Refranes en las canciones de Chava Flores

Raúl Eduardo GONZÁLEZ HERNÁNDEZ
Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo (México)
reglez@hotmail.com

Recibido: 10-12-2010 | Aceptado: 08-01-2011

RESUMEN

En el presente artículo se presenta un panorama de las paremias empleadas en las composiciones del mexicano Salvador *Chava* Flores (1920-1987), que describen ingeniosamente la vida de las vecindades populares de la ciudad de México a mediados del siglo pasado, evocando el habla de sus pobladores, en la que más de una vez aparecen refranes. Así, pues, se da cuenta aquí tanto de las citas (que aparecen en títulos y en textos), como de las paráfrasis y reinterpretaciones de paremias en las canciones del citado compositor, tomando como corpus su *Cancionero*, publicado póstumamente. Chava Flores supo insertar como pocos este tipo de textos de tradición oral en sus composiciones; con ello, entre otros recursos poéticos, perfiló un estilo humorístico que goza de gran aceptación hasta nuestros días, pues sus composiciones siguen siendo interpretadas, no sólo por los artistas de fama, sino por el pueblo en general, dentro y fuera de México.

PALABRAS CLAVE
Paremiología. Canción popular. Lexicalización. Chava Flores. México.

RÉSUMÉ

TITRE : « Les parémies dans les chansons de Chava Flores ».

Cet article présente un panorama des parémies utilisées dans les compositions de l'auteur mexicain Salvador *Chava* Flores (1920-1987). Ces compositions décrivent de manière ingénieuse la vie des quartiers populaires à Mexico dans la deuxième moitié du vingtième siècle et évoquent le parler des habitants où apparaissent souvent proverbes. Dans cette étude, dont le corpus est constitué à partir du *Cancionero* de Salvador *Chava* Flores publié à titre posthume, il est mention aussi bien des citations (incluses dans les titres et dans les textes) que des paraphrases et réinterprétations de parémies dans les chansons du compositeur mexicain. Chava Flores a su insérer, comme peu d'auteurs ont su le faire, ce type de textes de tradition orale dans ses compositions. Pour ce faire, entre autres procédés poétiques, il a utilisé un style humoristique très apprécié jusqu'à l'heure actuelle. En effet, ses compositions sont toujours interprétées aussi bien par les artistes de renom que par les gens du commun, et ce, au Mexique et à l'étranger.

MOTS-CLÉS
Parémiologie. Chanson populaire. Lexicalisation. Chava Flores. México.

ABSTRACT

TITLE: "Proverbs and proverbial phrases in songs from Chava Flores".

This article presents an overview of the proverbs employed in the songs of the Mexican composer Salvador *Chava* Flores (1920-1987), which cleverly describe the life of the popular neighborhoods of Mexico City in the middle of the 20th Century, evoking the speech of its inhabitants, in which appear more than once proverbs. The article shows the quotes (in titles and texts) as well as the paraphrases and interpretations found in the songs from Flores' *Cancionero* (Songbook), published posthumously. Chava Flores was able to singularly insert such texts of oral tradition in his compositions, and with this, among other poetic resources, his humorous style is very popular to this day: his songs are still performed, not only by famous artists, but by the people in general, inside Mexico and abroad.

KEYWORDS
Paremiology. Popular songs. Lexicalization. Chava Flores. Mexico.

INTRODUCCIÓN

Entre los compositores populares de mediados del siglo XX en México, algunos de los cuales resultan hoy verdaderamente simbólicos para la cultura popular mexicana –baste con recordar, por ejemplo, los nombres de Cuco Sánchez, Álvaro Carrillo y, por supuesto, José Alfredo Jiménez–, destaca uno cuyo ingenio, picardía y aguda visión de la realidad urbana de la capital del país ha despertado admiración, a la vez que ha dado lugar a una serie de epítetos convertidos hoy en lugares comunes: «Cronista Musical de la Ciudad, Cantor del Pueblo o Pintor de México» (Nonoal, s.f.). Me refiero a Salvador Flores Rivera (1920-1987), conocido como *Chava* Flores, quien compuso, a lo largo de su carrera, cerca de doscientas canciones, la gran mayoría inspiradas en su ciudad natal, México Distrito Federal, donde vivió prácticamente durante toda su vida[1].

1. CHAVA FLORES

Pocos son los autores que han tenido el reconocimiento y la presencia que Chava Flores ha alcanzado en el gusto popular y en el repertorio de los cantores de su propia generación y de las sucesivas, pero menos aún son los que han visto publicado su catálogo entero, como ha sido el caso de Chava.

1.1. Biografía

Mucho se ha hablado de que en la labor de cronista musical que emprendió Chava a través de sus canciones fue fundamental haber pasado su infancia y juventud en vecindades de distintos barrios y colonias de la ciudad de México, así como el haber ejercido diversos oficios en el ámbito urbano. A pesar de que tales vivencias hayan dejado una impronta innegable en la memoria del compositor –quien, por cierto, aun cuando alcanzó gran fama no reunió en vida un gran patrimonio–, hay que considerar que su labor como editor del cancionero llamado *Álbum de Oro de la Canción* durante cuatro años fue aún más importante, en la medida en que ello le permitió entrar en contacto con el estilo de la canción mexicana de mediados del siglo XX, y retomarlo para emprender sus propias creaciones, en varios sentidos: para echar mano de los ritmos de moda (al echar un vistazo a su catálogo, puede verse la amplitud de géneros que abordó: canción ranchera, corrido, bolero, polka, jarana, tango, vals, chotís, etc.), para reconocer la temática que era del gusto del público y, sobre todo, para parodiar finamente el estilo de los compositores de fama, y darle así su propia impronta a aquella música que era el deleite de las mayorías.

1.2. Producción musical y público receptor

La mayor parte de sus canciones se ubican en el ámbito de las vecindades populares de la ciudad de México, un entorno que el compositor describió y reinventó magistralmente; supo

[1] Dicen de él Mario Kuri Aldana y Vicente Mendoza Martínez: «Entre los compositores de música popular más conocidos ocupa un lugar especial Salvador Flores Rivera, quien con un agudo sentido de la observación nos hace sonreír, cuando menos, de determinadas situaciones de la vida urbana que cotidianamente vivimos, las que en el fondo no resultan sino una aguda crítica y a veces hasta un reclamo de nuestra forma de vivir, todo dicho con tal gracia y oportunidad que han hecho que Chava Flores se haya colocado en un honroso sitio entre los compositores de música popular» (1990: vol. 2, 99). En su *Cancionero mexicano* presentan 16 canciones de Chava, dos terceras partes de las incluidas en el apartado «Canción humorística».

dirigirse a los pobladores, que fueron, en buena medida, los mismos que escucharon sus éxitos por la radio, compraron sus discos y asistieron a las salas cinematográficas para escuchar sus canciones en la voz de los actores y cantores de fama.

Recurrió al habla popular, para otorgar voz a sus personajes, para dar título a las canciones o para forjar un estribillo o un comienzo que funcionara a manera de gancho para el escucha. Si bien avecindado en la capital del país, el público de las composiciones de Chava provenía, en gran medida, del campo, que envió desde fines del siglo XIX pero, sobre todo a mediados del XX, grandes masas de campesinos a la ciudad, en busca de una vida mejor, para trabajar en sus comercios, en sus oficinas y en su incipiente industria, para estudiar en las instituciones educativas que iban fortaleciéndose en la ciudad y que brindaban a muchos la posibilidad de un ascenso social, para divertirse en las carpas, los centros nocturnos, las salas de cine y radiofónicas, y para poblar las vecindades a las que se refería el compositor.

Este público demandaba un arte y unas diversiones populares cuya estética recuperase no solo el realismo de su propia vida cotidiana, sino el gusto de su habla popular, el arte de incluir unidades fraseológicas (UF) con el puro ánimo de traerlas a cuento a la menor provocación, un espíritu que Cantinflas había encumbrado en el teatro popular unos quince años antes de que Chava iniciara su carrera de compositor. Como en las actuaciones de este famoso cómico –primero en la carpa y, luego, en el cine–, en sus canciones, Chava Flores supo llegar al público reformulando voces que le resultaban familiares, pero que eran integradas en nuevos textos, con maestría. El recurso, proveniente del teatro (Moreno Rivas, 1989: 65-79), no era nuevo tampoco en muchas canciones populares que recuperaban el habla popular de la ciudad y, sobre todo, del campo, echando mano con frecuencia de una fraseología proveniente de la tradición oral, que reaparecía en el contexto de las canciones, para tratar de emular un estilo coloquial de la cultura rural, *ranchera*, de la cual los refranes son patrimonio innegable[2]. La recurrencia a estos para la composición de canciones garantizaba a los autores que su obra quedaría enmarcada en un estilo propio del gusto de los campesinos, la mayoría de los que integraban, tanto en el campo como en las ciudades, el auditorio de la radio y el público del cine mexicano, ambos afincados en el estilo ranchero tan identificable hoy en día dentro y fuera de México por la popularidad que este alcanzó en aquellos años[3].

Sucedió lo mismo en el caso de Chava Flores, quien, como he señalado, conocía muy bien el sustrato cultural del que su público provenía, tanto como el gusto estético del momento. Amén del *albur* o juego de palabras de doble sentido (en canciones como *Los frijoles de Anastasia, La tienda de mi pueblo* o *El chico temido de la vecindad*), de la recurrencia al caló (*Boda de vecindad*, *Mi amigo Nacho*, a la terminología propia de juegos (*Pichicuás*, *Dominuá*) o de

[2] Toda vez que los refranes «contienen no sólo un sinfín de enseñanzas aplicables a cualquier situación de la vida cotidiana, sino también la descripción de la sociedad que las vio nacer, una sociedad eminentemente rural» (Sevilla y Cantera, 2002: 19). La ascendencia rural del público radiofónico de la primera mitad del siglo XX en México fue bien considerada por el zar de los medios de comunicación, Emilio Azcárraga Vidaurreta, quien señaló: «El propósito principal de la XEW ha sido desde un principio dar esparcimiento, distracción y por consiguiente educación a la gran masa que compone la clase media y humilde de México […] porque estos programas los oyen todos, desde el acomodado señor en su salita confortable, hasta el trabajador del campo, allá en su chocita humilde, al pie del cerro […] si pensamos desde aquí en su fatigado regreso y preparamos para él, y en esa hora, *un huapango, un corrido, una canción mexicana* [géneros los tres de inspiración rural] de esas muy entusiastas, pues ¡qué caray!; oiga usted. Ese hombre hasta se siente animado de nuevo y se le olvida el cansancio»; en una entrevista de Gustavo Hoyos Ruiz (1943, *apud* Pérez Montfort, 2000: 102).

[3] Podemos mencionar, entre otros muchos ejemplos, las canciones *Tres consejos*, de Rubén Fuentes y A. Cervantes (1954), *El deseoso*, de Nicandro Castillo, *¿Quihubo?, ¿cuándo?*, del *Charro* Gil, *Arrieros somos*, de Cuco Sánchez y *Como el palo blanco*, de R. Placencia.

oficios o comercios (*La chilindrina*, *Los pulques de Apan*), destaca en una buena parte de las composiciones de Chava el recurso de citar, ampliar o parafrasear paremias propias de la tradición oral.

2. LAS PAREMIAS EN SUS CANCIONES

Cabe recordar que los enunciados sentenciosos suelen aparecer en el discurso hablado, pero pueden estar insertados también en un texto literario por fines estéticos. En las canciones de Chava Flores, su inclusión resulta bastante común: de las 189 composiciones que integran su catálogo, hemos localizado en 30 de ellas refranes, ya sea en el propio título ya sea citados, parafraseados o reformulados en la canción. En el primer caso, se encuentran: *Amor de lejos*, primera parte del refrán muy popular entre los jóvenes de varias generaciones: *Amor de lejos es de pendejos*, que presenta la variante (me parece que se trata de una reformulación contemporánea): *Amor de lejos, felices los cuatro*. Aludiendo a la primera versión enunciada, con frecuencia es citado de manera eufemística: *Amor de lejos es de pensarse* (Pérez Martínez, 2002: 85), y dado que la mayoría sabe que *pensarse* aparece ahí en vez de *pendejos* (y ya que ambas comparten la primera sílaba), se trata de un caso de «defraudación obscena» –según ha llamado a este fenómeno José Manuel Pedrosa (1993)–, toda vez que el oyente espera la conclusión por él conocida, pero que la censura de la industria radiofónica y fonográfica habría hecho impensable[4].

El recurso se mantiene a lo largo de la canción: las estrofas de versos pentasílabos con rima en el tercero y el sexto rompen con la expectativa de rimar el primero y el segundo y el cuarto y el quinto entre sí, de manera que las palabras finales de los versos iniciales de dichos pareados conducen al oyente a *pensar mal*; así lo muestra la primera estrofa, en la que las palabras finales *disimulo* y *conserva* parecen anticipar palabras tabú rimantes en los subsecuentes. Sin embargo, aparecen salidas distintas:[5]

> Sin disimulo
> yo puro cuerno
> te pido a ti;
> tu ser conserva
> metros de infierno
> que ayer te di
> (Flores de Velázquez, 2001: 31).

El procedimiento se mantiene a lo largo de la canción, generando un sentido del humor transgresor y chocarrero. La tercera estrofa presenta la cita del refrán del título en su versión eufemística, lo que ya no deja lugar a dudas: el autor declara que su composición se maneja enteramente en el terreno de la ambigüedad, que ahí donde la rima se ha roto con la inclusión de palabras finales distintas de las anticipadas (incluso, en el propio título), caben en realidad las que el oyente imagina, toda vez que conoce la versión original del refrán que en la canción aparece atenuada:

[4] La canción está fechada en 1969, y aunque pertenece a una época de más apertura que la que había en la de los primeros éxitos de Chava, resulta claro que se trata de un título del *cancionero prohibido* del compositor.

[5] En el caso del quinto verso la expectativa de obscenidad del oyente se refuerza con la expresión «metros de…», que coquetea aún más con la idea de que al final del verso debe escucharse *verga*, que, a diferencia de *infierno*, sí rima con el precedente *conserva*.

Amor de lejos
es de pensarse,
no pienses más;
busca el caudillo
que tu funesto
calor tendrá
(Flores de Velázquez, 2001: 31).

Se encuentran paremias en otros títulos de canciones del compositor: «¿Quién dijo miedo?», «El que canta, el miedo espanta», «Dijo Panuncio» –que, como se indica en las notas del propio *Cancionero de Chava Flores*, es la apódosis de un dicho popular: «'¡Ni moduncio, dijo Panuncio!' … expresión común del caló de barriada, como aquella de 'Ni modo, Cuasimodo'» – y «Hogar, dulce hogar», una sentencia de gran difusión que Chava cuestiona en términos de lo que sucedía en los hogares de vecindad en el México de mediados del siglo XX:

Ya son las dos de la tarde,
las camas no están tendidas;
se están oreando las colchas…
se estaban: ¡ya andan perdidas!
¡Ay, qué canijos ladrones!,
señoras, sean precavidas
(Flores de Velázquez, 2001: 312).

Aun sin que los títulos lo anticipen, en diez canciones más se encuentran citadas paremias: *El Tres de Espadas*, en la que se alude al dicho eufemístico *No la chiflen que es cantada* (Pérez Martínez, 2002: 289); *La taquiza* es la relación de los tacos que la amada del personaje-narrador se cenó la ocasión cuando aquel quería declararle su amor: seis de lengua, tres de suadero, seis de bofe con cuajar, seis de nana, y una cantidad no especificada de tacos de ojo, tripa gorda, chicharrón, cachete, nenepil, oreja, trompa, sesos, buche, corazón, hígado, longaniza, cecina, riñón, maciza, además de tres cervezas Dos Equis bien heladas y «seis machitos pa acabar». Luego que la mujer se ha dado el lujo de despreciar al pretendiente que le invitara la cena, este concluye:

Cuando al fin vino la cuenta, me tuvieron que prestar.
—Ya'stá bueno de botana, hora invítame a cenar.
—¡Que te mantenga el gobierno! ¡Qué manera de tragar!
(Flores de Velázquez, 2001: 203),

refiriendo un dicho urbano popular que tiene vigencia hasta nuestros días: *¡Que te mantenga el gobierno!*, con el que se declara la negativa a invitar a un gorrón, como si uno fuera el gobierno (por supuesto, refiriéndose al paternalismo de los regímenes priistas de aquellos tiempos).
En *Pobre Tom*, se cita el dicho en su contexto habitual «como al perro de tía Cleta la primer' vez que ladró, / le dieron con la cubeta, como le dieron a Tom» (Flores de Velázquez, 2001: 299). En *¡Qué modotes, Bartolo!*, la típica ama de casa de vecindad reclama a Bartolo el ser desobligado; en su argumentación, entrevera el conocido refrán *Candil de la calle, oscuridad de su casa* (Pérez Martínez, 2002: 105), que tengo la impresión de que se aplica de forma estereotipada a los maridos en nuestro país: «Si candil de la calle tú no jueras, / en tu casa no habría esta escuridá'» (Flores de Velázquez, 2001: 311).

En *Tienes cara de ratero* se cita la UF *No gano para vergüenzas* (Flores de Velázquez, 2001: 335), mientras que en *Vino la Reforma*, aparecen dos UF singulares, no registradas en

refraneros, pero evidentemente desprendidas del habla popular capitalina: «Ya sabrás, mamón, lo que es bolillo» y «Aquí el que no marcha es porque no se forma, / porque aquí hay Reforma para todo el *país*» (Flores de Velázquez, 2001: 355). En *Peralvillo*, el compositor se refiere al habla de ese barrio popular de la ciudad de México.

En *El que canta, el miedo espanta*, además de la cita del título, aparece el conocido dicho *El miedo no anda en burro* (Flores de Velázquez, 2001: 120; Pérez Martínez, 2002: 163) como cierre de la canción. En *Pichicuás*, como lo he referido, se citan expresiones o frases propias del juego infantil de las canicas; mientras que en *Ramona Cabrera*, cuyo título es un conocido juego de palabras, anagrama de *cabrona ramera*,[6] guardando analogía con el juego de palabras del título, en la segunda estrofa el compositor introduce el conocido y débilmente eufemístico *minga a tu chadre*, anagrama lexicalizado de la ofensiva expresión mexicana *chinga a tu madre*, acaso el insulto más fuerte que puede lanzarse en México, y que en este caso es proferido por el personaje enunciador de la canción a una Ramona Cabrera (léase el nombre en desorden, según lo he indicado):

> Y antes que se te haga tarde,
> corre a hacerme este favor:
> anda, vé y *minga a tu chadre*,
> no me dejes ese honor
> (Flores de Velázquez, 2001: 315).

Se encuentran, además de las citas textuales, varios casos de paráfrasis de paremias. En *El aguacate de hueso café*, el compositor se refiere a la carestía, un mal cíclico en la vida del pueblo mexicano, y para ello retoma el refrán *De limpios y tragones están llenos los panteones* (Pérez Martínez, 2002: 138),[7] que en principio es una llamada a la vida mesurada, pues advierte de que no hay que pecar ni de limpio ni de glotón. Chava lo replantea y lo cuestiona, en términos de la situación económica de su tiempo (con una vigencia que alcanza al nuestro):

> Que de limpios y tragones
> los panteones llenarán,
> hoy los llenarán de limpios,
> pues tragones ya no habrá.
> A la garbanza le llaman café
> y al agua, leche, ¡quién sabe por qué!
> El aguacate de hueso café
> a cinco pesos allá en La Mercé'
> (Flores de Velázquez, 2001: 87).

El Rayo de Chichitepec arranca con la cita de una UF popular de la ciudad de México que ha caído en desuso pero que funcionaba a manera de reclamo: *A mí, mis timbres*, que alude a la promoción que los negocios hacían de otorgar timbres a los clientes al cabo de cierto monto comprado; estos podían canjearse por artículos para el hogar.[8] La canción parafrasea, además, el

[6] Existe un chiste basado en este juego de palabras, que probablemente provenga de un *sketch* de carpa popular: en la madrugada, un borracho grita afuera de una casa «¡Ramona Cabrera, Ramona Cabrera…!». Luego de un rato, los vecinos se enfadan y llaman a la policía. El gendarme se acerca al hombre y le dice: «Señor, ¿por qué grita? Aquí no vive ninguna Ramona Cabrera». A lo que el borracho responde: «¡Ah, caray!, ¿estoy gritando 'Ramona Cabrera'? Perdone, me equivoqué», y sigue gritando, pero ahora: «¡Cabrona ramera!».

[7] Hay que aclarar que en México *panteón* es el término más usual para designar a un cementerio.

[8] El compositor se refiere a esta costumbre también en su canción *La chilindrina*.

refrán *Dime de qué presumes y te diré de qué careces* (Pérez Martínez, 2002: 146), para darle el sentido de 'si hay otros presumidos, yo puedo serlo más'. En *Pomposita*, el personaje enunciador se refiere a una cobradora a quien le anuncia su falta de liquidez citando y ampliando el conocido refrán *Debo, no niego, pago, no tengo* (Pérez Martínez, 2002: 142).

En algunos casos, la paremia aparece reformulada por el compositor: sucede así en *La jardinera de la paletería*, donde, amén de citar y poner en contexto la expresión *No la riegues* (que tiene el sentido de 'no te equivoques'), pone en contexto un dicho popular vigente hasta nuestros días,

> Qué importa que pierdas un cariño:
> *le pones Jorge al niño*
> que ahora tu amor va a ser.

Asimismo, reformula y amplía el sentido de otra UF que, como el anterior, es referido hasta la actualidad:

> No pidas paletas ya, mi niña,
> que ahora que *no hay de piña*,
> de coco van a ser
> (Flores de Velázquez, 2001: 189).

En *La mujer de mis anhelos* Chava reformula el dicho popular *Lo demás es lo de menos*; en *Las tamaleras*, el compositor describe la actividad de estas bienhechoras de los habitantes de la ciudad de México; cita para ello la frase *De chile, de dulce y de manteca* que, relativa, justamente, a los diversos rellenos de los tamales,[9] se emplea para referirse a una situación determinada en la que hay variedad, en la que hay de todo.

Además de las citas o alusiones a paremias conocidas, cabe destacar un rasgo presente en varias canciones de Chava Flores: el tono sentencioso, que supo emular en términos del discurso proverbial. He mencionado ya en este sentido *Vino la Reforma* y *El que canta, el miedo espanta*; hay otros ejemplos de este tipo, como *Este humilde guajolote*, en el que aborda el cuestionamiento del macho jactancioso. *No te vendas* anuncia desde el título su tono sentencioso; la canción discurre sobre la dualidad del dinero, el *poderoso caballero* que al tiempo que es superficial otorga al que lo posee notoriedad y prestigio (cuestionables, si se quiere). El asunto tiene una presencia significativa en el refranero tradicional, como puede verse en este par de refranes de sentido contrario: *El dinero no es Dios pero hace milagros*; *El dinero disfraza de sabio al pendejo* (Pérez Martínez, 2002: 157); así lo retoma Chava:

> Aléjate de pobres y pendejos,
> pues puede ser que todo se te pegue,
> y tú, por no seguir estos consejos,
> eres pobre y pendejo porque quieres.
>
> No hay nada más sublime que el dinero:
> te quita lo pendejo de las cejas;
> con él puedes ser rey y hasta ratero
> y sólo eres pendejo si te dejas;
> con él puedes comprar el mundo entero
> y el amor de las hembras más pendejas
> (Flores de Velázquez, 2001: 272).

[9] El *tamal* es un pan de maíz cocido al vapor que por lo general está envuelto con hojas de maíz.

En las canciones *Mi rancho, mi gallina y mi burro* y *No se pue' sopear sin gorda*,[10] el compositor retoma el estilo de los refranes tradicionales de origen rural:

> Dicen que los gavilanes
> todo comen, menos plumas,
> que los pobres y los tristes
> casi nunca desayunan.
>
> Que el que gana cuatro reales
> tiene cuatro o cinco cunas;
> al que ya le dio viruelas,
> cacarizo lo vacunan
> (Flores de Velázquez, 2001: 271).[11]

El propio título *No se pue' sopear sin gorda* es un auténtico hallazgo, que fue retomado con variantes en ambas canciones, así como en *Cinco de filosofía*, cuyo contenido es enteramente proverbial. Así aparece la frase con su apódosis en la canción del mismo título, precedido de otro pareado de carácter netamente proverbial, e introducido, nuevamente, por la expresión *dicen que*…, que lo hace aún más evidente de forma manifiesta:

> Dicen que la clara es blanca
> y la yema es amarilla;
> no se pue' sopear sin gorda
> ni hacer taco sin tortilla
> (Flores de Velázquez, 2001: 271).

En *Cinco de filosofía*, se alude, además, entre otros asuntos, al contenido de muchas canciones mexicanas de mediados del siglo pasado: las mujeres como mal pagadoras.

3. LA DIFUSIÓN DE SUS PAREMIAS

Finalmente, me referiré a las aportaciones de Chava Flores en el terreno aquí estudiado: aquellos fragmentos que se han desprendido de sus canciones para ser citados en el habla de los mexicanos.[12] Por lo pronto, podemos afirmar que se trata todavía de citas de canciones populares, pero acaso a la vuelta de algunos años se pueda hablar ya de auténticas UF incorporadas a la tradición oral, cuando los hablantes puedan citarlas aun cuando no tengan la conciencia de que se trata de fragmentos de canciones.

Hay varios títulos que presentan un claro tono proverbial, como *Vámonos al parque, Céfira* y *Llegaron los gorrones*, cuyo fragmento

> —Yo soy amigo de la hermana de un señor
> que no vino a la fiesta.
> —Pos yo soy cuate del sobrino de Nabor,

[10] Esta expresión alude a la costumbre de *sopear*, es decir, hacer las veces de una cuchara con un pedazo de *gorda* o tortilla de maíz.

[11] Ambas estrofas aparecen reelaboradas en la canción *Cinco de filosofía*.

[12] Por supuesto, no se trata de algo fácil de documentar, pero como hablante sí que he podido constatar que mis paisanos echan mano de ellas; asimismo, he indagado con algunos colegas y familiares y han estado de acuerdo en que, al menos los casos que menciono (cautelosamente, he elegido pocos), sí constituyen auténticos fragmentos que se han lexicalizado en el habla mexicana.

que toca con la orquesta
(Flores de Velázquez, 2001: 233),

resumido en *Nabor el de la orquesta*, bien puede escucharse en una conversación como prototipo del gorrón de fiesta.

Otro fragmento que contiene una UF del habla mexicana es «y de aquel chorro de voz / sólo me quedó el chisguete», de la canción *Mi chorro de voz*, que fuera aludida por el propio Chava en una presentación en público (en Los Mochis, Sinaloa, en 1976):

> Mi nombre es Chava Flores. Yo no soy cantante, soy compositor de canciones: las compro descompuestas y luego las compongo para cantarlas; es decir, para berrearlas, porque Agustín Lara y yo no tenemos ni voz ni voto… Bueno, *yo sí tenía un chorro de voz y hoy nomás tengo un chisguete*[13]; es decir, la pura humedad me queda (Flores de Velázquez, 2001: [7]).

El título *Sábado, Distrito Federal* vale como una expresión por sí misma, que remite al contenido de la canción, resumido en el verso «¡un hormiguero no tiene tanto animal!», magistral símil para el gentío que pulula en la capital del país, y que presenta un innegable valor proverbial.

Y, sobre todo, en este terreno hay que destacar el primer verso de la canción *¿A qué le tiras cuando sueñas?* que, en particular, me parece que es ya patrimonio del habla cotidiana de mi tierra. Los paisanos de Chava aparecemos en ella como más propensos al sueño, a las *cuentas alegres*, que a las realizaciones efectivas, más a los *te daré* que al *toma* –al final del primer estribillo de la canción cita, incluso, una UF popular sobre el asunto: *Soñar no cuesta nada*:

¿A qué le tiras cuando sueñas, mexicano?
Con sueños verdes no conviene ni soñar.
Sueñas un hada… y ya no debes nada,
tu casa está pagada, ya no hay que trabajar;
ya está ganada la copa en la Olimpiada,
soñar no cuesta nada… ¡qué ganas de soñar!
(Flores de Velázquez, 2001: 17)

CONCLUSIONES

En este repaso he procurado dar cuenta de un recurso existente en las canciones de Chava Flores, que sin duda forma parte de su estilo singular, exitoso en su tiempo y en los años posteriores, por la efectividad con la que supo llegar al gran público, no exclusivamente por la acuñación de melodías o por el mero despliegue de arreglos a la usanza del momento –algo con lo que, por cierto, también contó–, sino por el conocimiento profundo del gusto poético popular, que le permitió actualizar y culminar un tipo de canción humorística que acaso algunos han querido imitar pero, definitivamente, nadie ha podido igualar.

La activación del diálogo entre géneros que desde antiguo han tenido una estrecha relación –el cancionero y el refranero– fue sin duda socorrida por muchos compositores de mediados del siglo XX en México, pero pocos la llegaron a ejercer con tanta amplitud y con tan buen resultado como lo hizo Chava Flores, quien no se limitó a encajar las UF, principalmente refranes, en sus composiciones, sino que les otorgó nuevos sentidos.

Con esa sensibilidad, logró acuñar canciones de tono sentencioso y paremias que se han incorporado al habla de los mexicanos, lo que refleja el gran oído y la compenetración que el

[13] La cursiva es nuestra.

compositor alcanzó del gusto por el habla, la tradición oral y las sentencias de sus paisanos, terrenos en los que sus aportaciones mantienen vigencia y le han reservado un lugar privilegiado.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

FLORES DE VELÁZQUEZ, M. E.; RIVAS PANIAGUA, E. (ed.) (1997=2001): *El cancionero de Chava Flores*. México: Ageleste.

KURI-ALDANA, M.; MENDOZA MARTÍNEZ, V. (comp.) (1987): *Cancionero popular mexicano*. México: SEP / Conaculta, 2 vols.

HOYOS RUIZ, G. (1943): *XEW, XEWW, 13 años por los caminos del espacio*. México: Talleres Tipográficos Modelo.

MORENO RIVAS, Y. (1989): *Historia de la música popular mexicana*. México: Conaculta / Alianza Editorial.

NONOAL, R. (s.f.): «Entre 'Sábado, Distrito Federal' y letras que nunca fueron musicalizadas» [Entrevista a María Eugenia Flores, http://chavaflores.trovamex.com/articulos.html, 17-09-2009)

PEDROSA, J. M. (1993): «Mozas de Logroño y defraudación obscena en el cancionero popular: del Cancionero Musical de Palacio al folklore moderno», *Revista de Folklore*, 153: 75-82.

PÉREZ MARTÍNEZ, H. (2002): *Los refranes del hablar mexicano en el siglo XX*. Zamora: El Colegio de Michoacán / Conaculta.

PÉREZ MONTFORT, R. (2000): *Avatares del nacionalismo cultural. Cinco ensayos*. México: Ciesas.

SEVILLA MUÑOZ, J.; CANTERA ORTIZ DE URBINA (2002): *Pocas palabras bastan. Vida e interculturalidad del refrán*. Salamanca: Diputación de Salamanca, Centro de Cultura Tradicional.

