

METAFÍSICA Y PERSONA

Filosofía, conocimiento y vida

Metafísica y Persona, Año 9, No. 18, Julio-Diciembre 2017, es una publicación semestral, coeditada por la Universidad de Málaga y la Universidad Popular Autónoma del Estado de Puebla A.C., a través de la Academia de Filosofía, por la Facultad de Filosofía y Humanidades y el Departamento de Investigación. Calle 21 Sur No. 1103, Col. Santiago, Puebla-Puebla, C.P. 72410, tel. (222) 229.94.00, www.upaep.mx, contacto@metyper.com, roberto.casales@upaep.mx. Editor responsable: Roberto Casales García. Reservas de Derecho al Uso Exclusivo 04-2014-061317185400-102, ISSN: 2007-9699 ambos otorgados por el Instituto Nacional del Derecho de Autor. Licitud de Título y contenido No. (en trámite), otorgados por la Comisión Calificadora de Publicaciones y Revistas Ilustradas de la Secretaría de Gobernación. Impresa por Édere, S.A. de C.V., Sonora 206, Col. Hipódromo, C.P. 06100, México, D.F., este número se terminó de imprimir en octubre de 2017, con un tiraje de 250 ejemplares.

Metafísica y Persona está presente en los siguientes índices: Latindex, ISOC, E-Revistas, SERIUNAM, The Philosopher's Index, ERIH PLUS.

Las opiniones expresadas por los autores no necesariamente reflejan la postura de los editores de la publicación.

Queda estrictamente prohibida la reproducción total o parcial de los contenidos e imágenes de la publicación sin previa autorización de los editores.

METAFÍSICA Y PERSONA

Filosofía, conocimiento y vida

Año 9 – Número 18

Julio-Diciembre 2017



UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA



Contenido

Artículos

- Eros, Filia y Filautía en Aristóteles. Relaciones y diferencias en la afectividad de la persona*
Rómulo Ramírez Daza y García11
- In Medias Res: A Resolution of Some False Dichotomies in Origins of Life Research*
Donald Frohlich
Richard Austin Choate35
- Agentes humanos, ficciones y homúnculos: En defensa de un enfoque no homuncular de la agencia*
María Ayelén Sánchez61
- La necesidad de lo inútil. El arte como reivindicador antropológico*
Raquel Cascales81
- The Truth about Poverty and Wealth: reflections on the centrality of the natural family in economics and politics*
Rafael Alvira Domínguez
Rafael Hurtado Domínguez101
- El valor del cuestionamiento crítico de la comunidad de investigación en la organización de la educación*
Paniel Reyes Cárdenas115
- Phenomenology vs Scientific Approach to Life. On some Aspects of the European Cultural Crisis in 19th and 20th Century*
Elena Pagni125
- Tiempo diacrónico y la epifanía de la alteridad: un análisis del tiempo y la relación con el Otro a partir del pensamiento de Emmanuel Levinas*
María Elizabeth Aquino Rápalo143
- Pascal y Kierkegaard. La lógica del corazón y la fe como pasión*157
Catalina Elena Dobre
- “Amapolita morada”. Identidad mexicana silvestre y melancólica*
Noé Blancas Blancas177

“Amapolita morada”. Identidad mexicana silvestre y melancólica

“Amapolita morada” [Purple little poppy]. Mexican identity wild and melancholic

NOÉ BLANCAS BLANCAS

Universidad Popular Autónoma del Estado de Puebla, Puebla
noe.blancas@upaep.mx

RESUMEN

La copla “Amapolita morada” constituyó el motivo para la creación del poema “Glosa de mi tierra” de Alfonso Reyes y de la canción *Las Mañanitas* de Manuel M. Ponce. En ambas obras, poeta y músico dejan testimonio de una de las preocupaciones centrales del grupo al que pertenecieron, El Ateneo de la Juventud. Flor silvestre y callada, vaso de queja, la amapola es un símbolo de lo silvestre en el poema de Reyes. Joven que despierta entre el arrullo de lentas campanadas y cantos de pájaros en una mañana pueblerina, la flor constituye una imagen de la melancolía para Manuel M. Ponce. Lo silvestre y lo melancólico son las características que ambos mexicanos consideran esenciales del alma mexicana.

Palabras clave: Identidad mexicana, Copla popular, “Amapolita morada”, Alfonso Reyes, Manuel M. Ponce, *Las Mañanitas*

ABSTRACT

The *copla* “Amapolita morada”, the reason for the creation of the poem “Glosa de mi tierra”, by Alfonso Reyes and the song *Las Mañanitas* by Manuel M. Ponce. In both works, poet and musician leave testimony of one of the central concerns of the group to which they belong, The Ateneo de la Juventud. Wild and silent flower, glass of complaint, the poppy is a symbol of the wild in the poem of Kings. Young woman who wakes up among the stream of slow chimes and birdsong on a small-town morning, the flower is an image of melancholy for Manuel M. Ponce. The wild and the melancholic are the characteristics that both Mexicans consider essential of the Mexican soul.

Keywords: Mexican identity, popular *copla*, “Amapolita morada” [“Purple little poppy”], Alfonso Reyes, Manuel M. Ponce, *Las Mañanitas*.

Recepción del original: 06/11/17
Aceptación definitiva: 18/12/17

Introducción

Los mexicanos Manuel M. Ponce (1882-1948) y Alfonso Reyes (1889-1959) formaron parte del grupo Ateneo de la Juventud, fundado en 1909, al que pertenecieron también poetas, escritores y músicos como Martín Luis Guzmán, Enrique González Martínez, Silvestre Revueltas, Alba Herrera y Ogazón y Julián Carrillo, además de pintores, filósofos y abogados.¹ El grupo, que se asumía heredero del Modernismo y defendía el credo de “Arte libre, sin trabas”, tuvo entre sus preocupaciones centrales el estudio de la mexicanidad.² Dada la profunda relación que veían entre la mexicanidad y lo popular, entre la identidad nacional y el *folklore*, Ponce y Reyes, como la mayoría de los ateneístas, trabajaron arduamente en el estudio de producciones artísticas consideradas populares: como canciones, coplas, etc.

Como ejemplo de su preocupación por el folklore mexicano podemos mencionar el poema “Glosa de mi tierra”, de Alfonso Reyes³ y la ya clásica composición *Las Mañanitas*, de Manuel M. Ponce,⁴ ambas obras basadas en la copla:

Amapolita morada
del valle donde nací,
si no estás enamorada
enamórate de mí.⁵

¹ José Vasconcelos ofrece la lista más completa de los miembros del grupo: Antonio Caso, Pedro Henríquez Ureña, Julio Torri, Enrique González Martínez, Rafael López, Roberto Argüelles Bringas, Eduardo Colín, Joaquín Méndez Rivas, Antonio Médez Bolio, Rafael Cabrera, Alfonso Cravioto, Martín Luis Guzmán, Diego Rivera, Roberto Montenegro, Alfredo Ramos Martínez, Carlos González Peña, Isidro Fabela, Manuel de la Porra, Mariano Silva y Aceves y Federico Mariscal. VASCONCELOS, J., “El movimiento intelectual contemporáneo de México”, en *Conferencias del Ateneo de la Juventud*, prólogo y recopilación de Juan Hernández Luna, México: UNAM, 1962, pp. 131-133.

² Ver VASCONCELOS, J., “El movimiento intelectual...”.

³ El poema “Glosa de mi tierra”, escrito en Madrid, en agosto de 1917, apareció en su primer libro de poemas, *Huellas* (México: Biblioteca Nueva España, 1922); y posteriormente en *Pausa* (París, 1926). En sus *Obras Completas* —de donde cito—, está incluido en la primera parte (“Repaso poético [1906-1913]” del Tomo X: REYES, A., *Obras Completas X*, México: FCE (letras mexicanas), 1959, pp. 74-76.

⁴ PONCE, M. M., *Canciones mexicanas. Lejos de ti. Las mañanitas (para voz y piano)*, México: Casa de Música.

⁵ Existen numerosas variantes de los dos primeros versos, que no afectan el sentido del análisis que aquí proponemos. Carlos H. Magis recoge las siguientes:

Eres rosita en capullo
sin acabar de salir;
si todavía no amas,
ámame primero a mí.

Amapolita morada
de los llanos de Tepic,
si no estás enamorada,
enamórate de mí.

Manzanita colorada
que en el suelo te cogí:
si no estás enamorada,
enamórate de mí.

Ya la luz de la alborada
tiñe el cielo de carmín:
amapola perfumada,
enamórate de mí.

Copla, poema y canción nos permiten observar las concepciones que Reyes y Ponce tenían de la mexicanidad, en profunda relación con lo popular o lo folklórico, aunque uno y otro se ocupan de la copla a partir de fuentes, concepciones, interpretaciones distintas. Es evidente, sin embargo, la convergencia de sus ideas de lo mexicano ya en la elección misma de la copla. Uno y otro ven en ella una afirmación del folklore mexicano: siendo la amapola una flor silvestre, su elección constituye una apología de la sencillez y de la melancolía. En el poema de Reyes, la amapola es un "Vaso en que duerme la queja", del que apura "cuánto la música yerra"; "sin decir nada", le infunde un "ansia incierta". En la canción de Manuel M. Ponce, la flor, símbolo de la mujer, es invitada a despertar a un amanecer arrullado por el canto de los pájaros y los lentos sonidos del campanario. Como veremos, la melancolía y lo silvestre son, para Reyes y Ponce, características esenciales del folklore mexicano —ésta es la tesis que guiará este trabajo.

La copla popular "Amapolita morada", como la mayoría de las que se conservan, tiene su origen en la antigua lírica popular española. Andrey Kofman⁶ considera que es una adaptación de la española:

Manzanita colorada
Que en el suelo te cogí
Si no estás enamorada
Enamórate de mí.⁷

El primer verso, "Manzanita colorada", fue sustituido por "amapolita morada" o "amapola perfumada"; y el segundo, "que en el suelo te cogí", por las variantes: "del valle donde nací" o "de los llanos de Tepic", etc. Estos cambios proveen a la copla de un contexto más bien mexicano. Kofman explica estas modificaciones por medio de la "desimbolización" de los elementos existentes en las antiguas coplas españolas, luego de haber perdido su significado. Tales elementos, heredados del villancico, perdieron su relación con el rito y la simbología mágica y agraria en el proceso del mestizaje, dada la incompreensión de los indios y mestizos, la desacralización de tales símbolos y, sobre todo, los cambios sociales y económicos.⁸ Así lo explica:

Amapola perfumada
de los llanos de Tepic,
dónde estás enajenada
que no te acuerdas de mí.

Amapolita morada
del valle donde nací,
si no estás enamorada,
enamórate de mí.

No deja Magis de advertir que esta última ha sido "glosada en décimas por Alfonso Reyes".
MAGIS, C. H., *La lírica popular contemporánea. España. México. Argentina*, México: Colegio de México, 1969, p. 109.

⁶ KOFMAN, A., "La copla española en América Latina", *La Colmena*, núm. 79, Toluca, Universidad Autónoma del Estado de México, julio-septiembre, 2013, p. 69.

⁷ *Apud* MAGIS, C. H., *La lírica popular contemporánea...* p. 465.

⁸ KOFMAN, A., "La copla española...", pp. 69-70. Entre estos elementos simbólicos y mágicos, Kofman menciona el agua, la flor, el ruiseñor y el pañuelo. Vale citarlo en extenso:

A este proceso folclórico se le puede llamar ‘desimbolización’, el cual se dio en el folclor criollo de todos los países latinoamericanos, manifestándose en múltiples fenómenos y tendencias ligados entre sí. La desimbolización tuvo como consecuencia, sobre todo, la disminución del fondo folclórico, debido a la desaparición del macizo de coplas ligadas al rito agrario y a la magia. Otros textos sufrieron la corrección colectiva.⁹

En el caso concreto de “Amapolita morada”, advierte Kofman, “el símbolo del regalo de la fruta [manzana que cogí] se cambia por el llamamiento a una mujer con la mención de un topónimo local [amapola de los llanos de Tepic]”.¹⁰

Por cuanto a su estructura formal, la copla “Amapolita morada” posee las características identificadas como clásicas de la copla popular mexicana –más que española. En su artículo “Algunas diferencias entre la lírica popular mexicana y española”,¹¹ Mercedes Roig cita la observación de Carlos Magis sobre la lírica popular contemporánea en España, México y Argentina:

la lírica folklórica tiene dos expresiones fundamentales: la cuarteta y la seguidilla. A buena distancia de estas dos formas, se dan la quintilla y la décima. Siguiendo el orden decreciente de frecuencia, aparece un último grupo que incluye sextillas, pareados, perqués y alguna otra estrofa.¹²

A partir de lo cual advierte, por su parte, el predominio en la lírica mexicana de la cuarteta octosílaba sobre las demás formas; constituye el 44% de las más de 6 mil coplas recogidas en el *Cancionero folklórico de México* volúmenes I y II; mientras que el metro octosílabo alcanza el 87% en ese mismo corpus.¹³

Estamos, pues, ante una copla popular que constituye un botón de muestra de la lírica popular mexicana, como bien lo advirtieron Reyes y Ponce.

De estos elementos que la copla española heredó del villancico, los más estables son los vínculos del tema del amor con la imagen del agua: el agua corriente (la fuente, el río, el arroyo) equivalía al amor feliz; el agua estancada (el pozo, el remolino), al amor infeliz. La flor como el símbolo de la virginidad: cortar la flor aludía al acto de privar de la virginidad. En la simbología de la fruta, levantar, arrojar o regalar la fruta (la manzana o el limón) se refería a hacer una declaración amorosa; cortar o comer la fruta a poseer a la amada. El pájaro, el ruiseñor, era la alegoría del hombre: el canto del pájaro hacía alusión a la declaración amorosa. Cuando la doncella lava el pañuelo de un hombre le declara, simbólicamente, el amor que siente por él. KOFMAN, “La copla española...”, p. 69.

⁹ KOFMAN, A., “La copla española...”, p. 69.

¹⁰ KOFMAN, A., “La copla española...”, p. 69.

¹¹ ROIG, M., “Algunas diferencias entre la lírica popular mexicana y española”, *Revista de la Universidad de México*, núm. 10, junio, 1976, p. 9. Recuperado de http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs_rum/index.php/rum/article/view/10293/11531

¹² MAGIS, C. H., *La lírica popular contemporánea...*, p. 465.

¹³ ROIG, M., “Algunas diferencias...”, p. 9.

1. Nacionalismo alfonsino y nacionalismo ponceano

Es de sobra conocida la inclinación de Alfonso Reyes por la cultura griega. Las fuentes, los temas e incluso ciertos rasgos estilísticos de su obra remiten constantemente a la antigua Grecia –“Sí, yo también me traigo mis intenciones secretas de convertir a mi México en una nueva Atenas...”, afirmaba–;¹⁴ sin embargo, en sus escritos hallamos una constante búsqueda de la esencia cultural mexicana. Su “Glosa de mi tierra” no es el único caso en su vasta producción. Sobre su concepción de mexicanidad, podemos apuntar su respuesta ante la advertencia de que su *Ifigenia cruel* es de tema griego: “Lo mismo pudo usted decir a Esquilo, a Sófocles, a Eurípides, a Goethe, a Racine, etc. Además, el tema con mi interpretación ya es mío. Y, en fin, llámele a Ifigenia, Juana González, y ya estará satisfecho su engañoso anhelo de originalidad”.¹⁵

Por otra parte, para Manuel M. Ponce, la mexicanidad en cierta forma se resume en la melancolía del mexicano. Si bien identifica un “carácter audaz” en los cantos del norte, “de ritmos rápidos y decididos”, como *La Valentina*, *Adelita*, *Trigueña hermosa*; y la voluptuosidad en las canciones costeñas de las tierras tropicales como *A la orilla de un palmar* y *La costeña*, no deja de percibir “la melancolía de las provincias del centro” en “las melodías lánguidas del Bajío”, como *Marchita el alma* y *Soñó mi mente loca*.¹⁶

Esta es la característica que Ponce considera esencial de la música mexicana, y que no necesita ropaje. Toda intención por disfrazar esta esencia es para él una errada intención por *européizarlos*: ponerle frac a la desnudez indígena.

Quizá esta postura resulte un tanto ambigua si tomamos en cuenta que, por un lado, reprueba los atavíos extranjeros a la canción popular y por otro lado reprueba también la rudeza de esta canción. Considera que para *eleva*r el folklore mexicano a la altura del arte, antes que resaltar lo innoble, grotesco e inconveniente de las canciones –con lo que da por sentado que en el fondo sí tienen algo de innoble y grotesco–, “necesitábase una paciente labor para suavizar asperezas”; pues “la verdadera labor del folk-lorista es *ennoblecer* las inspiraciones populares”.¹⁷ Reprueba *ennoblecerlas* con ropaje europeo, pero invita a *ennoblecerlas* suavizando asperezas.

¹⁴ REYES, A., *Anecdotario*, Prólogo de Alicia Reyes, México: Era, 1968, p. 19, *apud* CALCEDO PALACIOS, A., “Hacia un humanismo en Alfonso Reyes”, en DÍAZ ARCINIEGA, V. (compilador), *Voces para un retrato*, México: Casa abierta al tiempo/FCE, 1990, pp. 25 y 26.

¹⁵ En *Alfonso Reyes*, México: Imprenta Universitaria, 1954, p. 35.

¹⁶ PONCE, MANUEL M., “El folk-lore musical mexicano. Lo que se ha hecho. Lo que se puede hacer”, *Revista musical de México*, núm. 5, Editorial México Moderno, septiembre 15, 1919 p. 6.

¹⁷ PONCE, M. M., “El folk-lore musical mexicano...”, p. 5.

Para Ponce, la tarea del músico mexicano es “salvar del olvido nuestros cantos populares”. En el número 5 de la revista que él dirige junto a Rubén M. Campos, publica el artículo “El folk-lore musical mexicano. Lo que se ha hecho. Lo que se puede hacer” –que he venido citando–, en el que expresa su postura ante la música popular mexicana. Rechazando la inclinación de los artistas de la época por europeizarnos, por cubrir “nuestra desnudez indígena con el frac de última moda”, Ponce lamenta que la canción mexicana, como el jarabe, sufriera el desdén de los compositores prestigiados y estuviera proscrita de las “suntuosas fiestas ciudadanas”, y que, por ello, agonizara “en las olvidadas rancherías del Bajío”.¹⁸ Recuperada la música vernácula por músicos como él, se había logrado que llegara de nuevo a los salones, donde “los cantos del pueblo aparecieron revestidos con un discreto ropaje armónico y cambiaron, por lo hondo de su sentimiento y la magia de la melodía ingenua, la indiferencia del público en interés y entusiasmo. [...] Era el triunfo de la canción mexicana”.¹⁹

La metáfora de la vestimenta es particularmente ilustrativa. Ponce reprobaba que, para simular nuestro “atraso secular”: “Se intentaba cubrir así, de pronto, nuestra desnudez indígena con el frac de última moda, sin considerar que, lógicamente, deberíamos haber comenzado por adoptar el traje apropiado a nuestro clima y a nuestras costumbres”.²⁰ El disfraz incluía también el nombre: los *jarabes* habían entrado en algunas colecciones de *aires nacionales* a condición de hacerlo “con el rumboso nombre de Rapsodias”.²¹

La respuesta a las preguntas de Ponce: “¿Existe en nuestros cantos la *materia prima*, el elemento indispensable para constituir una música verdaderamente nacional? ¿Estos elementos podrán imprimir un carácter inconfundible a nuestra música?”,²² fueron contestadas más a la hora de crear canciones mexicanas, que a la hora de exponer su idea de mexicanidad o *color local*. Para Ponce, este color local es precisamente la melancolía:

Es profundamente triste la llanura desolada al morir la tarde; y al morir con ella la esperanza del mejoramiento y la fe en la humana justicia, el alma del campesino desventurado y polvoriento, que regresa de su labor cuando se enciende sobre la lejanía azul de las montañas la primera estrella, siente toda la melancolía de la vida, el peso de una existencia inútil y como único refugio

¹⁸ PONCE, M. M., “El folk-lore musical mexicano...”, p. 5.

¹⁹ PONCE, M. M., “El folk-lore musical mexicano...”, p. 6.

²⁰ PONCE, M. M., “El folk-lore musical mexicano...”, p. 5.

²¹ PONCE, M. M., “El folk-lore musical mexicano...”, p. 6.

²² PONCE, M. M., “El folk-lore musical mexicano...”, p. 7.

de su infelicidad, esconde su pensamiento en el dulce recuerdo de su rústico amor. Y entonces canta sus dolientes canciones.²³

Artistas como Granados, Casals, Dumesnil, Gabriella Besanzoni, Rosa Rauisa, Arturo Rubinstein y Sascha Jacobsen –advierte Ponce– han encontrado en los cantos mexicanos “un ambiente saturado de melancolía o una vivacidad picaresca que revelan ya la tristeza secular del indio, y el carácter agudo del mestizo”.²⁴

2. Amapola de mi tierra

Como he dicho, el poema “Glosa de mi tierra” fue escrito en 1917 en Madrid. El poema se describe en el título: es una glosa; es decir, es un poema formado por cuatro décimas octosílabas que concluyen con el verso de un romance o una copla, en este caso, de “Amapolita morada”.²⁵ El origen de este tipo de poemas está íntimamente ligado con la lírica popular. Así lo consigna Margit Frenk en el prólogo al *Cancionero de Romances Viejos*:

²³ PONCE, M. M. “La música y la canción mexicana”, en MORENO RIVAS, YOLANDA, *Rostros del Nacionalismo...*, p. 101.

²⁴ PONCE, M. M., “El folk-lore musical mexicano...”, p. 9.

²⁵ Éste es el poema en cuestión:

GLOSA DE MI TIERRA

*Amapolita morada
del valle donde nació:
si no estás enamorada,
enamórate de mí.*

I

Aduerma el rojo clavel
o el blanco jazmín las sienas;
que el cardo es sólo desdenes,
y sólo furia el laurel.
Dé el monacillo su miel,
y la naranja rugada
y la sedienta granada
zumo y sangre –oro y rubí;
que yo te prefiero a ti,
amapolita morada.

III

Cuando, al renacer el día
y al despertar de la siste,
hacen las urracas fiesta
y salvas de gritería,
¿por qué, amapola, tan fría,
o tan pura, o tan callada?
¿por qué, sin decirme nada,
Me infundes un ansia incierta
–copa exhaustam mano abierta–
si no estás enamorada?

II

Al pie de la higuera hojosa
tiende el mando la alfombrilla;
crecen la anacua sencilla
y la cortesana rosa;
donde no la mariposa,
tornasola el colibrí.
Pero te prefiero a ti,
De quien la mano se aleja:
vaso en que duerme la queja
del valle donde nació.

IV

¿Nacerán estrellas de oro
de tu cáliz tremulento
–norma para el pensamiento
o bujeta para el lloro?
No vale un canto sonoro
el silencio que te oí.
Apurando estoy en ti
cuánto la música yerra.
Amapola de mi tierra:
enamórate de mí. REYES, A. *Obras completas*, pp. 74-76.

El Renacimiento trajo consigo la valoración de los cantares populares, reliquias, se creía, de una humanidad más pura, no corrompida por la destructora carrera de los siglos, cercana a la naturaleza y a la añorada “Edad de Oro”.

[...Músicos cortesanos y poetas] Compusieron además artificiosas “glosas”, cuyas estrofas debían terminar con los versos de un romance, y “contrahechuras” o adaptaciones personales.²⁶

La glosa de Reyes –cuatro décimas octosílabas de la forma a-b-b-a-a-c-c-d-d-c- se ajusta tan bien a la estructura de la glosa hispánica clásica que, como ya ha observado James Willis Robb,²⁷ Tomás Navarro Tomás la toma como modelo al definirla en su libro *Arte del verso*:

Empezó el cultivo de la glosa en el siglo XV. Su extensión dependía del mayor o menor número de versos de su tema y estrofas de comentario. A partir del siglo XVII su forma regular ha consistido en una redondilla como tema y cuatro décimas glosadoras que terminan repitiendo cada una sucesivamente uno de los versos de la redondilla. Su práctica se mantiene especialmente en los países hispanoamericanos. Ejemplo de Alfonso Reyes, *Glosa de mi tierra* [sigue la transcripción].²⁸

Nos acercaremos primero a la copla y luego a la glosa de Reyes. Lo más sobresaliente en el primer verso de la copla es la contradicción que encierra la flor: “amapolita morada”. Se trata de una planta silvestre. No es una flor fina, sino un producto, digamos, natural de la tierra. Una “flor campesina”: humilde. La amapola morada será siempre una amapola pálida, desfallecida, única entre las demás, tomando en cuenta la asociación del color morado con el luto. Esta alusión es común cuando hablamos de amor: sufrimiento e incluso muerte.

Si el rojo en las flores es pasión e impetuosidad, y lo morado es aflicción, tristeza, luto, entonces una amapola morada estará en el umbral entre pasión y aflicción, entre la vida y la muerte. O bien, pasión y muerte. Si llevamos estos elementos al amor, tenemos entonces un amor que es, de por sí, pasional (rojo) pero vuelto aflicción, tristeza (morado), e incluso, mortal.

²⁶ FRENK, M., “Prólogo”, en *Cancionero de Romances viejos*, México: UNAM, 1961, p. xv. Sobre la glosa popular, ver FRENK, M., “Glosas de tipo popular en la antigua lírica”, en *Estudios sobre lírica antigua*, Madrid: Castalia, 1978, pp. 267-308.

²⁷ ROBB, J. W., “Alfonso Reyes y Eugenio Florit: de poeta a poeta”, en *Revista Iberoamericana*, vol. 52, núm. 137, 1086, p. 1035. Recuperado de <https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/viewFile/4284/4452>

Sobre la décima, forma esencial de la glosa, ver: MENDOZA, V. T., *Glosas y décimas de México*, México: FCE (Letras mexicanas), 1996, pp. 8-9 y 16-19.

²⁸ NAVARRO TOMÁS, T., *Arte del verso*, México: Colección Málaga, 1971, pp. 156-157.

El verso "...Del valle donde nací" nos proporciona, primero, la identificación del poeta con la flor: proceden del mismo "valle", de la misma tierra, tienen un origen común y, por extensión, comparten las características contradictorias: pasión y aflicción. Si la planta es silvestre y comparte el origen con el poeta, tenemos entonces a un poeta *silvestre*, no *cultivado*, un poeta *campesino*. De esa tierra no sabemos nada, sino que es un valle, es decir, se ubica entre dos alturas: es un lugar bajo. Su posición se relaciona, entonces, con lo no elevado. No deja de aludir, asimismo, al "valle de lágrimas": amapolita del mismo valle *de lágrimas* donde nací. Ahora, si impusiéramos una escala a los estados de ánimo o al amor –en el extremo alto ubicaríamos a la alegría o el amor correspondido y en el extremo bajo, la tristeza o el desamor–, un *valle* se ubicaría siempre en el nivel de la tristeza o el desamor; su sinónimo en el vocabulario orográfico, "depresión", nos resulta bastante familiar. Pero aún sin necesidad de esta ilusoria escala, tenemos, por un lado, una amapola morada –el amor-muerte–, que pertenece a un valle y, por otro, un poeta que ha nacido en el mismo valle de la amapola y que, por ende, comparte la contradicción pasión-aflicción de la flor.

Por otra parte, si atribuimos la pasión y la tristeza de la flor al poeta, podemos explicarnos que en la parte restante de la estrofa el poeta pida a la flor que se enamore.

Si tomamos en cuenta la identificación clásica desde la Edad Media de la flor con la mujer en las coplas populares mexicanas (para Manuel M. Ponce, amapola y "mi bien" serán sinónimos) y en la antigüedad, entenderíamos que el poeta está hablando de una mujer: una mujer triste, una campesina triste, con la cual se identifica, lo mismo por su origen, que por su tristeza. Esta relación semántica cobra intensidad en los siguientes versos: "Si no estás enamorada / enamórate de mí".

El poeta duda: "*si no estás enamorada*": "¿A qué otra cosa, si no al amor, podría atribuirle la tristeza de la amapola?", parece preguntarse. O bien porque está enamorada y no correspondida o bien porque no hay un amor que la anime. Si ocurre lo segundo, entonces se cree motivado para pedir: "enamórate de mí". Esto provee a la copla de un acento, más que amoroso, melancólico y, en cierta medida, salvaje.

Los dos últimos versos contienen, además de esa condición de tristeza, un pesimismo, digamos, circular: ante la tristeza y el amor no hay escapatoria; o se está triste por el origen mismo –por haber nacido en el valle– y la falta de amor ("si no estás enamorada"); o se está triste por sentir el amor (enamórate de mí). Asimismo, la tristeza resulta tanto causal: si estás triste es porque no estás enamorada; como prescriptiva: si aún no estás triste –enamorada– entonces enamórate de mí –entristece por mí–.

Veamos cómo incorpora Alfonso Reyes esta copla en su “Glosa de mi tierra”. James Willis Robb ha observado ya un acento nostálgico y tierno: “Lo que hace Reyes en su ‘Glosa de mi tierra’ es evocar nostálgicamente las bellezas de ‘su tierra’ y la ternura que siente por ella a través de la imagen de su flor, la amapolita morada”.²⁹

La glosa comienza citando aromas y jugos de flores y frutos para contrastarlos con la “amapolita morada”. Tras la extensa enumeración, el poeta menosprecia el adormecimiento del clavel y del jazmín, el desdén del cardo, la fuerza del laurel, la miel del monacillo, el zumo-oro de la naranja y la “sangre”-rubí de la granada, para inclinarse por la amapolita morada: “que yo te prefiero a ti / amapolita morada”, aunque no justifica tal atracción, quizá porque tácitamente se opone a las características susodichas: desdén, furia, miel, zumo-oro y sangre-rubí.

Desde su primer poema, el soneto “De mi prisma”,³⁰ Reyes establece su inclinación por la sobriedad: “En el arte, lo ingenuo tentarme pudo”, declara. En “Glosa de mi tierra”, desestimar desdén, furia, miel, zumo y sangre podría entenderse como una preferencia por lo silvestre. Refuerza esta lectura el hecho de que, mientras Ponce prefiere la versión de “amapola perfumada”, Reyes elige la “amapolita morada”. En el citado soneto “De mi prisma”, hace una selección muy semejante: alabando la sinceridad, prefiere quedarse con la “fresca flor de las pieles” antes que con las túnicas. En el soneto las referencias y los valores son siempre griegos, mientras que en la glosa hallamos a un poeta mexicano que exalta el origen, la sencillez y la melancolía de la flor.

Extendiendo un poco más el campo semántico, la asociación de la flor con la mujer alude también a la asociación con la poesía. En algunos momentos, la “amapolita morada” parece identificarse con la propia poesía: “vaso en que duerme la queja”, “copa exhausta”. También el listado de flores –jazmín, clavel, cardo, laurel– soportaría la asociación de un tipo de poesía, de los cuales prefiere el que habla de la tristeza de su pueblo. De esta forma estamos, entonces, ante una exaltación no sólo de la sencillez de una flor o de una mujer, sino también ante la sencillez en la poesía:

¿por qué, amapola, tan fría,
o tan pura, o tan callada?
¿Por qué, sin decirme nada,
me infundes un ansia incierta [...]?,

con lo cual entendemos que la sencillez aquí no es la falta de mensaje, sino la pureza en el arte.

²⁹ ROBB, J. W., “Alfonso Reyes y Eugenio Florit...”, p. 1035.

³⁰ REYES, A., *Obras Completas*, T. X, p. 17.

Pero esto es evidente aun sin hacer especulaciones del referente de la amapolita.

En la segunda décima, además de plantas –higuera, alfombrilla, anacua, rosa–, Reyes incluye en su listado a la mariposa y al colibrí –“donde no la mariposa / tornasola el colibrí”–, para resaltar la apariencia de alegría y soberbia de estos elementos ante la esencia de la queja (“vaso en que duerme la queja / del valle donde nació”) de la amapola. Aquí, el color morado cobra relevancia y forma de queja. Una queja que no era ajena también a Ponce. Yolanda Moreno Rivas refiere una anécdota de Manuel M. Ponce: “una visita a los tinacales de una hacienda pulquera, en donde emocionado escuchó a los indígenas cantar ‘el alabado’, constituyó para su música una revelación de la fuerza expresiva de las formas populares”.³¹

La tercera décima de la glosa alude, además de a la frialdad y la pureza, al silencio de la planta: “¿por qué, sin decirme nada, / me infundes un ansia incierta”. El silencio es una particularidad que contrapone a las “salvas de gritería” de las urracas. Parecería que lo propio de la amapola es el silencio, que resulta al final más significativo que la fiesta de esos pajarracos: “me infundes un ansia incierta”.

En la última estrofa el poeta culmina la idea del silencio significativo atribuyendo musicalidad a la amapola: “Apurando estoy en ti / cuánto la música yerra”. El poeta prefiere a la amapola porque es la que más le *dice*. “Vaso en que duerme la queja”, le infunde un “ansia incierta” y –al fin vaso–, le deja apurar no sólo música, sino también, y sobre todo, aquello que ninguna flor, ningún pájaro, pero ni siquiera la música, atinan a transmitirle: “cuánto la música yerra”.

Quizá lo más logrado del poema de Alfonso Reyes es que asocia a la amapola más que con ciertos conceptos o significados, con disparadores de significados: la amapola no es la queja sino el vaso donde ésta duerme; su silencio le infunde no una certeza sino un “ansia incierta”; bebe de ella no la música sino “cuanto la música yerra”.

³¹ MORENO RIVAS, Y., *Rostros del nacionalismo*, México: FCE, 1990.

3. “Amapola perfumada”

La composición *Las Mañanitas*, de Manuel M. Ponce,³² puede muy bien dividirse en dos partes:³³ la primera está compuesta por nueve compases –que se repiten inmediatamente–; y la segunda, que no se repite, por nueve más.

Aunque no hay signos musicales que indiquen estas fisuras (casillas, cambios de tono, clave o ritmo, silencios prolongados), éstas son evidenciadas, primero, por la repetición de los primeros nueve compases y luego, por el hecho de que tras esa repetición se introducen notas más agudas que al principio y, además, hasta el compás 17 –la primera parte y su repetición– se mantiene la estructura musical planteada desde los primeros cinco compases, la cual, a partir de aquí, se rompe.

La primera parte, igual que su respectiva repetición, contiene dos *grupos* de doce tiempos (cuento por tiempos y no por compases para no caer en inexactitudes, pues cada grupo comienza a medio compás), divididos por una nota blanca que, después del segundo grupo, es una negra seguida de un silencio. El primer grupo consta de una escala que asciende una nota cada tres hasta llegar a la blanca. En el siguiente grupo, la escala desciende, vuelve al punto alto y desciende de nuevo.

La mayoría de los compases está compuesto por cuatro notas: una negra con puntillo y tres corcheas,³⁴ en el mismo orden.

Hasta aquí, la música no es más que una escala que asciende y desciende. Si observamos las notas largas –negras con puntillo–, las primeras de cada compás, no tenemos más que un *fa*, *sol*, *la*, *si* natural, sin mayores complicaciones, que luego cae al *fa* blanca. Es un tan-tan-tán que sube y baja.

Esto es la primera parte.

En la segunda parte pueden identificarse también dos grupos de 12 tiempos cada uno, como en la primera parte. Los seis primeros compases se repiten con leves variaciones –una negra se hace dos corcheas y viceversa–; la

³² Utilizo la escritura de *Las Mañanitas* para canto y piano, tomada de PONCE, M. M., *Canciones mexicanas. Lejos de ti. Las mañanitas* (para voz y piano). México: Casa de Música. También pude ver la versión para piano solo, que aparece en PONCE, M. M., *20 easy pieces for piano*, New York: Peer international corporation, 1952, p. 8. Trabajé con la primera porque incluye la letra. Aunque en el tema central no hay mayores diferencias, la versión para piano solo sí difiere en la segunda parte.

³³ Para esta descripción, me ciño a la parte de la voz, por presentar el tema con mayor nitidez.

³⁴ En la versión de las *20 easy pieces*, son cinco notas: una negra y cuatro corcheas, de dos en dos. La negra y la primera corchea están ligadas, pero los valores son los mismos.

recurrencia al *do* agudo es más que evidente: las dos escalas, ambas ascendentes, llevan a él: *sol, la, si, do*. El segundo grupo comienza y concluye con los únicos saltos, vertiginosos para la composición, de una grave a una aguda y viceversa, con cinco tonos de por medio. En las primeras notas de cada compás de esta segunda parte, hay también un *do* recurrente: *si, do, si, do, re, do, do, fa*.

En toda la escritura, las primeras notas de compás son generalmente negras, con puntillo en la primera parte y solas en la segunda. Las tres únicas notas blancas se ubican también al principio del compás. Cuando se trata de corcheas, éstas son dos notas repetidas: *la, la y do, do*.

Tenemos, pues, una composición no sólo sencilla sino hasta monótona: dos partes casi *simétricas*, estructuras idénticas, escalas simples, notas recurrentes y un repertorio de notas que no rebasa apenas una escala (los extremos son el *do* grave y el *re* agudo).

El ritmo es $\frac{3}{4}$, aunque no se trata de un vals.

Éstas son *Las Mañanitas* de Ponce. Y todo parece indicar que con esta canción Ponce intentó precisamente recrear una de las mañanitas silvestres. No en vano agregó a la copla

Amapola perfumada
de los llanos de Tepic,
si no estás enamorada
enamórate de mí.

También incorporó una que describe la salida del sol:

Ya la luz de la alborada
tiñe el cielo de carmín.
Amapola perfumada,
enamórate de mí.

Y luego otra, igualmente explícita, en la que ya pasa del color (amapola, luz, alborada, carmín) al sonido:

Despierta, mi bien, despierta,
mira que ya amaneció.
Ya los pajaritos cantan,
ya la luna se ocultó (énfasis mío).

Según las coplas, para Ponce, los amaneceres son color y sonido.

Sin embargo, es difícil pensar en pajaritos al escuchar sus *Mañanitas*. Y más difícil aún adivinar un color carmín, no obstante que la cuestión del color parece ser lo que más le preocupaba, pues aunque habla de pájaros, le pide a su "bien" que *mire* que ya amaneció, no le pide que *oiga*. Sin embargo, la

cuestión del oído es una cuestión obligada, ya que se trata de música. ¿Qué es lo que oye la amada?

Es aquí donde cobran importancia los monótonos sonidos de principio de compás que, sobre todo en la primera parte, son notas largas –negras con puntillo. Si observamos estas primeras notas, pero esta vez alargándolas ligeramente, no es difícil escuchar, más que pajaritos cantando, ligeras campanadas, no fuertes ni débiles, pero suficientemente cercanas para distinguir las. Están, de hecho, sugeridas desde el principio de la composición: tan-tan-tán. Este triple *golpeteo* se extiende por toda la primera parte, sufriendo una nota a la vez hasta suspenderse un momento en un *si* blanca y bajando luego.

En la segunda parte, los tres golpes se reducen a dos, pero la escala cede a una alternancia de agudos y graves, que tienden a descender al final. Quedándonos de nuevo únicamente con las notas largas –ahora negras y sólo una con ligadura–, escuchamos que son dos las campanas, que se han acercado un poco más y que suenan más alegres: *do-si; do-la; si-sol; do*. Y al final: *re; do-la; re; mi-fa*.

Ponce resuelve, de esta manera, no tan sólo el sonido, sino también el color. Su recreación de una mañana son unas campanadas que se escuchan primero un tanto difusas y luego más nítidas y agudas: quizá las llamadas a misa. No hacen falta, pues, los pajaritos para *escuchar* la mañana. Además, no podemos pensar en el Ángelus, ni siquiera en campanadas vespertinas, pues éstas serían más prolongadas. Y al subir dos notas más en la segunda parte y aligerar casi imperceptiblemente la canción –en la primera parte no aparecen más de tres corcheas por compás y aquí encontramos cuatro en el segundo compás; en la primera parte casi todas las primeras notas son negras con puntillo y en la segunda, son casi todas negras y una es corchea–, nos invita a *visualizar* la salida del sol.

Además, los *do* graves repetidos al principio, *refrescan* el perfume de la amapola.

Persiste la monotonía, pero ¿puede no serlo una mañana silvestre? Otro ambiente no podría *aludirse* con amapolas y pajaritos, con campanas. Es, en todo caso, un amanecer apacible y hasta rutinario. Hay actitudes reincidentes –estructuras idénticas–; hay alegría pero no desatada –todo *cabe* apenas en una escala–; hay un cielo carmín –no hay más de dos corcheas por tiempo–; hay, en fin, monotonía –la permanente recurrencia al *do* agudo.

Pero hay otra recurrencia. Un *mi-fa*, obviamente, grave. Cierto que sólo aparece al final de cada parte, es decir, tres veces, tomando en cuenta la repetición de la primera. Pero son bien evidentes. La única nota más grave es el *do*, pero sólo es un punto de partida, no tan acentuado, y las dos veces que

aparece es en dos corcheas ocupando un solo tiempo, mientras que el *mi-fa* es el remate de cada una de las partes, está acentuado y se trata de dos negras. Más evidente su presencia es al final de la canción, cuando del *re* agudo se cae hasta el *mi*, y el *fa* es una blanca.

La queja de las campanas se queda. La amapola suelta su perfume, puede enamorarse, el cielo se tiñe de carmín y sale el sol, la amada despierta, cantan los pajaritos, la luna se oculta, en fin, amanece. Una queja se queda como un sonido de fondo. *Mi-fa*. Queja larga. Grave.

A la monotonía, Ponce agrega la queja, la melancolía de los amaneceres mexicanos. *Mi-fa*. En esas dos notas asienta su concepción de lo mexicano, pues concibe el "color local" como "un ambiente saturado de melancolía o una vivacidad picaresca que revelan ya la tristeza secular del indio, y el carácter agudo del mestizo".³⁵

Conclusiones

Mientras Reyes desdeña otras flores, frutas y aves para quedarse con la "amapolita morada" –de la que alaba el origen silvestre y la melancolía–, Ponce intenta recrear un amanecer mexicano: campanas, melancolía.

Es indudable que el acercamiento a la copla es a partir no sólo de dos artes distintas, sino de dos concepciones e interpretaciones diferentes. Pero al fin, uno y otro llegan, a pesar de las variaciones de la copla, a un mismo punto: para Reyes, como para Ponce, lo mexicano de la copla está en lo silvestre de la flor y en su tristeza.

Es cierto que no hallaremos las campanadas del amanecer en la glosa de Alfonso Reyes, ni la humildad, la queja, el silencio –frialdad o pureza– de la amapola en *Las Mañanitas*. Pero sí hallamos en el poema la simpleza de la amapola, que no aduerme las sienas ni desdeña, que no tiene fortaleza ni produce oro o rubí, que, callada, sin hacer fiestas, es sólo el "vaso donde duerme la queja". A mi ver, esta simpleza se corresponde con la monotonía de notas *doblando* tristemente.

Asimismo, hallamos en el amanecer campesino de *Las Mañanitas* la identificación del poeta con su "bien" amada –a quien canta. El contraste entre la fiesta y "salvas de gritería" de las urracas, y la frialdad y el silencio de la amapola puede escucharse en el salto de un *re* agudo al ronco *mi-fa*.

³⁵ PONCE, M. M., "El folk-lore musical mexicano...", p. 9.

Asimismo, la súplica del poeta: “Amapola de mi tierra / *enamórate de mí*”, identificando a la flor con la mujer, se corresponde con la súplica del músico: “Despierta, mi bien, despierta”, que puede entenderse como una invitación: “despierta al amor, a las campanadas que se alegran pero que terminan quejándose”.

Es innegable que uno y otro *vieron* y *escucharon* cosas diferentes y se acercaron a la amapola, uno por su color (“Amapolita morada”) y otro por su aroma (“Amapola perfumada”), con diferentes fines. Uno, para exaltar la sencillez de las cosas, y otro, para recrear un paisaje mexicano. Ambos, con su propia visión (su “vaso donde duerme la queja” o sus campanadas en *mi-fa*), construyeron dos *textos* tan mexicanos como melancólicos. Tan *audibles* como *visibles*, e incluso, *tangibles* y *aspirables*: dos moradas amapolas perfumadas que doblan e infunden “un ansia incierta”.