



REVISTA DE CULTURA Y COMUNICACIÓN
UNIVERSIDAD VERACRUZANA

ISSN 2448-4954
No. 5, Año 3
Agosto- Diciembre 2016

La lírica yucateca: hija de Erato y Calíope, heredera de Itzamnaaj

Claudio Ramírez Uribe
Universidad Veracruzana
eltopocegatoni@hotmail.com

RESUMEN

Esta colaboración tiene el propósito de presentar una panorámica histórica del desarrollo de la tradición poética en Yucatán. Primero se aborda el desarrollo lírico peninsular heredado del Siglo de Oro español y cómo este es compartido por otras tradiciones populares caribeñas, representadas en Yucatán por las *vaquerías* y las *bombas yucatecas*. Subsecuentemente se revisa el cambio en el gusto yucateco del siglo XIX hacia las corrientes romántica y modernista, y cómo estas serán las bases de lo que en el siglo XX se llamará *trova yucateca* y de la tradición del bolero.

ABSTRACT

This article seeks to present a panoramic view of the development of the literary tradition in Yucatán throughout its history. First, the discussion focuses on the heritage of so-called *Siglo de Oro* (Golden Age) Spanish in the peninsula and how this heritage is shared with other popular traditions in the Caribbean, represented in Yucatán by the *vaquerías* and the *bombas yucatecas*. It then goes on to explore the changing tastes of Yucatecan society during the XIX century, including the turn toward first romantic and later modernist styles. Finally, it shows how these two esthetics together would become in the XX century the base of the *trova yucateca* and the bolero tradition.

PALABRAS CLAVES

Yucatán, bomba, modernismo, romanticismo, lírica popular.

KEYWORDS

Yucatán, bomba, modernism, romanticism, popular lyric.

La lírica yucateca: hija de Erato y Calíope, heredera de Itzamnaaj

Claudio Ramírez Uribe¹

Introducción

Cuando el celaje de la tarde pinta de carmín las hojas de los árboles del paseo Montejo es que Mérida nace de nuevo. La brisa de otoño, que fugaz sopla, arrastra las hojas sobre los techos de las casas creando una música suave y ligera, que sirve para despertar de su letargo a la ciudad antes dormida por el calor canicular del verano. Y lentamente, junto con las farolas que al encenderse despiden el día y con las estrellas que iluminan los comienzos de la noche, una vieja guitarra rompe la calma del fin de la tarde. Al son de la música, un trío de voces canta y, al hacerlo, vuela y recrea páginas no escritas de una historia muchas veces no narrada, la de la vida cotidiana. Los versos narran amores, viajes e ilusiones, donde sus protagonistas son ya extraños personajes que suenan míticos más que reales. Es la historia de las emociones, del sentir de una época, de una persona, de su esencia, la cual queda encerrada en un poema que, ligero como las hojas llevadas por el aire del recién llegado otoño, es recordado y cantado por esas voces y la vieja guitarra.

Nuestras expresiones populares y folclóricas nos son tan naturales que muchas veces creemos que existieron desde que el tiempo es tiempo, y rara vez nos cuestionamos esta aseveración. Nos cuesta aceptar que la identidad es una construcción histórica y que, por tanto, lleva mucho tiempo en consolidarse. Dentro de todo aquello que puede generar un sentido de identidad, encuentro que las artes ocupan un lugar primordial y, dentro de ellas, el arte de comunicarse con la palabra va de la mano con la civilización. Es tan importante la palabra, que la Biblia dice: “En el principio era el Verbo, y el Verbo estaba con Dios, y el Verbo era Dios” (*Juan*, 1:1). Por lo tanto, y bajo este concepto, la tradición lírica en particular, y la artística yucateca en general, no son distintas a ninguna otra tradición cultural humana; sin embargo, existen elementos que, adaptados al medio geográfico e histórico particular de la península oriental de México, dieron una identidad definida al pueblo yucateco.

Quizás uno de los elementos de identidad más fuertes y que hacen destacar a la península entre las demás regiones de México se encuentra en el terreno musical; es al que nos referimos desde los años veinte del siglo pasado como “trova yucateca”, sin que muchos de nosotros nos preguntemos cuál es el origen de esta tradición poético-musical y por qué es tan disímil de las tradiciones de otras regiones de nuestro país. Sin duda, las características de las formas musicales empleadas en la península yucateca la diferencian de manera importante, pues sus músicos (tanto aquellos con estudios formales como los que aprendieron su oficio empíricamente) tuvieron la capacidad de absorber no sólo estilos y géneros mexicanos sino también una gran gama de danzas y estilos extranjeros.

Algo que incrementa el particular atractivo de la trova yucateca es, sin duda, la tradición poética cultivada en la región, la cual es una ventana tanto al sentir de los romances y décimas del Siglo de Oro del imperio español como al mundo romántico y modernista del México de entre siglos (1880-1920), pues vemos desfilar entre los autores de las letras de las danzas, canciones y guarachas yucatecas a lo más granando

¹ Técnico en Música por la Universidad de Guadalajara y profesor de piano complementario a nivel técnico. Actualmente estudia la carrera de música con orientación en musicología en la Universidad Veracruzana.

del parnaso mexicano de la época (Manuel Acuña, Juan de Dios Peza, José Peón Contreras, entre otros) e, inclusive, de allende nuestras fronteras se cuelan en los pentagramas yucatecos las plumas de autores como Gustavo Adolfo Bécquer. De igual forma tenemos a las “bombas” como dignas herederas de la tradición lírica española de los siglos XVI al XVIII.

Como vemos, la esencia de la estética yucateca y su particular forma de sentir el amor, el odio, la desesperanza, la alegría y demás emociones del género humano no pudo germinar de manera espontánea. Es, pues, la tradición de la “trova yucateca” la hija lejana e indómita de las musas Erato y Calíope, mecida en paternal arrullo entre los brazos morenos del gran dios padre Itzamnaaj.

La herencia caribeña colonial en la lírica yucateca

Al momento en que la mayoría de los primeros colonizadores y conquistadores europeos arribó a América se utilizó como una enorme “cabeza de playa” la región del Caribe. Por consiguiente, estos primeros europeos influyeron en la dinámica social de los pobladores nativos. No obstante, y quizás de una manera velada, se fueron colando en la vida cotidiana de los colonos europeos algunas palabras, gustos, usos y costumbres de los habitantes antillanos pues, como lo señala Antonio García de León:

Al avanzar la conquista española desde el Caribe insular a la Tierra Firme, el español hablado y escrito irá fuertemente matizado de esta terminología taína, que los cronistas usarán para referirse a las nuevas plantas, animales, objetos y costumbres desconocidos en Europa. Cuando llegan al continente, muchas palabras taínas forman parte ya del repertorio del español, como si hubieran estado allí por siglos.²

Por lo tanto, desde el primer contacto entre las dos culturas, vemos que hay una recíproca absorción cultural entre ellas (en este caso lingüística) antes que una apabullante dominación por parte del grupo conquistador; pues, en un principio, el lenguaje indígena sirve al europeo con el propósito de “darse un norte” en una tierra extraña y hostil.

Ya en el periodo colonial, la región Caribe se convierte en la llave a las riquezas americanas y, por tanto, mantiene un estrecho vaivén comercial entre sus puertos de mar con la península ibérica y los demás territorios súbditos de la Corona española. A este gran corredor comercial se le conoció como el Atlántico de Sevilla. Todo este gran intercambio comercial (cuyo auge se presentó entre el siglo XVI y principios del XIX) tuvo ramificaciones en lugares tan alejados entre sí como Filipinas, Brasil y las costas atlánticas africanas.³

Dentro de esta gran región económica y comercial se creó una cultura de explotación agraria basada en dos ramos importantes: el cultivo de la caña de azúcar y la ganadería a gran escala. Esta dinámica comercial particular creó semejanzas culturales entre las distintas subregiones no sólo del Caribe sino también en varias zonas localizadas tierra adentro en América e, inclusive, en la propia península ibérica. Ejemplos de estas semejanzas los podemos apreciar en las distintas expresiones culturales vinculadas con la ganadería: la tradición llanera en Venezuela y Colombia, los jarochos en la región del Sotavento en Veracruz, los guajiros cubanos

² Antonio García de León Griego, *El mar de los deseos. El Caribe hispano musical. Historia y contrapunto*, p. 33.

³ *Ibid*, p. 27-44.

y las vaquerías yucatecas. En todas estas subculturas, que reflejan un pasado común, se puede sentir la influencia tanto de los indígenas americanos como de los africanos (la mayoría de origen bantú) y de los europeos (predominantemente españoles).

Para estas tradiciones emergentes en la región Caribe, la poesía, la música y la danza formaban parte de una misma expresión de unidad comunitaria, la cual, en forma de fiesta, ayudaba a crear una nueva identidad mestiza. Ésta tomaba distintos nombres, según la región donde se realizaba; así tenemos las “mejoranas” panameñas, los “guateques” dominicanos, los “currulaos” colombianos, los “joropos” venezolanos, las “vaquerías” yucatecas y los “fandangos” veracruzanos. Aunque en algún momento de la historia se intentó desvincularlas, todas ellas tienen profundas semejanzas entre sí.⁴

Por ejemplo, en la región del Sotavento veracruzano y en la de Sancti-Spiritus –en el centro de la isla de Cuba–, aparecen semejanzas tanto en los ritmos ternarios (3/4, 3/8) y binarios compuestos (6/8), en la música, como en la danza del zapateado (de origen canario y afroandaluz, en Cuba, y afroandaluz, en Veracruz) y en la tradición compartida de la declamación improvisada dentro de la estructura poética de la décima, así como en los duelos o “controversias” entre cantantes (repentistas, en Cuba). Sobre la tradición de las controversias cubanas, Maya Roy dice:

Aquí se enfrentan dos poetas-cantantes, pero la disputa puede adoptar todo tipo de formas. Partiendo de un tema previamente establecido, el primer cantante interpreta la décima completa; acto seguido, su adversario debe utilizar el último verso de su rival como comienzo de su propia décima y desarrollar la idea contraria. Muy a menudo también, el primero recita la primera cuarteta; la norma establece que los sucesivos cantantes se impongan unos a otros las rimas y la versificación. El público actúa como jurado...⁵

Se puede pensar que esta tradición poético-musical, donde la perspicacia y el ingenio de los poetas sobre versos improvisados es puesta a prueba ante la comunidad, tiene vínculos tanto con la tradición española del Siglo de Oro –heredera de los romances y poemas mozárabes– como con la tradición artística colectiva afroandaluza, la cual es compartida en una buena parte de la región caribeña e, inclusive, tierra adentro, por ejemplo en la región de la Sierra Gorda de Querétaro, en México.⁶

Por lo tanto, encontramos que la declamación de décimas improvisadas llamada “repentismo” en los fandangos y festejos caribeños, así como los duelos poéticos llamados “controversias” fueron herencia de la poesía del Siglo de Oro español, extensamente difundida en las distintas tradiciones regionales caribeñas. Uno de estos “repentistas” del periodo novohispano, cuya vida y obra ahora se difuminan en la leyenda, fue José Vasconcelos o José de la Cruz Vasconcelos, “El negrito poeta”, famoso por su facilidad para improvisar cuartetos. Sobre la vida de este hombre, hijo de esclavos provenientes del Congo, poco se sabe por cierto y mucho

4 Ricardo Pérez Montfort, “De vaquerías, bombas, pichorradas y trova. Ecos del caribe en la cultura popular y la bohemia yucateca 1890-1920”, *Expresiones populares y estereotipos culturales en México. Siglos XIX y XX. Diez ensayos*, p. 221.

5 Maya Roy, *Músicas cubanas*, pp. 74-75

6 Entre los “versadores” de la Sierra Gorda en México existe la tradición de la “planta”, que es el verso en el cual se construye toda una versada o una controversia, si este fuera el caso. Véase Yvette Jiménez de Báez (ed.), “Sobre la décima y la glosa tradicionales”, *Voces y cantos de la tradición. Textos inéditos de la fonoteca y archivos de tradiciones populares*, pp. 25-32.

se conjetura. Nicolás León ubica su nacimiento en Almolonga,⁷ mientras que Ricardo Pérez Montfort supone su nacimiento en la Chontalpa, en lo que hoy es el estado de Tabasco.⁸ Sin embargo, ambos están de acuerdo en ubicar sus andanzas, vida y muerte en la primera mitad del siglo dieciocho.

La versada del “negrito poeta”, hecha, como coloquialmente se dice, “al vuelo” o improvisadamente, fue atesorada en la memoria colectiva gracias a la tradición oral. Es por esto que, cuando Simón Blanquel recopila y publica los versos de Vasconcelos en los Calendarios del Negrito Poeta, entre 1856 y 1869.⁹ Muchos de estos versos habían sido modificados o se le adjudicaban ingenios de otros poetas al famoso “negrito”. Algunas de sus más recordadas cuartetas son las siguientes:

¡Pobre de ti, cuitlacoche!,
se acabó tu fantasía,
antes cantabas de día
y hoy no lo haces ni de noche.¹⁰

Pié (sic): “Santo Domingo es un perro”.
Contestó: En esa opinión no hay yerro,
habla usted desengañado,
pues lo que tiene a su lado
Santo Domingo, es un perro.¹¹

Este gusto popular por la improvisación de cuartetas, que como podemos ver fue muy apreciado en los distintos niveles sociales novohispanos, se arraigó muy dentro del folclor yucateco y se perpetuó en el gusto local por la versada y por la poesía. Esta tradición festiva peninsular se ve enmarcada en las fiestas llamadas “vaquerías”, cuya expresión lírica son las llamadas “bombas yucatecas”, que en un principio fueron parte esencial en las reuniones y festejos de buena parte del Caribe.

Sobre las vaquerías yucatecas, Jorge A. Peniche Peniche señala que tuvieron su origen en “las fiestas que hacían los ganaderos con motivo del recuento anual de reses y su herradero”.¹² Y como señala Ricardo Pérez Montfort:

... considerando al área yucateca como parte de la transculturación caribeña, ciertos indicios que forman parte del repertorio tradicional local afirman que un son primigenio identificado como *El toro grande* pudiera ser el origen de las fiestas regionales llamadas “vaquerías” [...] En esas fiestas locales, celebradas frecuentemente con el sabor original de los fandangos, los sonos nombrados en un principio con el título genérico de “toritos” se convirtieron en las “jaranas” que, en compás de seis

7 Sobre la dudosa procedencia del “Negrito poeta”, Nicolás León escribe: “Dudando muchas personas conocidas del poeta sobre su origen, pues en lo general lo tenían por originario de los reinos del África, y conociendo él que cuantos individuos le trataban vacilaban acerca de su procedencia, pues aunque generalmente creían que era africano, algunos le tenían por hijo de la isla de Haití y otros por habanero; el poeta en una concurrencia, con el fin de desengañar á los que ignoraban su origen, les dijo el sencillo pero veraz verso que sigue: Aunque soy de raza Conga/ yo no he nacido africano/ soy de nación mexicano/ y nacido en Almolonga”, Nicolás León, *El negrito poeta mexicano y sus populares versos*, p. 66.

8 Ricardo Pérez Montfort, *op. cit.*, p. 228.

9 Nicolás León, *op. cit.*, p. 4.

10 *Ibid.*, p. 31

11 *Ibid.*, p. 39. El pie, en este caso, es una frase o verso que sirve como motivo a la rima. Esta tradición es común en toda la región del caribe hispano.

12 Jorge A. Peniche Peniche, *Breve ensayo sobre la bomba yucateca. Bombas, coplas, jotas y recitados. Aana-logías y comentarios*, p. 45.

por ocho, fueron y quizás son hoy en día las piezas bailables más recurrentes en la península.¹³

Es por esta temática ganadera que las danzas tradicionales yucatecas son parte de ese *ethos* caribeño. Además, podríamos decir que la danza del torito aún conserva gran parte de su herencia africana, pues, como lo señala Jorge A. Peniche:

... el “Torito” está henchido de absolutos símbolos sexuales. El hombre es perseguido por la mujer: ella le busca, le acosa, le lanza encima la dura punta de sus senos, la curva armoniosa de su cintura, le incita con el anca prodigiosa, le atropella con el cuerpo hiriéndolo, entregándose casi. Él debe huir, sortear el hechizo, no caer en la tentación, mantenerse alejado del deseo aunque el deseo lo desgare. En esta danza libran feroz combate el instinto con la abstinencia, la carne con el cerebro frío, la habilidad con el grito desesperado del sexo.¹⁴

Ahora bien, para hablar más concretamente de la cuestión lírica en la tradición yucateca, se conoce como *bomba* a la aportación lírica que podemos encontrar dentro del festejo de la “vaquería”, y que es una expresión poética improvisada. Es costumbre que, a la mitad de un baile, alguien de los concurrentes silencie a la orquesta y pare la danza al grito de “¡BOMBA!”, ante lo cual otro de los bailadores recita unos versos, preferentemente de su propia inspiración y comúnmente dedicados a alguna de las mujeres presentes en el convido. Lo mismo sucede si la bomba la dirige una mujer a un hombre; o bien se le puede dedicar una bomba a cualquier persona de importancia dentro de la fiesta: una autoridad cívica o alguna otra. Generalmente estos versos son recitados en cuartetas y, una vez dichos, se reanuda el baile, hasta que otro de los concurrentes vuelva a invitar con el típico clamor a algún otro bailaror.

Jorge A. Peniche, al comentar sobre el origen de una de estas bombas, dice que:

Entre las bombas que se escuchan en Yucatán, desde hace más de medio siglo, recordamos una que sabemos por tradición es una vieja copla o jota española, pues en la Madre Patria la voz jota se emplea lo mismo para aludir al baile tradicional que al recitado también tradicional [...] Con los versos de esta copla, que los yucatecos adoptamos para decirla con gran euforia frecuentemente en nuestras vaquerías y que muchos consideran que es una bomba yucateca, el poeta y compositor Ermilo “Chispas” Padrón hizo una estupenda glosa que copiamos seguidamente:

Fue cambiando mi destino,
menguándose mi sufrir,
y aclarándose mi sino,
porque se alumbró el camino
DESDE QUE TE VI VENIR
DESDE QUE TE VI VENIR
una extraña sensación
me dio ganas de vivir;
ya no me quiero morir
LE DIJE A MI CORAZÓN
LE DIJE A MI CORAZÓN

13 Ricardo Pérez Montfort, *op. cit.*, p. 224.

14 Jorge A. Peniche Peniche, *op. cit.*, p. 46

al verte en la veredita:
iesmeralda hecha canción!
y trové con emoción
QUÉ BONITA PIEDRECITA
QUÉ BONITA PIEDRECITA,
habrá de ser bendición
para mi pena maldita,
pues siempre ha de ser bonita
PARA DARME UN TROPEZÓN.¹⁵

Sobre las formas literarias usadas en las bombas yucatecas, Pérez Montfort señala que la cuarteta, la cinquilla (como el ejemplo arriba expuesto), la sextilla, la seguidilla, la octeta, la décima espinela y la carretilla (los versos arriba expuestos pueden ser también tomados como ejemplo de esta forma poética) fueron tomadas del Siglo de Oro español y asimiladas por las culturas populares no sólo yucatecas, sino de gran parte del Caribe.¹⁶ De nuevo los regionalismos se difuminan en una zona donde las fronteras geográficas no imponen límites a los intercambios sociales.

Como ya se ha comentado, vemos que históricamente la península de Yucatán estuvo y está emparentada con la región antiguamente denominada el Atlántico de Sevilla, tanto en su espacio geográfico como por sus semejanzas en el desarrollo socioeconómico de la región, y de la misma manera por sus expresiones culturales. Todo este proceso de intercambio económico, social y cultural hizo de la península un receptor ideal de los géneros musicales decimonónicos, tanto del interior de México como de las demás regiones caribeñas e, inclusive, las europeas, ya que los habitantes de la región demostraron una flexibilidad y aceptación de géneros artísticos compartidos con otras zonas del Caribe que, gracias a un proceso de aculturación de siglos, logró formar un gusto y una estética regional definida, lo que probablemente demostraba –y acabó haciéndolo– que las corrientes literarias imperantes de fines del siglo XIX sufrirían la misma adopción y transformación por parte de los poetas yucatecos.

La poesía yucateca del siglo XIX: el romanticismo y el modernismo o entre la rosa terrena y el cielo tisú

México es un país dado al verso, a la metáfora, al dicho, a la alegoría y a la rima. Desde el más perfecto soneto barroco hasta el albur más arrabalero, el arte de la palabra acompaña al mexicano. Aun así, el resto del país reconoce a Yucatán como una región donde la lírica de su trova destaca por encima de las demás. Pues, como lo señala Vicente T. Mendoza:

En México el creador de canciones es casi siempre un músico del pueblo, profesional del género que practica, es decir, de la música tradicional, heredada de los conocimientos técnicos de la cultura hispánica del siglo XVI [...] mientras en el Bajío el compositor es principalmente músico y aplica a la música simultáneamente el texto conforme a modelos tradicionales; en la península yucateca son verdaderos

¹⁵ Jorge A. Peniche Peniche, *op. cit.*, pp. 9-10. En este caso, el último verso de una cuarteta sirve de primer verso de la siguiente, creando una estrofa de cinco versos; cosa curiosa es que la unión de los versos repetidos es la bomba original: Desde que te vi venir/ le dije a mi corazón/ qué bonita piedrecita/ para darme un tropezón.

¹⁶ Ricardo Pérez Montfort, *op. cit.*, p. 228.

poetas los que proveen de textos a los músicos o bien son éstos los que seleccionan entre la producción literaria de aquéllos los poemas que han de transformarse en obra musical.¹⁷

Esta inclinación a la poesía es un producto, al igual que las vaquerías y las jaranas yucatecas, de los resabios de las flotas mercantes del imperio español que hacían el largo viaje de ida y vuelta entre España y América. Flotas que aún hoy, en las noches en que las olas calmas besan las playas del Caribe, viajan como fantasmas acompañadas de los ecos de los cantos y versos barrocos de sus marineros.

Sin embargo, a fines del siglo XIX, gracias al rápido crecimiento económico peninsular, producto del cultivo intensivo del henequén, Yucatán y, sobre todo, su capital, Mérida, comienzan a cambiar su gusto cultural; la burguesía emergente comenzaba a ver a Europa y Estados Unidos como paradigmas del buen gusto. Esta tendencia absorbió gran parte de la vida social y cultural peninsular, incluida la vida literaria meridana de fines del siglo XIX, de la cual Sergio Quezada señala:

Se contaba con dos casas importadoras de libros y revistas europeas y estadounidenses. Los vapores traían obras a las pocas semanas de ser publicadas por las imprentas más importantes de Barcelona, París o Nueva York. Los hijos de la oligarquía estudiaban en Europa. Algunos lograron convertirse en destacados profesionistas, especialmente médicos, pero otros resultaron haraganes europeizados conocidos con el mote de gomosos. Aprender francés era la moda.¹⁸

Esta aproximación de la burguesía urbana meridana a las corrientes literarias europeas de moda (principalmente al romanticismo, particularmente el romanticismo francés) daría como resultado el desarrollo de un gusto y una estética peninsular bastante clara, la cual sería la base de la rica tradición lírica de la trova yucateca.

Quizás este sería un hilo conductor en las tradiciones lírico-musicales peninsulares pues, aunque los gustos literarios sean cambiantes, los contextos en los que se desarrollan permanecen comunes. Con esto quiero decir que tanto la tradición de las “bombas yucatecas” como la modernista y la romántica en Yucatán tienen la similitud de la relación simbiótica con la música. Ambas tradiciones, una rural (vaquerías) y otra urbana (trova), son casi inconcebibles sin el elemento musical.

Es por esto último que la tradición lírica yucateca puede causar extrañeza o inclusive controversia en cuanto a la métrica de sus versos, pues muchas veces se puede apreciar que tanto los poemas románticos como los modernistas de la tradición yucateca no coinciden con las reglas métricas de la poesía. Esta particularidad lírica es, como ya lo dije, consecuencia de la vinculación constante de la poesía con la música. En muchos casos (como lo señaló Vicente T. Mendoza), el poeta trabajaba por encargo del músico y, por consiguiente, debía realizar un poema que respetase la disposición de la música en detrimento de la métrica convencional de la poesía. Lo mismo ocurría de manera inversa: se daban casos –quizás los más comunes– en que el músico trabajaba con un poema ya escrito por un autor determinado, merced a lo cual podemos ver dentro de la tradición de la trova yucateca poemas de autores como Gustavo Adolfo Bécquer, Manuel Acuña o Juan de Dios Peza.

Particularmente, sobre la transición del gusto literario del siglo XVIII al XIX que se estaba sufriendo en México en esas épocas, a la cual vemos que las élites

¹⁷ Vicente T. Mendoza, *La canción mexicana. Ensayo de clasificación y antología*, p. 16.

¹⁸ Sergio Quezada, *Historia breve de Yucatán*, p. 177.

yucatecas apoyaban, Vicente T. Mendoza dice: “Después del neoclasicismo literario de finales del siglo XVIII y principios del XIX aparece en México la tendencia literaria del romanticismo. Se caracteriza por la libertad métrica y la variedad de ritmos, proclama la sumisión de la forma al fondo, así como que el autor está presente a cada instante”.¹⁹ Es decir, la figura del yo ocupa un lugar principal en el discurso romántico, pues el poeta, a través de sus sentimientos y vivencias, es el protagonista de sus propias creaciones. Estos sentimientos están dedicados casi de manera permanente al ser u objeto amado, el cual se mantiene generalmente silente;²⁰ y que puede ser la persona amada, la patria, el hogar de la infancia, una amistad entrañable o a la vida misma. Pues, como afirmaba Carlos Monsiváis: “El romanticismo anhela la liberación de los sentimientos, el anularse del Yo en la entrega al Tú, la confesión laica de endiosamiento de la pareja real o imposible”.²¹ El lenguaje coloquial se hace recurrente entre los poetas románticos, así como la constante búsqueda de la libertad. Las analogías con las aves, la naturaleza o el mar como ideales libres se convierten rápidamente en las favoritas de los compositores románticos, como lo vemos en este fragmento de los versos de la barcarola *Amelia* de Armando García, musicalizado por Cirilo Baquero, *Chan Cil* (uno de los grandes precursores de la trova yucateca):²²

Boguemos y boguemos
entre las olas,
y arrullarán tus sueños
mis barcarolas.
Virgen querida,
mi rubia enamorada,
tú eres mi vida.

Vemos, pues, que a través de la metáfora el autor construye un mundo ideal donde, al ser correspondido, se rinde totalmente al ser amado; toda voluntad del autor está al servicio de la persona amada (anularse el *Yo* en la entrega al *Tú*), ya que para él esa persona se convierte en la vida misma (Virgen querida, / mi rubia enamorada, / tú eres mi vida). La otra cara de la moneda sería el llamado amor idealizado no correspondido, el desamor, el cual, según Carmen V. Vidaurre, “se presenta como una fatalidad o se manifiesta la idealización absoluta que se complace y rinde tributo a las formas más variadas de lo cursi, entendido como una elegancia fallida, como aquello que aspira a la belleza, pero fracasa en el intento, para caer en la reproducción esquemática del lugar común”.²³ Un ejemplo de esta temática del desamor, dentro de la tradición trovadoresca yucateca, puede ser el poema *Acuérdate de mí* de Luis F. Pérez, musicalizado también por Cirilo Baquero, *Chan Cil*:

Si acaso alguna vez llega a tu oído,
al suspirar el viento entre las flores,

19 Vicente T. Mendoza, *op. cit.*, p. 26

20 Una de las pocas excepciones de esta cláusula romántica la encuentra Carmen V. Vidaurre Arenas en el *Cantar de los cantares*: “... en él ambos amantes se turnan para expresarse y expresar su percepción de ese sujeto y objeto de deseos que es el otro”, Carmen V. Vidaurre Arenas, “Aproximaciones analíticas a las letras del bolero: un enfoque literario”, *El bolero. Historia musical, estructura y discursos performativos*, p. 53.

21 Carlos Monsiváis, “La música romántica. El amor amoroso de las parejas pares”, *El bolero, clave del corazón*, p. 9.

22 *Amelia*, letra de Amado García, música de Cirilo Baquero, *Chan Cil*, tomado de Álvaro Vega (coord.) y Enrique Martín (ed.), *CHAN CIL y otros precursores de la canción yucateca. Cancionero*, pp. 117-119.

23 Carmen Vidaurre Arenas, *op. cit.*, p. 56.

el eco lastimero de un gemido,
acuérdate de mí.
Cuando en la almohada del mullido lecho
la sien reclines en la augusta noche
y emocionado te palpita el pecho,
acuérdate de mí.
Y cuando llegue a acariciar tu frente
la juguetona, perfumada brisa,
piensa que vivo de tu lado ausente,
y mi alma junto a ti.
Mas yo deliro, mi razón perdida
hace que turbe tus ensueños de oro.
¿Cómo si vives tú con otra vida
has de pensar en mí?²⁴

Podemos apreciar que el autor, al saberse incapacitado, por su condición humana, para alcanzar a su amada idealizada, recurre a la metáfora del viento como un elemento libre de la naturaleza que, a través de la noche (escenario favorito de los románticos y de los modernistas), puede enviar su mensaje de amor. Ve en el viento la libertad de la cual su alma carece, pues se ve aprisionada por su cuerpo, cosa que no pasa con el viento que, al ser etéreo, es libre de ir a donde le plazca. La desesperación del autor se hace latente al hacernos saber que se sabe no correspondido, pues su ser amado pertenece a otro amante, como lo demuestra la pregunta de los últimos dos versos de la cuarta estrofa: “¿Cómo si vives tú con otra vida has de pensar en mí?” Vemos también la alusión a realidades fictas o hipotéticas, idealizadas por el anhelo del autor; ejemplo de esto puede ser la segunda estrofa (“Cuando en la almohada...”): me refiero a que idealiza una situación presente o futura, solamente real en la mente del autor.

Como se puede apreciar en los dos poemas utilizados líneas arriba como ejemplos, es la mujer el ser amado, el objeto de adoración y culto en los poemas; sobre esto último Jorge Cortés Ancona señala: “En conclusión, la mujer es omnipresente, pero se encuentra lejos de la toma de decisiones. Es un objeto valioso, que resguarda lo más puro y alejado de las luchas mundanales. Se la inviste de un poder meramente imaginario, porque es obvio que en la realidad y los valores de la época siempre esté subordinada al varón”.²⁵

Es interesante apreciar la diferencia entre el mundo romántico metafórico e idealizado que hace a la mujer la dueña de las voluntades del hombre y una realidad totalmente distinta, donde la mujer juega siempre un rol marginal en la sociedad.

Dentro de esta tradición romántica, la dedicada al verso como relato es más bien escaso;²⁶ sin embargo, un ejemplo se encuentra en la letra del bambuco colombiano *El enterrador*, llamada por Vicente T. Mendoza *Simón el Enterrador*. Sobre este poema Cortés Ancona señala que “es un poema descriptivo, al grado de estar escrito en forma de romance tradicional”:²⁷

²⁴ *Acuérdate de mí*, letra de Luis F. Pérez, música de Cirilo Baquero, *Chan Cil*, tomado de Álvaro Vega (coord.) y Enrique Martín (ed.), *op.cit.*, pp. 113-116.

²⁵ Jorge Cortés Ancona, “Ante la mujer y la súplica: la poesía del Cancionero de Chan Cil”, Álvaro Vega (coord.) y Enrique Martín (ed.), *op.cit.*, p. 80.

²⁶ Carmen Vidaurre Arenas, *op. cit.*, p. 66.

²⁷ Jorge Cortés Ancona, *op. cit.*, p. 76.

Enterraron por la tarde
a la hija de Juan Simón,
y era Simón en el pueblo
el único enterrador.
Él mismo a su propia hija
al cementerio llevó,
y él mismo cavó la fosa
murmurando una oración.
Y llorando como un niño
del cementerio salió,
con la barra en una mano
y en el hombro el azadón.
Y al verle le preguntaban:
“¿De dónde vienes, Simón?”,
y, enjugándose los ojos,
contestaba a media voz:
“Soy enterrador, y vengo
de enterrar mi corazón”.²⁸

Sobre el modernismo podemos decir que, como corriente literaria de finales del siglo XIX, constituye el anhelo de escapar de la realidad, del espacio opresor del artista. Es por eso que en los poemas modernistas las temáticas del exotismo y de los lugares distantes están presentes de manera recurrente; igualmente las metáforas y comparaciones de personas u objetos cotidianos con artículos exóticos o preciosos son un recurso usual en la poesía modernista; el uso de los colores como descripción de acciones, emociones o individuos es también un elemento apreciado en el gusto de esta corriente literaria. Sobre la corriente modernista Carlos Monsiváis señala: “El modernismo, una revolución en la forma y el sonido, atrae la admiración y el pasmo estético de muchedumbres, grupos literarios, familias y personas, aunque en lo tocante a sensaciones y metáforas sencillas que aviven las pasiones, al romanticismo no se le desplaza. El poeta modernista Rubén Darío es leído devocionalmente por los letristas de las canciones románticas”.²⁹ Y sobre el vocabulario y el lenguaje usado por los modernistas, Carmen V. Viduarre dice:

El vocabulario no es siempre de un ámbito coloquial popular, sino que figuran eventualmente cultismos o vocablos de uso poco frecuente [...] la síntesis y la metáfora involucran una forma de trastocar los canales de percepción de maneras más complejas [...] Surgen imágenes en las que los sentimientos, los sueños, se asimilan a metales [...] La naturaleza misma se cosifica, se transforma en objeto valioso que se obsequia, cuando el amante le regala a la amada “el cielo, la luna y el mar”.³⁰

A mi consideración, dentro del repertorio yucateco podemos nombrar dos poemas de claro discurso modernista: *Estatua de Venus* de Juan de Dios Peza y *La sultana* de Manuel Sansores, *Ansures*.

En el poema de Peza vemos la descripción de una mujer mediante el uso constante de metáforas, las cuales nos remiten a lugares exóticos e, inclusive desde

²⁸ *El enterrador*, letra de Francisco Garas, música de autor desconocido, tomado de Álvaro Vega (coord.) y Enrique Martín (ed.), *op. cit.*, pp. 259-265.

²⁹ Carlos Monsiváis, *op. cit.*, p. 10.

³⁰ Carmen Viduarre Arenas, *op. cit.*, pp. 65-66.

el título, hay una cosificación de la mujer y, al compararla con una diosa griega, hace que la misma metáfora funcione para entronizar a la amada que, por su belleza, merece un lugar entre los olímpicos. Del mismo modo, podemos observar las mismas metáforas pero, esta vez, aplicadas en los objetos como las estrellas y la arena, así como las constantes alusiones a culturas ajenas al contexto geográfico del artista (“tu chal blanco y oro parece alquicel”); además, el autor otorga acciones “humanas” a objetos que no las tienen; un ejemplo es el sol (“te hicieron morena los besos del sol”):

Estatua de Venus en bronce tallada,
tu chal blanco y oro parece alquicel
y quema tu larga pestaña rizada
el fuego no extinto del sol de Israel.
Mulatica, tus labios son rojos,
remeda tu talle gallardo bambú,
y tienes tan grandes, tan negros los ojos
que no todas saben mirar como tú.
Son griegas tus formas, tu tez africana,
tus ojos hebreos, tu acento español,
la arena es tu alfombra, la palma tu hermana,
te hicieron morena los besos del sol.
No temas dormida las iras de Otelo,
si viene tu amante tu encanto a buscar,
serán sus antorchas los astros del cielo,
serán sus arrullos los tumbos del mar.³¹

De la misma manera que en *Estatua de Venus*, en *La sultana* de *Ansures* las metáforas hacen de la noche algo callado (mudo), las estrellas se convierten en una faja blanca y la brisa tiene la capacidad de sentir amor. Una diferencia que posee este poema frente al de Juan de Dios Peza es la utilización del color, en este caso el rosado y el rojo de la grana como adjetivos alusivos a la pasión provocada por los labios de *La sultana* (en este contexto el título del poema también es un recurso modernista, pues podría considerarse como un exotismo). En este poema los besos se convierten en algo “quemante”, otra metáfora de las emociones, en este caso el deseo provocado por la pasión.

Gentil sultana de mis amores,
ideal sublime de la ilusión,
ángel flotante que mira en sueños
lleno de encanto mi corazón.
Muda la noche, blancas estrellas,
fajas extienden de clara luz,
las tibias brisas enamoradas
gimen amantes en el saúz (*sic*).
Ven, tierna niña, linda morena,
con dulces trovas te arrullaré,
y en tus rosados labios de grana
besos quemantes imprimiré.³²

³¹ *Estatua de Venus*, letra de Juan de Dios Peza, música de Marcial Cervera Buenfil, tomado de Álvaro Vega (coord.) y Enrique Martín (ed.), *op. cit.*, pp. 189-195.

³² *La sultana*, letra de *Ansures*, música de Antonio Hoil, tomado de Álvaro Vega (coord.) y Enrique Martín (ed.), *op. cit.*, pp. 209-215.

Ya para el siglo xx y con la consolidación del bolero, tanto la poética romántica como la modernista tendrían su lugar asegurado dentro de la cancionística no sólo yucateca, sino latinoamericana. Pues la tradición del bolero, junto con los demás géneros que conforman el repertorio yucateco, absorbe tanto la temática como la forma de la literatura finisecular del siglo xix para la creación de sus letras o, lo que es lo mismo, este periodo se convertirá en la referencia histórica, así como el modelo para determinar lo estéticamente correcto en materia de expresar los sentimientos para las nuevas generaciones de compositores y letristas (como Ricardo López Méndez, *el Vate*; Guty Cárdenas, Ermilo Padrón o Ricardo Palmerín). La idealización de la mujer, el anhelo de libertad, el eterno discurso del “Yo” como protagonista, el uso de metáforas, exotismos y preciosismos se convierten en el canon del discurso romántico por venir. Es, quizás, la constante apropiación de los ideales románticos como forma de vida por parte de estos autores (tanto de la música como de la letra) lo que perpetúa los ideales de esta época y lo que logra que se atesore y explore por muchos años más.

A manera de epílogo

Los procesos sociales que moldean la esencia de los pueblos jamás deben considerarse como productos espontáneos de una época determinada. Al contrario, es la consolidación del andar histórico lo que genera la identidad de una sociedad específica. Ninguna persona o sociedad humana están libres de esta dinámica, mucho menos sus expresiones culturales; entre ellas, las artísticas.

Bajo este concepto vemos que el desarrollo cultural en la península de Yucatán fue un proceso lento y sistemático, primero de adaptación al medio y luego de absorción de elementos culturales externos a su geografía; desarrollo que podemos ver en la transformación del gusto lírico y poético de los yucatecos. Desde los tiempos de la dominación hispánica, cuando la península formaba parte del Atlántico de Sevilla, vemos a ésta compartiendo tradiciones con varios países caribeños, desde las islas de Cuba, Puerto Rico y La Española (República Dominicana y Haití), hasta Venezuela y Colombia, en el cono sur de nuestro continente, así como con la península ibérica.

Las vaquerías como la fiesta icónica de la península son el medio en el cual se amalgaman las tradiciones poéticas del Siglo de Oro con elementos propios de la música del Caribe “afroandaluz”; tienen sus ejemplos más claros en el son del *Toro grande*, en lo musical, y a la “bomba” yucateca, en la lírica. Este último elemento demuestra el amor y la propensión del gusto local por los versos y por la poesía, sobre todo por las cuartetos improvisadas, heredadas de la misma tradición que hicieron famoso a José de la Cruz Vasconcelos, “el negrito poeta”, así como a los repentistas y versadores locales que mantuvieron viva esta tradición colonial, como Ermilo *Chispas* Padrón.

Vemos también que la conexión de las tradiciones poéticas de las vaquerías con las de la trova yucateca tiene que ver con el uso combinado de la música y la poesía como una simbiosis artística; simbiosis que, con la voz del romanticismo y posteriormente con la del modernismo, llenarían con sus versos las páginas de los cancioneros y romperían el aire silente de la noche con sus serenatas, donde los versos de estos poetas se convierten en oraciones y culto a la mujer amada, y que se desarrollarían hasta convertirse en la llamada trova yucateca. Los herederos de toda esta rica tradición correctamente llamada “trovadoresca” la llevarán con éxito

a recorrer el mundo, cimentando las bases del gusto estético en la lírica popular romántica no sólo en Yucatán y en México, sino en buena parte de América Latina.

Bibliografía

- CORTÉS ANCONA, Jorge. “Ante la mujer y la súplica: la poesía del *Cancionero de Chan Cil*”, Álvaro Vega (coord.) y Enrique Martín (ed.), *CHAN CIL y otros precursores de la canción yucateca. Cancionero*. Serie Cancioneros 3, Escuela Superior de Artes de Yucatán/Centro Regional de Investigación, Documentación y Difusión Musicales Gerónimo Baqueiro Foster, México, 2007.
- GARCÍA DE LEÓN GRIEGO, Antonio. *El mar de los deseos. El Caribe hispano musical. Historia y contrapunto*. Siglo veintiuno/Estado Libre y Soberano de Quintana Roo/Universidad de Quintana Roo/UNESCO, México, 2002.
- JIMÉNEZ DE BÁEZ, Yvette (coord). “Sobre la décima y la glosa tradicionales”, *Voces y cantos de la tradición. Textos inéditos de la fonoteca y archivos de tradiciones populares*. El Colegio de México, México, 1998.
- LEÓN, Nicolás. *El negrito poeta mexicano y sus populares versos*. Vol. VIII, Ediciones Culturales del Gobierno del Estado de Sinaloa, Culiacán, 1961.
- MENDOZA, Vicente T. *La canción mexicana. Ensayo de clasificación y antología*. FCE, México, 2005.
- MONSIVÁIS, Carlos. “La música romántica. El amor amoroso de las parejas pares”, Federico Krafft Vera (dir.), *El bolero, clave del corazón*. Fundación Alejo Peralta y Díaz Ceballos/IBP, México 2004.
- PENICHE PENICHE, Jorge A. *Breve ensayo sobre la bomba yucateca. Bombas, coplas, jotas y recitados (analogías y comentarios)*. Imprenta Manlio, México, 2009.
- PÉREZ MONTFORT, Ricardo. “De vaquerías, bombas, pichorradas y trova. Ecos del Caribe en la cultura popular y la bohemia yucateca 1890-1920”, *Expresiones populares y estereotipos culturales en México. Siglos XIX y XX. Diez ensayos*. CIESAS-Publicaciones de la Casa Chata, México, 2007.
- QUEZADA, Sergio. *Historia breve de Yucatán*. El Colegio de México/FCE, México, 2010.
- ROY, Maya. *Músicas cubanas*. Colección Músicas del Mundo, Akal, España, 2003.
- VEGA, Álvaro (coord.) y Enrique Martín (ed.). *CHAN CIL y otros precursores de la canción yucateca. Cancionero*. Escuela Superior de Artes de Yucatán/Centro Regional de Investigación, Documentación y Difusión Musicales Gerónimo Baqueiro Foster, México, 2007.
- VIDAURRE ARENAS, Carmen V. “Aproximaciones analíticas a las letras del bolero: un enfoque literario”, Arturo Chamorro Escalante (coord.), *El bolero. Historia musical, estructura y discursos performativos*. Colección Laberintos, Universidad de Guadalajara/Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño, México, 2005.