, en parte, porque en los mismos manuscritos se indica a quién deben atribuirse algunos de los textos. En su libro *Trece poetas del mundo azteca* (1975), el autor reúne poemas de poetas procedentes de México-Tenochtitlan y de otras naciones cercanas de la misma lengua (como Tezcoco, Chalco, Puebla y Tlaxcala), que vivieron en algún momento dentro del periodo que va del siglo XIV al XVI. Sus biografías fueron posibles, gracias al estudio de numerosos códices y fuentes indígenas.

<sup>27</sup> Domingo Francisco Chimalpahin (ca. 1579-1645), cronista indígena de la Nueva España, de la nobleza chalca.

<sup>28</sup> Este mismo autor nos dice que según los informantes de Sahagún, un ave pequeña «en todo parecida a la codorniz», llamada *yollototl* representaba el corazón de los difuntos (Johansson, 2014: 18).

Todas venís desde Nonohualco:  
país junto al agua,  
los (*sic*) que sois aves preciosas del vivificador.  
*Sois creaturas suyas.*

[...]

Ya te despiertan *tus* preciosas aves,  
ya te desmañana el dorado tzinizcan,  
el rojo quechol y el pájaro azul que amanece gritando.  
Hacen estrépito las aves preciosas  
que llegan a despertarte.  
El dorado zacuan y el tzinizcan,  
el rojo quechol...

(Garibay, 1993: 7)

En no pocas ocasiones, la voz del poeta es comparada con los cantos de los pájaros:

...yo soy el cantor,  
soy el papagayo de gran cabeza...

Nezahualcōyotl (León-Portilla, 1975: 63)

Vuestro hermoso canto,  
un dorado pájaro cascabel... (León-Portilla, 1975: 205)

En este contexto, la voz del poeta puede (con)fundirse con el canto de ciertas aves, y, así, «convertido» en alguna de ellas, el cantor logra acercarse al gran dios y ..., hablarle, lo que muestra el gran valor que se le confería a los poetas en la sociedad mexicana, lo mismo que a los seres alados:

Vuestro hermoso canto,  
un dorado pájaro cascabel<sup>29</sup>,  
lo eleváis muy hermoso.  
Estáis en un cercado de flores,  
sobre las ramas floridas cantáis:  
¿Eres tú, acaso, un ave preciosa del Dador de la vida?  
¿Acaso tú al dios has hablado?  
Tan pronto como visteis la aurora,  
os habéis puesto a cantar<sup>30</sup>.

Ayocuan Cuetzpaltzin (Tecamachalco) (León-Portilla, 1975: 205)

<sup>29</sup> Sobre el pájaro cascabel, Ángel María Garibay comenta: «es muy repetido el *coyoltotl*, literalmente «pájaro cascabel». Viene a ser un emblema del poeta. Esta ave probablemente no era de una sola especie, sino puramente llamado así por el retintín de su trino (1993: xxiv).

<sup>30</sup> Aquí, las palabras del poeta hacen referencia a las composiciones de otro, concebido como un poeta muy especial: el príncipe chichimeca Tecayehuatzin.

En el ejemplo anterior podemos apreciar que el que escribe se dirige a otro poeta cantor, que a la vez es un ave, es decir una entidad mitad hombre, mitad animal: «un pájaro cascabel que canta al amanecer, y que sobre las ramas floridas habla con el Dador de la vida». Esta imagen sugiere la facultad del hombre para comunicarse con las aves y, por lo tanto, la de ellas para escucharlo. Esto parece ser cierto, en la medida en que en el abundante mundo pajaril de la poesía náhuatl, según observamos, las aves tienen la capacidad de «hablar» entre ellas, hecho que merece una particular atención:

Sobre las flores canta  
el hermoso faisán,  
su canto despliega  
en el interior de las aguas.  
*A él responden*  
*varios pájaros rojos,*  
el hermoso pájaro rojo  
bellamente canta.

Nezahualcóyotl, *Canto de primavera* (León-Portilla, 1975: 67)

Las aves, además de hablar entre sí, también suelen hablar con los hombres. El siguiente ejemplo ilustra el diálogo entre hombre y pájaro; en esta ocasión es el ave el que dirige sus palabras a un hombre:

[Un hombre se dirige al poeta]:

—¿Dónde andabas, oh, poeta?  
Apréstese ya el florido tambor,  
ceñido con plumas de quetzal,  
entrelazadas con flores doradas.  
Tú darás deleite a los nobles,  
a los caballeros águilas y tigres.

[Responde un ave]:

—Bajó sin duda al lugar de los atabales,  
allí anda el poeta,  
despliega sus cantos preciosos,  
uno a uno los entrega al Dador de la vida.

*Le responde* el pájaro cascabel.  
—Anda cantando, ofrece flores.  
Nuestras flores ofrece.  
Allá escucho sus voces,  
en verdad al Dador de la vida responde.  
*Responde* el pájaro cascabel:  
«Anda cantando, ofrece flores».

Tacayehuatzin (Huexotzinco), *Principio del diálogo* (León-Portilla, 1975: 193)



A partir de estos exigüos ejemplos, podemos esbozar algunas ideas. La constante evocación de aves en los antiguos cantares, así como la gran variedad de especies aladas que en ellos figuran muestran un paralelismo singular con nuestra actual lírica popular, en especial porque se trata, precisamente, de pájaros –en ocasiones, de mariposas–<sup>31</sup>.

Por otra parte, el que las aves, además de cantar, hablen en los cantares de los antiguos mexicanos es otro punto de encuentro entre aquella vieja escuela lírica y las coplas de nuestros actuales sonos. Si bien en los ejemplos elegidos, la voz poética en general muestra un tono grave y serio, es preciso señalar que, al lado de los anteriores, existen otros cantos que exhiben una intención más bien traviesa, humorística e, incluso, sensual y erótica<sup>32</sup>. El amor, la reflexión profunda, el carácter humorístico, el erotismo y el doble sentido son temas y tonos que observamos también en la lírica sonera, aunque con sus diferencias.

Esta cualidad del habla en las aves, en realidad, no es ajena al folclore lírico de otros cancioneros hispanoamericanos, es decir no es un rasgo distintivo de la lírica popular de nuestro país, aunque muy probablemente fue un factor que en el pasado colonial facilitó la amalgama entre las dos tradiciones.

Lo que sí es particular en los repertorios mexicanos del pasado y del presente –además de la variedad de especies aladas y la frecuencia con la que aparecen en los cantares– es el predominio de las aves sobre otros animales y la constante alusión a sus colores y sonidos. Estos rasgos imprimieron, sin duda, su propia personalidad a la hora de su encuentro con las coplas tradicionales hispanas, provocando ciertas peculiaridades que se manifiestan en nuestro actual cancionero popular.

Ahora bien, ¿qué pasa con los otros animales que también transitan por las coplas de nuestro cancionero? Porque en la colección *Cantares mexicanos*, según se vio en los ejemplos, prácticamente solo aparecen ejemplares alados, y esto representa un claro contraste con respecto a las numerosas especies presentes en nuestra lírica popular contemporánea. Si la tradición prehispánica tuvo algo que ver con la presencia, el carácter y la personalidad que las aves y estos otros seres ostentan hoy en día, la respuesta parece provenir de otra parte.

Para empezar, habría que aclarar que los cantares mexicanos a los que nos hemos referido fueron obra de poetas especializados, que gozaban de un prestigio singular en la sociedad mexicana, y representan solo una parte del quehacer lírico de aquella cultura. Hubo otros muchos cantos que se movían en un ámbito más popular, con un carácter más bien colectivo y con una función claramente ritual<sup>33</sup>. Ángel María Garibay, por ejemplo, al describir diferentes cantos entre los antiguos mexicanos, menciona el *Tochcuícatl*, *canto de los conejos*, llamado así «porque los sujetos se ataviaban como tales o simulaban serlo», así como aquel otro llamado *Michcuícatl*, «en el que los cantores se supone que son peces» (1993: XIII).

---

<sup>31</sup> La variedad de pájaros que aparece en la colección *Cantares mexicanos* es comparable con la enunciación constante de jilgueros, cardenales, cenizotes, guacamayas, gorriónes, tórtolas, palomas, chuparrosas, calandrias, etc., que se observa en nuestras actuales coplas.

<sup>32</sup> Como los *cococuícatl* o «canto de tórtolas», cantos erótico-amorosos que manifestaban jocosa sensualidad relacionada con la intimidad matrimonial; los *cuecuechcuícatl*, cantos traviosos que se cantaban y danzaban principalmente en contextos rituales para propiciar la fertilidad de las plantas y los *Ahuilcuícatl*, cantos eróticos o de placer (Johansson, 2018).

<sup>33</sup> En el calendario ceremonial y de fiestas, Fray Bernardino de Sahagún describe, por ejemplo, los cantos y danzas que se dirigían al dios Ixtilton, una festividad, claramente colectiva, en la que el pueblo era el participante primordial.

Por otra parte, es importante resaltar que en el México prehispánico un gran número de especies animales tuvieron un lugar significativo en otro tipo de expresiones, en las que estos seres jugaban claramente un papel simbólico<sup>34</sup>. Entre ellas, sobresalen varias *performances* –manifestaciones que integraban, teatro, danza, música y canto–, y una gran cantidad de mitos y creencias. A través de aquellas manifestaciones, sabemos ahora que en el pensamiento de los antiguos mexicanos la comunicación entre hombres y animales no humanos era un asunto bastante habitual. No solo eso: existía, además, la firme creencia de que los hombres (y los dioses) tenían la facultad de *convertirse en seres de otras especies*.

Recordemos al antiguo dios Quetzalcóatl, que se convierte en hormiga roja para poder seguir a otra negra, que sabe dónde se esconde el maíz, el alimento destinado a los nuevos hombres; o bien al dios Huitzilopochtli quien, convertido en pájaro, les comunica a los hombres procedentes de Aztlán el camino, paso a paso, que habrían de seguir para llegar al lugar donde fundarían la gran Tenochtitlan.

En un tenor semejante, Miguel León-Portilla nos informa sobre la creencia que se tenía acerca de un importante cantor, Nezahualpilli, rey poeta del que se decía que no había muerto, sino que «se había encantado en cierta cueva». Fray Juan de Torquemada sobre él relata: «...sus gentes lo tenían por hombre encantado... De su niñez se dice que, criándolo, sus amas le veían en la cuna en diferentes figuras de animales; unas veces le parecía león, otras, tigre y otras, águila que volaba...» (*Monarquía indiana, apud León-Portilla, 1975: 89*).

Fray Diego de Durán, por su parte, relata un extraordinario episodio sobre una danza-representación:

El baile de que ellos más gustaban era el que con aderezos de rosas se hacía, con las cuales se coronaban y cercaban. [...] Mientras bailaban, descendían unos muchachos, vestidos todos como pájaros, y otros como mariposas, muy bien aderezados de plumas ricas, verdes y azules y coloradas y amarillas. Subíanse por estos árboles y andaban de rama en rama chupando el rocío de aquellas rosas (*apud Garibay: xxvi*)<sup>35</sup>.

Así, tanto en los relatos míticos, como en las representaciones esceno-músico-danzarias aparecen –además de aves– tortugas, conejos, monos, armadillos, peces, mariposas y hormigas, entre otros animales.

La notable presencia de especies no aladas en tan diversas expresiones visuales, sonoras y quinésicas de los pobladores del México Antiguo nos permite suponer que estos otros animales también hicieron acto de presencia en la formación de las primeras coplillas mexicanas.

---

<sup>34</sup> Una idea de la variedad zoológica y de su importancia en el pensamiento de las culturas mesoamericanas nos la ofrecen las múltiples representaciones gráficas que encontramos en diferentes códices, pinturas murales, bajo relieves y en diferentes trabajos cerámicos, incluyendo instrumentos musicales. En el extraordinario trabajo *Las imágenes de animales en los manuscritos mexicanos y mayas*, de Eduard Seler (2004), observamos representaciones pictóricas de 16 mamíferos, 18 aves y otras tantas especies, entre reptiles, peces, insectos, arácnidos y crustáceos.

<sup>35</sup> En este y otros eventos puede observarse la cercanía entre las aves y las mariposas. Llama la atención que ambos animales desempeñaran un papel similar. Podría deberse a una ordenación indígena del mundo animal, diferente a la que conocemos: las mariposas, al igual que los pájaros, pueden abrir sus «alas» y remontarse hacia los cielos, además de que ambos liban la miel de las flores.

## LITERALIDAD, METÁFORA Y ANTROPOMORFISMO EN LAS COPLAS DE ANIMALES DE NUESTRO CANTONERO POPULAR

Una vez puesta en escena una visión general del complejo mundo zoológico prehispánico es hora de retomar la idea central que nos ocupa: la noción de que *los animales en la lírica popular mexicana, por más que hablen y actúen como seres humanos no dejan de ser animales*, lo que sí sucede con los animales metafóricos, detrás de los cuales siempre se esconden hombres. Desde una perspectiva etnohistórica, este particular rasgo, en mi opinión, se aleja del ámbito de la estética literaria y adquiere sentido dentro la esfera de la cosmogonía precolombina, al vincularse, más bien, con la forma en que los antiguos mexicanos concebían su entorno natural y la manera particular en la que se relacionaban con los animales.

Un aspecto fundamental que debe considerarse, entonces, es el tipo de relación que desde el pensamiento mesoamericano se establecía entre los diferentes seres, humanos y no humanos. Ciertamente, como se ha mencionado, existía la creencia de que los diversos animales podían hablar (de hecho, también cantar), unas veces entre ellos; otras, con el hombre, y otras más, con los dioses, pero esto ocurría de acuerdo con una visión del mundo muy diferente a la que predomina hoy en día. Desde un enfoque *emic* es posible pensar la cualidad del habla, no como un «atributo humano» que le es otorgado a los seres no-humanos (postura antropocentrista, propia del pensamiento occidental), sino como una facultad común, compartida entre los diferentes seres animales. De esta manera, lo que se aprecia es, más bien, una interacción horizontal, en un mundo donde la comunicación entre especies es posible, debido a que todos los animales –incluido el hombre– hablan una lengua común<sup>36</sup>.

Esta idea se relaciona estrechamente con el planteamiento que, desde el perspectivismo, sostiene Eduardo Viveiros de Castro: la noción de que diversas culturas creen en la existencia de una unidad del espíritu y una diversidad de cuerpos, y es esto lo que permite que los diferentes seres que habitan el mundo se relacionen unos con otros, independientemente de su «ropaje» (Viveiros, 2002, *apud* Guerrero: 13).

Todo este universo de creencias alrededor de la interacción igualitaria entre especies diferentes, expresadas a través de pinturas, mitos, cantos o representaciones coreográficas y teatrales, fueron ecos que con seguridad permanecían en la memoria de los músicos indígenas novohispanos, los que –amestizados en mayor o menor grado– poco a poco asimilaban las formas y contenidos de la poesía popular hispana.

Estas resonancias aún hoy en día podemos escucharlas y observarlas en la voz de los indígenas contemporáneos, cada vez que cuentan, cantan y danzan. Así lo ilustra, por ejemplo, un diálogo entre Chicomexóchitl (deidad que representa el maíz joven) y una tortuga que lo ayuda a pasar al otro lado del río, el cual aparece en un mito muy difundido en la Huasteca acerca del nacimiento del maíz. De lo más peculiar resulta en este relato la familiaridad con la que se dirigen entre sí ambos personajes: un dios y un reptil<sup>37</sup>:

---

<sup>36</sup> Al respecto, Stuart Kirsch, a partir de su trabajo en Melanesia, considera que los animales y la gente comparten un solo lenguaje y existe una comunicación en ambos sentidos entre los diferentes seres con los que el humano comparte el medio (Kirsch, 2006, *apud* Guerrero, 2015: 11-12).

<sup>37</sup> Mito náhuatl tomado de Anuschka van't Hooft y José Cerda Zepeda (2003). *Lo que relatan de antes. Kuentos tének y nahuas de la Huasteca*, pp. 47-48. Estos relatos refieren con frecuencia episodios como este, que explican algunas características de los diversos animales. Aquí, el caparazón de la tortuga tomó la forma que hoy conocemos.

– Hazme un favor. Llévame al otro lado, hasta el otro lado, déjame allí y me voy.  
 – ¡Ah, bueno! Si quieres sí te llevaré. ¡Sube a la espalda, en la espalda sube y agárrate bien aquí a mi ropa!

En su espalda subió y le está agarrando bien. Y cuando todavía no iba muy lejos, luego sintió [la tortuga] que le hacían cosquillas en la espalda.

– ¡No me hagas cosquillas, no me hagas cosquillas!, ¡tú, Chicomexóchitl! Si no quieres que te lleve te voy a dejar a mitad del agua.

Ya no la hizo enojar y otra vez avanzó un poco. Otra vez sintió [la tortuga] que le hacían cosquillas en su espalda.

– De veras, te dije que no me hicieras cosquillas, si no, te dejaré en el agua y me iré.

Otra vez ya no le hacía cosquillas, y otra vez, ya cerca de la orilla, otra vez lo hace, no sólo para hacerle cosquillas, sino se lo hace como adorno de su espalda, para que se haga bonita su ropa. Así lo hizo y la tortuga lo fue a sacar del otro lado del agua y luego se enojó:

– ¡Uta!, ¡qué fea hiciste mi ropa! ¿Por qué lo haces? De veras la hiciste fea, con muchas figuras hiciste mi ropa. ¡Uta, esto se va a ver para siempre, no se perderá!

– Lo he hecho para agradecerte de haberme sacado, por eso he hecho muy bonita tu ropa. Por mí te doy las gracias por haberme traído, por haberme llevado sobre el agua para que me vaya. Me voy, para llegar a mi casa.

– ¡Ah, bueno!, así quedamos entonces.

En el Sureste de México, en la tierra de los mayas, un mito tojolabal –que alude a la creación de un mundo anterior al actual–, da cuenta de otro rasgo de nuestro interés –la conversión del hombre en animal–, al narrar cómo «los antepasados se refugiaron en las cuevas para salvarse del fin del mundo, y al salir de ellas *no lo hicieron como humanos, sino que se “voltearon” en animales para siempre*» (Ruz 1983-I, Gómez *et al.*, 1999, *apud* Guerrero, 2016: 15). Este mito, además, explica que fue así como diversos animales nacieron, entre ellos, el mapache, el cuál antes de convertirse en animal era una viejecita de pelo entrecano con ojeras. De acuerdo con este origen mítico, el mapache no se considera a sí mismo un animal y se ofende cuando se dirigen a él como tal, por lo que la gente prefiere llamarle *me'um* (vieja) para no disgustarla y provocar que dañe las cosechas. En este relato –similar a lo que sucede con las aves en los *Cantares*– queda implícita la idea de que el mapache «tiene la capacidad de escuchar y entender el lenguaje de las personas», como lo señala Fernando Guerrero Martínez (16). En los antiguos poemas, cabe recordar, la conversación se realizaba en doble sentido: los pájaros también hablaban y los hombres los entendían.

Sobra decir que en la actualidad son múltiples las danzas indígenas en las que los hombres «sufren una transformación» y se convierten en animales. En este contexto, numerosos mitos de origen son, con frecuencia, la pauta escénica que se representa en diversas danzas rituales.

Por lo expresado en estas líneas podemos concluir, a modo de propuesta, lo siguiente: la competencia «humana» de los pájaros y otros animales para comunicarse a través de la palabra con otras especies, incluidos los humanos –y los dioses– (que observamos en diversas expresiones de los antiguos mexicanos, como ya se vio) no los desviste, en realidad, de su personalidad animal, es decir no son hombres «vestidos» de animales; esto es porque no están apropiándose de atributos propios de los hombres, según el pensamiento occidental moderno. Lo que observamos es una forma particular de antropomorfismo<sup>38</sup>, a partir del

<sup>38</sup> Adjudicación de cualidades o formas humanas a lo que no es humano –sean cosas, animales o divinidades–, práctica común en las culturas del mundo.

cual podemos comprender que ninguno de los seres naturales habla propiamente castellano, o náhuatl o cualquier otro idioma de uso exclusivo humano; se comunican a través de un idioma universal, que comparten, incluso, con otros elementos telúricos y astronómicos, como el sol, la luna, la tierra, los montes y las plantas; y esto es posible porque todos tienen en común el poseer una misma alma<sup>39</sup>.

Me atrevo a inferir, entonces, que, en nuestras coplas zoológicas, al lado de la literalidad, la comparación y la metáfora, encontramos muestras de antropomorfismo, cualidad que, en mi opinión, no solo ayudó a conciliar ambas expresiones líricas –gracias a sus similitudes con los animales parlanchines de las cancioncitas del Viejo Mundo–, sino que a la vez les otorgó parte de esa personalidad particular, ahora distintiva de estos personajes, «híbridos de animal y ser humano», que pueblan nuestras actuales coplas populares.

#### BIBLIOGRAFÍA

- BERNAL MAZA, Mario Guillermo (2011): *Compendio de sones jarocho. Método, partitura y canciones*, México, CONACULTA-FONCA.
- BERNAL MAZA, Mario Guillermo (2014): *Compendio: Sonos de México. Música, poesía y danza*, México, CONACULTA-FONCA.
- CFM (1975): *CANCIONERO FOLKLÓRICO DE MÉXICO*, I [«Coplas del amor feliz»], Margit Frenk (coord.), México, El Colegio de México.
- CFM (1980): *CANCIONERO FOLKLÓRICO DE MÉXICO*, III [«Coplas que no son de amor»], Margit Frenk (coord.) México, El Colegio de México.
- FIGUEROA HERNÁNDEZ, Rafael (2014): «Balajú se fue a la guerra...», *Balajú, Revista de Cultura y Comunicación*, 1, 1, pp. 1-16.
- FRENK, Margit (1994): *Charla de pájaros o las aves en la poesía folklórica mexicana*, Discurso, México, UNAM.
- FRENK, Margit (2003): *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, I-II, México, UNAM / FFYL-El Colegio de México-FCE.
- GARIBAY, Ángel María (1993): *Poesía náhuatl II. Cantares mexicanos*, *Manuscrito de la Biblioteca Nacional de México, Primera parte*, México, UNAM / Instituto de Investigaciones Históricas.
- GUERRERO MARTÍNEZ, Fernando (diciembre 2015 - mayo 2016): «Concepciones sobre los animales en los grupos mayas contemporáneos», *Pueblos y Fronteras*, X, 20, pp. 6-43.
- HOOFT, Anuschka van't y CERDA ZEPEDA, José (2003): *Lo que relatan de antes. Kuentos tének y nahuas de la Huasteca*, México, Programa de Desarrollo Cultural de la Huasteca.
- JOHANSSON, Patrick (2014): «Miccacuicatl: cantos mortuorios nahuas prehispánicos. Textos y contextos», *Estudios de Cultura Náhuatl*, 48, pp. 7-87.
- JOHANSSON, Patrick (2018): *Ahuilcuicatl. Cantos eróticos de los mexicas*, México, IPN.

<sup>39</sup> La corriente denominada Antropología de la Naturaleza se ha preocupado recientemente por explicar que la dicotomía entre cultura y naturaleza no es clara ni es propia de todos los grupos humanos. Philippe Descola, por ejemplo, afirma que en ciertas sociedades, animales y plantas «se ven conferidos de atributos antropomórficos –intencionalidad, subjetividad, afectos, y hasta palabra en ciertas circunstancias–, pero también se les asignan características propiamente sociales», lo que es propio de sociedades animistas, como las mesoamericanas (Descola, 2011: 68, *apud* Guerrero, 2015: 11).



- JOHANSSON, Patrick (9 de diciembre de 2021): «Canto, música y danza, y... Conquista». Cátedra Jesús C. Romero 2021. *La Conquista en palabras, imágenes y sonidos indígenas* [Video]. YouTube [Cenidim INBAL].
- KOFMAN, Andrey (2013): «La copla española en América Latina», *La Colmena*, 79, pp. 65-78.
- LEÓN-PORTILLA, Miguel (1975): *Trece poetas del mundo azteca* [1967], México, Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM.
- LEÓN-PORTILLA, Miguel (1978): *Literatura del México antiguo. Los textos en lengua náhuatl*, Venezuela, Biblioteca de Ayacucho.
- MAGIS, Carlos H. (1969): *La lírica popular contemporánea, España, México, Argentina*, México, El Colegio de México.
- MELÉNDEZ DE LA CRUZ, Juan B. (2017): *150 sones jarocho*, (1ra ed. 2004), México, Programa de Desarrollo Cultural del Sotavento- Asociación Minatitlán 100 años.
- PÁRAMO, Omar y MEDINA, Francisco (2017): «El nahualismo: herramienta de control social y sancionadora», UNAM GLOBAL, agosto 24, 2017. URL: <[https://unamglobal.unam.mx/global\\_revista/el-nahualismo-ha-servido-como-herramienta-de-control-social-y-sancionadora/](https://unamglobal.unam.mx/global_revista/el-nahualismo-ha-servido-como-herramienta-de-control-social-y-sancionadora/)>.
- SÁNCHEZ GARCÍA, Rosa Virginia (2009): *Antología poética del son huasteco tradicional*, México, INBAL / Cenidim.
- SELER, Eduard (2004): *Las imágenes de animales en los manuscritos mexicanos y mayas*, México, Juan Pablos.
- SERRANO MARTÍNEZ, Celedonio (1972): *Coplas populares de Guerrero*, México, Libros de México.
- STANFORD, Thomas (1963): «La lírica popular en la costa michoacana», *Anales del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, Sexta época, 16, pp. 231-282.
- VÉLEZ, Mauricio (1999): «Los animales en las coplas de “El Cancionero de Antioquia”», *Revista Universidad Eafit*, julio-agosto-septiembre, pp. 81-99.

## FONOGRAFÍA

- F-01. *Antología del son de México* (1985), LP, Varios intérpretes, México, FONART-FONAPAS, CD, México, CORASON, 2002.
- F-02. *Michoacán. Sonos de Tierra Caliente*, (1982), LP, Varios intérpretes, Serie INAH 7, México, INAH.
- F-03. *De a montón*, CD, Los Vega.
- F-04. *La iguana*, CD, Varios intérpretes, México, CORASON.
- F-05. *Sonos rancheros de la región*, CD, Los Parientes.

Fecha de recepción: 29 de mayo de 2024

Fecha de aceptación: 29 de junio de 2024

