



La intertextualidad en la copla popular de México

Grissel Gómez Estrada
Universidad Autónoma de la Ciudad de México

Resumen

La intertextualidad en la lírica tradicional y popular surge como resultado de dos fenómenos: el surgimiento de una canción nueva (*canciones contrahechas*), en especial como parodia de la primera, y cuando una canción menciona a otra, creando una complicidad entre los intérpretes y el público durante la *performance*.

Palabras clave: *intertextualidad – copla tradicional – canción popular – canciones contrahechas – parodia – variantes.*

Abstract

Intertextuality in traditional and popular poetry arises as a result of two phenomena. First, is the emergence of a new song as a parody of another (*contrahechas*); and, secondly, when in a song there is a mention to another text producing complicity between the performers and the audience during the performance.

Keywords: *intertextuality – traditional song – folk song – contrahechas songs – parody – variants.*

Existen numerosas reflexiones alrededor del concepto de intertextualidad. Una de las acepciones más básicas del término se puede

Olivar N° 18 (2012), 201-219.



considerar la siguiente: “La intertextualidad evoca [...] la relación de un texto con otro u otros textos, la producción de un texto desde otro u otros precedentes” (Martínez, 2001:37). De acuerdo a la cita, se llegaría a la conclusión abstracta y abarcadora de Barthes (1980), que considera al texto como un *intertexto*, dadas las influencias directas o indirectas tanto de otros autores como de la cultura de un pueblo.

Un concepto más moderado sostiene que la “intertextualidad designa los casos manifiestos de relación de un texto con otros textos” (Camareno, 2008:25). Dichos casos, manifiestos o evocados, sólo tienen sentido en la medida en que el lector o el espectador intervienen. De esta forma, la intertextualidad proporciona:

[...] guiños al lector cuya competencia intertextual se sobreentiende. La intertextualidad cuenta, en efecto, con el fenómeno de la recepción tanto como con el de la producción; el término de “intertextualidad” se refiere a “la relación de dependencia que se establece entre, por un lado, los procesos de producción y de recepción de un texto determinado y, por otro, el conocimiento que tengan los participantes en la interacción comunicativa de otros textos anteriores relacionados con él”. Este conocimiento intertextual se activa mediante un proceso de mediación (intervención subjetiva) mayor o menor según el número y los tipos de textos anteriores utilizados en el procesamiento del texto actual (Martínez, 2001:38).

En este sentido, la intertextualidad aparece de forma directa o insinuada, sobre lo cual Jesús Camareno afirma:

[...] en las formas implícitas no hay tal evidencia y el lector comprende que hay un juego intertextual gracias a un cierto “sentimiento de heterogeneidad textual” (presencia de otro texto en el texto) [...]. Una vez que el lector tiene conciencia de la presencia del intertexto, se trata de identificarlo: el motor que permite identificar el texto es la memoria del lector y su cultura lectora (2008:43).

La intertextualidad emerge tanto en textos literarios como en textos científicos y humanísticos, esto si entendemos a la palabra escrita como un acto de comunicación y diálogo, pues “en cualquier manifestación verbal aprovechamos de diferentes maneras lo que otros habían dicho antes de nosotros” (Bubnova, 1987:17).

Así, el llamado *diálogo* que entablan entre sí las obras se extiende al receptor, quien se convierte en una especie de cómplice. Esto es muy importante en la manifestación concreta de la lírica popular durante la *performance*, cuando está el receptor en presencia.

En la poesía tradicional la intertextualidad posee características específicas, como señala el estudioso José Manuel Pedrosa:

Es quizás el ámbito de la literatura oral el que ha quedado más desatendido, al menos en el mundo hispánico, y el que sigue precisando de acercamientos y de análisis que hagan justicia a la operatividad y a la vitalidad de un fenómeno, el de la intertextualidad, que ha contribuido decisivamente a conformar el perfil de esa parcela de nuestro patrimonio literario, y en especial de nuestra poesía tradicional (2004:450).

Es claro que la intertextualidad en este contexto posee sus propias características. Pedrosa sintetiza el concepto como “la producción de un texto desde otro texto” (2004:449), cuando una canción influye en la creación de otras:

Hablar de intertextualidad en el marco de la poesía tradicional es hablar de canciones nuevas creadas sobre el molde formal –métrico y musical– de canciones anteriores, más antiguas y previamente conocidas por los artistas y por el público, implicadas en la creación y en la recepción de las nuevas composiciones (2004:451).

A estas últimas las llama *poesía contrabecha*. Generalmente constituyen una parodia del texto tradicional que se adapta a nuevas circunstancias histórico-sociales.

Por supuesto, la posibilidad de realizar una parodia se relaciona de algún modo con las características intrínsecas de la lírica tradicional: su existencia en variantes. Cabe recordar la diferencia entre la lírica popular y la tradicional. Sobre la primera, dice Menéndez Pidal:

Toda obra que tiene méritos especiales para agradar a todos en general, para ser repetida mucho y perdurar en el gusto público bastante tiempo, es obra popular [...], como el *Tenorio* de Zorrilla. [...]. El pueblo escucha o repite estas poesías sin alterarlas o rehacerlas; tiene conciencia

de que son obra ajena. En cambio, lo tradicional consiste en la reelaboración de la poesía por medio de variantes (1973:344-345).

En otras palabras, las transformaciones se producen por la recreación y transmisión oral de un texto a lo largo del tiempo. Esta mutabilidad puede considerarse como un elemento más que ayuda a la creación de una parodia. Asimismo, Pedrosa explica que:

todos conocemos, porque se trata de una tradición que sigue muy viva, cancioncillas que utilizan la conocida y pegadiza melodía de otras canciones viejas, para, mediante cambios –por lo general ingeniosos o satíricos– introducidos en su letra, perpetuarse y provocar al mismo tiempo la sorpresa y la complicidad del auditorio (2004:451).

Un ejemplo de canción contrahecha en México es la parodia de *La casita*. Ambas, la original y la parodia, tienen muchas variantes. He aquí una versión de la primera:

¿Que de dónde amigo vengo?
De una casita que tengo
más abajo del trigal,
de una casita chiquita
para una mujer bonita
que me quiera acompañar.

Tiene en el frente unas parras,
donde cantan las cigarras
y se hace polvito el sol;
un portal hay en el frente,
en el jardín, una fuente
y en la fuente, un caracol.

Hiedras la tienen cubierta
y un jazmín allá en la huerta
que las bardas ya cubrió;
y en el portal, una hamaca,
en el corral, una vaca
y adentro mi perro y yo.
Bajo un ramo que la tupe,
la Virgen de Guadalupe
está en la sala al entrar;

ella me cuida si duermo,
me vela si estoy enfermo
y me ayuda a cosechar.

Más adentro está la cama,
muy olorosa a retama,
limpiecita como usted;
tengo también un armario,
un espejo y un canario
que en la feria me merqué.

Pues con todo y que es bonita,
que es muy chula mi casita,
siento al verla no sé qué...
Me he metido en la cabeza
que hay ahí mucha tristeza,
creo que porque falta usted.

Me hace falta ahí una cosa
muy chiquita y muy graciosa
más o menos como usted
pa' que le cante al canario,
eche ropa en el armario
y aprenda lo que yo sé.

Si usted quiere la convido
a que visite ese nido
que hay abajo del trigal:
le echo la silla al Lucero
y nos llevará ligero
hasta el medio del corral.

Y si la noche nos coge,
y hay tormenta que nos moje,
tenga usted confianza en Dios,
que en casa chica y extraña
no nos faltará una maña
pa' vivir ahí los dos¹.

¹ *La casita*, obtenida el 20 de febrero de 2012 en *You tube*: <http://www.youtube.com/watch?v=aYsTPZHb8dw&feature=fvwrel>

En esta canción la descripción de la casa en el campo sirve para conquistar a una mujer. La parodia se basa en el enriquecimiento de los políticos surgidos de la Revolución, por medio de la descripción de una casa de millonarios, muy diferente a la anterior:

¿Que de dónde, amigo, vengo?
De una casita que tengo
por allá en el Pedregal,²
es una casita chiquita
con jardines, alberquita
y calefacción central.

Tiene en el frente unas bardas
que vigilan unos guardias
que me manda el general;
las bardas son alambradas,
muy bien electrificadas
por Comisión Federal³.

Piedras la tienen cubierta,
un guarura hay en la puerta
que la Procu⁴ me prestó;
en el portal, una estatua,
estofada de oro y plata
que el museo me donó.

Ver un garaje tú puedes,
donde caben tres Mercedes,
cuatro Mustangs y un Jaguar;
y en el piso que está encima
hay gimnasio, gim y esgrima
y un salón para bailar.

Bajo un ramo que la tupe,
la Virgen de Guadalupe
que un arzobispo me dio;
ella cuida los dineros

² Colonia de clase alta al sur de la Ciudad de México.

³ Se refiere a la Comisión Federal de Electricidad.

⁴ Se refiere a la Procuraduría General de la República, dependencia del Ejecutivo que investiga delitos del orden federal, así como su seguimiento ante los tribunales.

que me dejan mis obreros,
por eso le rezo yo.

Y en un piso que hay arriba,
ahí tengo mi oficina
y un salón de proyección.
Y en el patio de la casa,
juegos pa' toda la raza
y dos canchas de frontón.

Más adentro está la cama
que perteneció a Santa Anna,⁵
nuestro mejor vendedor.
Tengo también un armario
que le trancé⁶ a un anticuario
que en Palacio⁷ se robó.

Pues con todo y que es bonita,
que es muy linda mi casita,
siento al verla no sé qué...
Me he metido en la cabeza
que hay ahí mucha tristeza,
pues falta algo que no sé.

Me hace falta a mí una cosa
muy grande y maravillosa:
una columna ha de ser.
Cosa de tener paciencia,

Ángel de la Independencia,⁸
en mi jardín te he de ver.

Si quieren yo les convido
a que visiten mi nido
que tengo en el Pedregal;
tomamos mi helicóptero,

⁵Presidente de México en cuyo gobierno México vendió forzosamente más de la mitad de su territorio a Estados Unidos, en 1848.

⁶Quiere decir "quitó con engaños, robé".

⁷Se refiere al Palacio Nacional, sede del Poder Ejecutivo federal.

⁸Monumento ubicado en el Paseo de la Reforma, en la ciudad de México. Porfirio Díaz lo mandó construir en 1910 para conmemorar el centenario del inicio de la gesta de Independencia.

que nos llevará ligero
hasta el centro del jacal.

Me dirás muy asombrado
que de dónde habré sacado
coches, dinero y mansión.
A las claras te lo dice
ese letrero que dice:
“Viva la Revolución”⁹.

Si tú quieres al momento
casa, vestido y sustento
y una vida cual no hay dos,
ya no seas reaccionario,
hazte *robo*lucionario
y que te bendiga Dios¹⁰.

Hay cierto paralelismo entre ambos textos a pesar de que los elementos expresados no sean sinónimos. De esta manera, muchas de las estrofas de la parodia comienzan igual que las de la original e incluso algunos versos de en medio, por ejemplo, la primera:

Versión original:
*¿Que de dónde amigo vengo?
De una casita que tengo
más abajo del trigal,
de una casita chiquita
para una mujer bonita
que me quiera acompañar.*

Parodia:
*¿Que de dónde, amigo, vengo?
De una casita que tengo
por allá en el Pedregal,
es una casita chiquita
con jardines, alberquita
y calefacción central.*

⁹ Se refiere a la Revolución Mexicana, que inició el 20 de noviembre de 1910.

¹⁰ *La casita*, obtenida el 20 de febrero de 2012 en *You tube*: <http://www.mp3lyrics.org/o/oscar-chavez/la-casita/>

En este sentido, y a nombre de la burla, ciertos elementos se transformarán. Por ejemplo, en la segunda estrofa, “Tiene en el frente unas bardas” sustituye a “Tiene en el frente unas parras”, o en la tercera, “Piedras la tienen cubierta” sustituye a “Hiedras la tienen cubierta”, entre otros casos.

Por supuesto, el discurso se construye sobre la ironía, la cual se define como el “empleo de una palabra [o frase] con el sentido de su antónimo” (Ducrot, 1974:319). La más explícita es la misma palabra “casita”, asimismo “jacal”, que en la parodia es, en realidad, una mansión.

Además, la voz lírica insinúa que las adquisiciones con las que adorna su “casita” no han sido legales, como aquí: “en el portal [hay] una estatua, / estofada de oro y plata / que el museo me donó”, donde el verbo “donar” es en realidad robar. Muestro también un ejemplo donde se habla del robo abiertamente: “Tengo también un armario / que le trancé a un anticuario / que en Palacio se robó”.

Un recurso humorístico consistió en transformar la metáfora: “echo la silla a Lucero / y nos llevará ligero / hasta el medio del corral” por la frase irónica: “tomamos mi helicóptero, / que nos llevará ligero / hasta el centro del jacal”. Del modesto caballo del que habla la versión original, se pasa al helicóptero para poder llegar sólo al centro del “jacal”.

La parodia que surge al cambiar “revolucionario” por “*robolucionario*” constituye un ejemplo de juego de palabras por sustitución al combinar dos palabras, a saber: robo y revolucionario.

Para finalizar con este ejemplo, hay estrofas que se agregaron a la segunda versión que no parodian a ninguna de las estrofas de la original y que, sin embargo, añaden elementos nuevos, como las estrofas donde se enlistan los autos de lujo y el esplendor de algunos lugares de la propia residencia, como el “salón de proyección” y “las canchas de frontón”.

El caso que analizaré a continuación es diferente al anterior porque, aunque se trata igualmente de una parodia, constituye también la segunda parte de la chilena¹¹ *Arrincónamela*; por lo tanto, varias de las estrofas de la parodia *Desarrincónamela* están relacionadas de forma temporal con la primera. Desde el título se muestra con claridad la burla.

¹¹La chilena es un son de la Mixteca, región mexicana que comprende parte de los estados de Puebla, Oaxaca y Guerrero. Véase Grissel Gómez Estrada (2011).

Enseguida cito *Arrincónamela*:

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

[Estribillo]

Arrincónamela para arriba.
Arrincónamela para abajo.
Arrincónamela, vida mía.
Arrincónamela sin trabajo.

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

[Estribillo]

Negra, el hombre cuando es casado
y de su casa se aleja,
la encuentra cuando regresa
su vieja como la arena,
sólo que sea muy derecha
o de plano muy pendeja.

[Estribillo]

Negra, yo sé que tú eres casada
eso no me importa nada:
si nos mira tu marido
te haces la disimulada,
pero si se pone necio
lo mandas a la chingada.

[Estribillo]

Negra, el baile se puso bueno,
eso ya fue un reventón,
alegres están tocando
y muy llenos de emoción:
este es el grupo Fregón
de San José, sí señor¹².

Esta canción posee varios rasgos de la lírica tradicional. En primer lugar tenemos el tópico de la negra, la morena, que aparece en casi todas sus estrofas¹³. El tópico de la negra proviene desde la época medieval y, en muchos casos, sirve para denominar a la mujer amada que ya ha tenido una experiencia sexual¹⁴. En segundo lugar, varias de sus coplas aparecen en otras canciones, con variantes; como la primera, que forma parte, entre otras, de las estrofas de *El charro Ponciano*, con estas diferencias:

Si tu marido es celoso
dale agua de cebada,
pa' ver si con lo fresquito
se lo lleva la...

[Estribillo]

*Calla, mujer calla,
deja de tanto llorar,
que esta noche con la luna
nos vamos a emborrachar.*

Si tu marido es celoso
dale a comer chicharrón,
pa' ver si con la manteca
se le quita lo...

[Estribillo]¹⁵

¹² *Arrincónamela*, obtenida el 5 de febrero de 2009 en *You tube*: <http://www.youtube.com/watch?v=5t7JbquWRTU>

¹³ En este trabajo entiendo tópicos como los “clichés fijos o esquemas del pensamiento y de la expresión procedentes de la literatura antigua” (Kayser, 1985:91).

¹⁴ Masera, 2001:106-108.

¹⁵ *El charro Ponciano*, obtenida el 7 de febrero de 2012 en *4 shared*: <http://www.4shared.com/mp3/vSOhCm3c/Oscar-Chavez---El-charro-Ponc.html>

La última estrofa de *Arrincónamela* evoca a la *performance* cuando el grupo se menciona a sí mismo.

Respecto al estribillo, constituye una alusión al acto sexual. La palabra “arrincónamela” es intimidante. Las palabras “para arriba, para abajo” parecieran describir un acto sexual de circo, que connota de algún modo la virilidad desenfrenada del macho, lo cual, justamente, es lo que se va a ridiculizar también, como se verá en seguida.

La continuación, *Desarrincónamela*, no sólo comparte la misma música con *Arrincónamela*, también responde, casi copla por copla, incluido el estribillo, a la primera versión:

Ya la negra le quemó
toda la boca a su viejo,
de tanto caldo caliente
que ella le dio de cangrejo.
Lo celoso le quitó,
se lo quitó luego luego;
lo demás no se le quita:
cada día está más pendejo.

[Estribillo]

*Desarrincónamela,
desarrincónamela,
desarrincónamela, te lo ruego,
porque siento que no aguanto,
ya me estoy quedando ciego.*

De la güerita, sí, es cierto,
se sentó en un hormiguero;
las hormigas se metieron
pero ella se paró luego;
ya no pudieron salirse
se le cerró el agujero:
la güera se las llevó,
se las llevó al extranjero.

[Estribillo]

Mucho cuidado, muchachas,
cuiden bien sus agujeros:
cuando vayan a sentarse

vean si no hay un hormiguero,
no vayan a estar las hormigas,
no se paren luego, luego:
como ustedes tienen dos,
revísenselo primero¹⁶.

La primera copla responde, como se aprecia, a la primera de *Arrincónamela*, donde se muestra en qué terminó la situación narrativa planteada: la negra sí le da el caldo a su marido, quien termina con la boca quemada y a quien se logra quitarle “lo celoso”, pero continúa siendo “pendejo”. Otra copla que presenta continuidad es la que habla de la *gringa* y las hormigas, donde se cuenta que éstas se marcharon con la mujer al extranjero. El episodio concluye con un consejo erótico dirigido a las mujeres.

El estribillo es una burla al macho, como anticipé, pues éste alardea de su vigor sexual; en la segunda parte, el mismo personaje pide ayuda, ya que no puede seguir el ritmo sexual de la mujer en cuestión, es decir, se parodia el estribillo, que concluye con el verso “ya me estoy quedando ciego”.

De esta manera, se establece una especie de diálogo entre el público y los cantantes, complicidad, guiños, porque es seguro que ambos conocen las canciones mencionadas. No recuerdo otro caso donde exista un seguimiento a la situación en que se encuentren los personajes de las coplas como en estas chilenas, aunque sea para burlarse de ellos.

Hasta aquí vimos la intertextualidad entendida como la creación de un texto a partir de otro. Otra manera en la que se manifiesta en la lírica tradicional y popular es, simplemente, que una canción mencione a otra.

En el cancionero mexicano este fenómeno se puede ilustrar con la canción *La misma*, donde en varias de sus coplas se habla de *El abandonado*, ambas pertenecientes a la canción ranchera:

Con el alma herida
por un mal cariño,
que sin condiciones
le entregué mi amor,

¹⁶ *Desarrincónamela*, obtenida el 5 de mayo de 2009 en Youtube: <http://www.youtube.com/watch?v=95RILPWpcqw>

llevo ya dos días
en esta cantina
dos días encerrado
tomando licor.

Un mariachi toca,
yo sigo tomando
y vuelvo a pedirles
la misma canción.

Esto que me pasó
no es nada envidiable,
ni a mi peor enemigo
se lo deseo yo.

[Estribillo]

*Tóquenme mariachis
otra vez la mesa
que me llega
hasta el corazón:*

*El abandonado,
tóquenla de nuevo,
tóquenme diez veces
la misma canción.*

“Aquí está su cuenta”,
me dice un mesero,
“ya me debe mucho,
págueme señor”,

El mariachi dice:
“Ya estamos cansados”,
y yo sólo contesto
“Háganme un favor”.

[Estribillo]

*Pa' variar un poco
tóquenme la misma,
ésa que me llega
hasta el corazón:*

*“El abandonado”,
tóquenla de nuevo,
tóquenme diez veces
la misma canción¹⁷.*

La voz lírica se refiere a la siguiente canción:

Me abandonaste,
mujer, porque soy muy pobre
y por tener
la desgracia, de ser casado.

[Estrillo]

*Qué voy hacer
si yo soy el abandonado,
abandonado,
sea por el amor de Dios.*

Tres vicios tengo
y los tengo muy arraigados:
el ser borracho,
jugador y enamorado.

[Estrillo]

Si me emborracho
es porque a mí me gusta el trago;
si tomo vino,
yo a *naiden* le pido fiado.
[Estrillo]¹⁸

Se puede apreciar a simple vista que *El abandonado* no generó *La misma*, pero la referencia nos aporta muchos datos sobre la voz lírica. Gracias a la intertextualidad conocemos su condición civil, la razón de su angustia e incluso el trazo de su personalidad: macho, mujeriego y borracho. Otro ejemplo es *Tú recuerdo y yo*, donde el compositor José

¹⁷ *La misma*, obtenida el 10 de febrero de 2009 en *Mariachi Internacional Alma de México*: <http://www.almademexico.com.mx/lamisma.htm>

¹⁸ *El abandonado*, obtenida el 25 de abril de 2011 en *Música.com*: http://www.santacruzriverband.com/El_Abandonado.htm

Alfredo Jiménez se cita a sí mismo y, con ello, hace un guiño a sus oyentes:

Me están sirviendo ya la del estribo,
ahorita ya no sé si tengo fe,
ahorita solamente yo les pido
que toquen otra vez *La que se fue*¹⁹.

Y *La que se fue*, dice:

Tengo dinero en el mundo,
dinero maldito, que nada vale;
aunque me miren sonriendo,
la pena que traigo, nadie la sabe.

Yo conocí la pobreza,
y allá entre los pobres jamás lloré.

[Estríbillo 1]

*Yo pa' que quiero riqueza,
si voy con el alma, perdida y sin fe.
Yo lo que quiero es que vuelva
que vuelva conmigo, la que se fue.*

Si es necesario que llore,
la vida completa por ella lloro;
de qué me sirve el dinero,
si sufro una pena, si estoy tan solo.

Puedo comprar mil mujeres,
y darme una vida de gran placer.

[Estríbillo 2]

*Pero el cariño comprado
ni sabe querernos, ni puede ser fiel.
Yo lo que quiero es que vuelva,
que vuelva conmigo, la que se fue.*

¹⁹ *Tu recuerdo y yo*, obtenida el 5 de febrero de 2012 en *You Tube*: http://www.youtube.com/watch?v=VbWILnX_wlI&ob=av2n

Lo mismo ocurre con las chilenas *El Costeño* y *Chilena de Putla*, que mencionan a *La Sanmarqueña*:

Me gusta cantar chilenas
y mi bajo bordonear,
tocando *La Sanmarqueña*,
la banda municipal,
luego mi linda costeña
con gusto vamos a zapatear²⁰.

Cuando ella sale al jardín
y tocan *La Sanmarqueña*,
parece sentir cosquillas
para bailar la chilena²¹.

Se debe tomar en cuenta que lo evocado en el texto anterior es el baile y se puede anticipar el recuerdo que esta referencia producirá en el escucha. A continuación transcribo la letra de *La Sanmarqueña*:

San Marcos tiene la fama
de las mujeres bonitas,
también Acapulco tiene
de diferentes caritas.

[Estribillo]

Sanmarqueña de mi vida,
sanmarqueña de mi amor.

Ya llegué, ya estoy aquí,
ahora acabo de llegar;
si nuevos amores tienes
ya los puedes retirar.

[Estribillo]

A la mar fui por naranjas,
cosa que la mar no tiene;

²⁰ *El costeño*, obtenida en campo.

²¹ *El sombrero*, obtenida en campo.

el que vive de esperanza,
la esperanza lo mantiene.

[Estribillo]

Quien te puso Sanmarqueña
no te supo poner nombre,
que mejor te hubiera puesto
la perdición de los hombres.

[Estribillo]

Las mujeres y los gatos
son de la misma opinión:
que teniendo carne en casa
salen a buscar ratón.

[Estribillo]

En estos últimos ejemplos se tiene un formato que podemos denominar de caja china, donde una canción se incluye dentro de otra, o, por lo menos, dentro de una copla. De esta forma, se cumple la intertextualidad en el sentido de la evocación de un texto por otro.

Justamente este es el sentido de la intertextualidad: evocar, traer a la memoria otro texto, como se vio en los tres ejemplos de la intertextualidad en la lírica popular estudiados en el trabajo como la poesía contrahecha, la segunda parte de una canción y la cita de nombres de canciones en otras. En la evocación se realiza el sentido de estas piezas: la parodia o la recreación de un ambiente, de otros datos que no se proporcionan de forma directa sino a través de un lenguaje connotativo; de los guiños mencionados: obras comunes; de esta complicidad por medio de la cual los emisores se comunican con los receptores. Constituye una forma artística, un juego que casi siempre conduce al humor o, simplemente, a la sonrisa con la que se rememora a la obra ausente.

Bibliografía

BARTHES, ROLAND, 1980. *S/Z*, México: Siglo XXI Editores.

- BUBNOVA, TATIANA, 1987. *Francisco Delicado puesto en diálogo: las claves bajtinianas de la Lozana andaluza*, México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- CAMARERO, JESÚS, 2008. *Intertextualidad. Redes de textos y literaturas transversales en dinámica intercultural*, España: Anthropos.
- DUCROT, OSWALD y TODOROV TZVETAN, 1974. *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- FRENK, MARGIT (coord.), 1980. *Cancionero folklórico de México*, 5 vols., México: El Colegio de México.
- GÓMEZ ESTRADA, GRISEL, 2012. *Estructura y recursos poéticos de la chilena: lírica tradicional de la Mixteca*, tesis doctoral, México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- KAYSER, WOLFGANG, 1985. *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Madrid: Gredos.
- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, JOSÉ ENRIQUE, 2001. *La intertextualidad literaria*, Madrid: Cátedra.
- MASERA, MARIANA, 2001. “*Que non dormiré sola, non*”. *La voz femenina en la natigua lírica hipánica*. Barcelona: Azul.
- MENDOZA, VICENTE T. y MARIO KURI-ALDANA, 1987. *Cancionero popular mexicano*, vol. 1, México: Secretaría de Educación Pública.
- MENÉNDEZ PIDAL, RAMÓN, 1973. *Estudios sobre el Romancero*, Madrid: Espasa-Calpe.
- PEDROSA, JOSÉ MANUEL, 2004. “Las canciones *contrahechas*: hacia una poética de la intertextualidad oral”, en Pedro Piñero Ramírez. *De la canción de amor medieval a las soleares*, Sevilla: Fundación Machado-Universidad de Sevilla.
- PIÑERO RAMÍREZ, PEDRO M., 1998. “*El carbonero*, ejemplo de canción en serie abierta”, en *Lírica popular / lírica tradicional. Lecciones en homenaje a don Emilio García Gómez*, Sevilla: Universidad de Sevilla-Fundación Machado.
- REUTER, JAS, 1980. *La música popular de México, origen e historia de la música que canta y toca el pueblo mexicano*, México: Panorama Editorial.