



Que todos los mariachis de Jalisco...

PALOMA JIMÉNEZ GÁLVEZ¹

RESUMEN:

Este artículo contiene, desde lo literario, un análisis hermenéutico sobre algunas de las canciones de José Alfredo Jiménez, que, de alguna manera, se vinculan con el amor y la reconciliación. Son las canciones que los enamorados llevan hasta los balcones de la mujer amada; para alagarla o cortejarla. Los seres humanos buscamos la armonía mediante diversos medios, pactamos o negociamos la paz. En cierto modo, las serenatas son una costumbre para lograr dicho objetivo: pero, lo que considero fundamental, es que las serenatas no se discuten ni se debaten, solamente, y gracias a su musicalidad, se dejan oír.

PALABRAS CLAVE

Mariachi, serenata, canción, amor, reconciliación.

ABSTRACT

This article is a hermeneutical analysis of some popular songs by José Alfredo Jiménez associated with love and reconciliation. These are the songs that lovers bring to the windows to serenade their beloved. Human's beings look for harmony through different means, making pacts or negotiating to achieve peace. In some ways, the "serenata" is a tradition that seeks to attain that purpose, but, what I consider essential is that with "serenatas" there is no debate, discussion or dispute; because of its musicality, we simply hear it and listen to it.

KEYWORDS

Mariachi, serenade, song, love, reconciliation.

¹ Paloma Jiménez Gálvez estudiante de doctorado en letras modernas en la Universidad Iberoamericana de la Ciudad de México. Presidenta de la Casa Museo José Alfredo Jiménez en Dolores Hidalgo, Guanajuato, México. En el transcurso del año 2012 aparecerá la publicación del libro que contiene la historia del proyecto cultural del Museo. **Contacto:**Paloma28jimenezhotmail.com



Que todos los mariachis de Jalisco/te vayan a cantar nuestra canción/cuando estés recordando mi cariño/cuando sientas que te haga falta yo...² Estos versos son una muestra típica de la manera en la que el cantor da inicio a una serenata, forma musical que tuvo su gran auge durante el siglo XVIII; es curioso, que el significado de la palabra provenga de sereno, calmado, paciente o pacífico, cuyo origen mismo lleva al sujeto, de modo espontáneo, hacia la paz. En mi país, México, no necesitamos un pretexto específico para llevar serenatas, no obstante, es común que se lleven en el marco de un cumpleaños, algún aniversario o en fechas especiales; pero, particularmente, son el vínculo para la reconciliación o para declararle amor al ser amado. Una serenata es capaz de articular una relación desarticulada, anuda, entrelaza, eslabona... un verso con otro verso, una estrofa con un estribillo, una canción con otra canción... a un hombre con una mujer.

Las serenatas no son exclusivas de México, sin embargo cuando son acompañadas por un grupo de mariachis se convierten en uno de los símbolos de identidad nacional, nos representan, nos ‘hablan de amor y de ilusiones’ para usar las palabras de José Alfredo Jiménez (1926-1973), quien fue uno de los compositores de música popular mexicana más reconocido, en México y en los países de habla hispana³. El mariachi es la orquesta nacional con la que hemos sido privilegiados los mexicanos, es, además de coro festivo y trágico, el único grupo

2 Todas las canciones utilizadas en este artículo se encuentran en el cancionero completo de José Alfredo Jiménez.

3 José Alfredo Jiménez, mi padre, nació el 19 de enero de 1926, en Dolores Hidalgo, Guanajuato, México. Comenzó desde muy niño a interesarse por las canciones, al grado que hacía parodias de aquellas que se escuchaban en su pueblo. A la edad de 10 años, después de la muerte de su padre, se trasladó a vivir a la Ciudad de México, ahí terminó la escuela primaria y, debido a problemas económicos, se vio en la necesidad de trabajar, vendiendo distintos artículos de puerta en puerta. Tuvo dos grandes pasiones: el fútbol y la composición. Llegó a ser arquero del equipo Marte en primera división pero, como el sueldo era muy bajo, alternó su vocación de compositor y cantante con un trabajo que consiguió de mesero en un restaurante mexicano, de cocina yucateca, llamado la Sirena. Ahí formó un cuarteto con tres amigos que tocaban la guitarra, grupo que se dio a conocer como José Alfredo y los rebeldes. Un día, en el restaurante, se encontró con Andrés Huesca, quien era el director de un conocido grupo veracruzano que se llamaba Los costeños. Ellos grabaron la canción titulada Yo en 1950. Este acontecimiento le abrió a José Alfredo las puertas dentro del mundo de la música; a partir de entonces, los más grandes intérpretes grabaron sus canciones, entre ellos, Jorge Negrete, Pedro Infante, Lola Beltrán, Miguel Aceves Mejía, Chavela Vargas, y, otros muchos, en el extranjero como Raphael, Julio Iglesias, Plácido Domingo, Rocío Durcal, entre otros. Entre sus canciones más conocidas se destacan: El rey, Amanecí en tus brazos, El jinete, Si nos dejan, Ella, La media vuelta, Un mundo raro... Murió el 23 de noviembre de 1973 en la Ciudad de México. Ahora, a 38 años de su muerte, su obra aún sigue viva.



con el que en verdad se puede ‘cantar con toda el alma’. “[...] el inmejorable coro griego que le da forma a las desdichas, me refiero por supuesto al mariachi, el grito histórico que celebra a México o al país alternativo que también se llama México, el de la infelicidad a raudales donde vibran el relajo y la expiación” (Monsiváis 2002: 25).

Por esta razón, el mariachi deviene protagónico en el canto cuando el yo lírico dice: ‘Que todos los mariachis de Jalisco/te vayan a cantar nuestra canción...’ (Jiménez 2002: 194). Utiliza el poeta una forma casi canónica que, desde luego, no es la única. Una serenata acompañada de mariachis es capaz de reconciliar a los contrarios.

Dentro de los géneros musicales de la canción vernácula mexicana en la obra de José Alfredo Jiménez aparecen algunos temas que brotan del ritmo original del huapango, ritmo basado en un compás temario de tres notas, que se marca principalmente para ser bailado. Existen tres variantes de este género que son: el huapango o son huasteco, el huapango norteño o el huapango de mariachi. En Jiménez, es evidente, que el tipo de huapango que escribió es aquel que se canta acompañado por el mariachi; no obstante, sus canciones pueden ser interpretadas por los otros dos grupos. Es muy probable que la palabra huapango tenga su raíz en el vocablo náhuatl *cuauhpanco* que se puede traducir como: sobre la tarima; aunque hay quienes piensan que también el origen puede encontrarse en el término *fandango*, que precisamente alude a las fiestas en donde se ejecutan los huapangos. Digamos que su origen se remonta al siglo XVII y que es una fusión nacida del mestizaje, resultado de la unión de España con México, y que, tal vez, independientemente de su cadencia, es el falsete, al ser cantado, su rasgo más característico.

En la poética de José Alfredo Jiménez, y dentro de ella misma, aflora la figura de ese sujeto o yo lírico que a veces se auto nombra poeta, cantor, compositor que se zambulle íntimamente en la lírica para expresar su amor, para llorar, para entregar una cosmovisión peculiar o simplemente para expresarse. En la mayoría de los casos ese yo, al manifestarse, declara o revela su propio ser, despegando siempre de la realidad. Heidegger afirma que el poeta todo lo toma y lo dice de esa realidad. Aunque, después, aquello pueda parecer fruto de una prolija imaginación.

El poeta se hace acompañar del mariachi para llenar de serenatas el espacio intermedio resplandecido por los emblemas cósmicos: astros, luna, estrellas... o por aquellos más ordinarios, y sin embargo, simbólicos como lo son las ventanas, que representan a modo de alegoría la abertura que da paso tanto al aire como a la luz. La ventana o el balcón son símbolos de receptividad, pues en cuanto la amada enciende e ilumina su ventana acepta y se abre, al igual que ésta para recibir el regalo del yo lírico, es decir, la serenata, el canto del poeta.

En una de sus canciones el sujeto lírico, José Alfredo, se presenta diciendo canto al pie de tu ventana/pa' que sepas que te quiero... (Jiménez 2002: 256). Aquí emplea el poeta un ahora contundente: canto, en este preciso instante. No es que vaya a cantar mañana o que ya lo hubiera cantado ayer; empero, es este ahora, precisamente, el que brinda la posibilidad que permite al texto actualizarse día con día, por haber sido escrito dentro de la perpetuidad del presente continuo. No es simplemente ese ahora que se devela o se desnuda categórico en el momento presente de la acción; es decir: 'ahora'. En perfecto mexicano germinaría como 'ahorita': adverbio que apresura segundo a segundo el devenir del tiempo. Para Ingarden el yo lírico: Se expresa en una conciencia melancólica de lo que ha quedado del pasado "[...] No es como si el ego lírico entrara en el pasado. Es todo lo contrario, el pasado es revivido por un momento como un eco llamado al presente, y se fusiona con lo que pasa "ahora". (Ingarden 2005: 167):

Canto al pie de tu ventana
pa' que sepas que te quiero;
tú a mi no me quieres nada
pero yo por ti me muero.
Dicen que ando muy errado,
que despierte de mi sueño,
pero se han equivocado
porque yo he de ser tu dueño (Jiménez 2002: 256).

El sujeto lírico, en *Serenata Huasteca*, no puede permitirse despertar del sueño; porque es precisamente esa ensoñación la que lo une al proceso creativo, es ahí en donde el ánimo se encuentra con su *animus* y así puede llegar a la poiesis. "El 'ahora' del poema se determina exclusivamente por el contenido semántico de las oraciones que forman el poema y, como se puede ver en el texto, no se ubica



en ningún fluir temporal particular; no está ‘localizado’ en el tiempo” (Ingarden 2005:168),

Dicen que pa’ conseguirte
necesito una fortuna;
que debo bajar del cielo
las estrellas y la luna.
Yo no bajaré la luna
ni las estrellas tampoco
y aunque no tengo fortuna
me querrás poquito a poco (Jiménez 2002: 256).

Aquel que lleva serenata va investido con la coraza del héroe, de aquel que todo lo puede; se sabe invulnerable y casi omnipotente; por eso, su autoestima puede elevarse hasta los niveles más altos, hasta el mismo hábitat de los dioses, por eso también se atreve a expresarlo con palabras contundentes y por eso, aunque pudiera, no bajará los astros para conquistar al ser amado. Un sujeto lírico sabe que su canto supera cualquier obstáculo que encuentre en el camino.

Ingarden manifiesta que en el poema lírico con frecuencia se presenta un algo, que es también un “ahora”, pero será un “ahora” que se extiende, que no pretende guardar un instante, acaso tan sólo anhela “revolotear por encima de todos los momentos presentes, como el eterno sino del hombre” (Ingarden 2005: 170). No obstante, es ese algo lo que ha motivado a los seres humanos a escribir tantas y tantas páginas intentando responder, cuestionar o simplemente plantear en el poema lírico las desavenencias y los desatinos del enamorado.

El lenguaje poético no busca ni intenta descripciones exactas ni se preocupa por la literalidad de las palabras; más bien, irrumpe provocando un poder mítico, simbólico, alegórico que convive en la tensión que se produce entre lo literal y lo poético. Sin embargo, el decir poético de las canciones dentro de la lírica popular es muy pocas veces ambiguo; es un lenguaje casi directo, casi unívoco, empero casi siempre metafórico porque “[...] la metáfora surge en ese intento de expresar la[s] pasiones mayores del hombre, las inefables” (Vergara 2001:101-102), además, llega a ser simbólico. Gloria Prado afirma que: “[...] el símbolo asimila más de lo que percibe, una semejanza. Más aún, al asimilar unas cosas a

otras nos asimila a lo de que tal modo significa” (Prado 1992:17). Esto no quiere decir que el símbolo entregue de inmediato todos los aspectos del ‘objeto’, tal vez, sólo entrega uno pero, ese uno se devela en otro que, a su vez, envuelve otro y así, en cada oyente, habrá múltiples significaciones.

El poeta lírico popular se expresa mediante los símbolos que tiene más a la mano, con aquellos que le son del todo familiares porque forman parte de su cotidianeidad, de ese entorno propio al que se enfrenta cada día con una mirada distinta que le permite transformar lo mundano; elevando, aquello tan común, al grado de metáfora. Por ejemplo: ‘Si nos dejan haremos con las nubes terciopelo’ (Jiménez 2002:259), todos los que escuchemos estos versos conocemos las nubes, sabemos lo que es el terciopelo pero sólo el poeta tiene la capacidad de unir estas palabras para elevarlas y entregarnos una imagen poética que todos podemos descifrar. Vivirá ahí “[...] algo que nunca será totalmente dicho o develado pero que por medio de la reflexión y de la síntesis de nuestras interpretaciones [...] podrá esclarecerse poco a poco” (Prado 1992: 28).

Gracias a ese intérprete, o como lo llama Ingarden, de aquel que elabora un correlato de acuerdo a lo que personalmente ha vivido, surge la interpretación individual. El sujeto lírico afirma en *Serenata sin luna*:

No te importe que venga borracho
a decirte cositas de amor,
tú bien sabes que si ando tomando
cada copa la brindo en tu honor (Jiménez 2002: 258).

Considero que, entre los aspectos que debemos destacar en estas letras de canciones, se encuentran los llamados por Ingarden objetos representados, de los que ya hemos expuesto algunos elementos importantes. Dentro de los recursos poéticos, hemos dicho que el poeta popular se nutre de aquello que tiene más a la mano, es decir, de aquellas cosas que lo rodean en su quehacer cotidiano. Los objetos que acechan a un cantor de serenatas son elementos ligados a la noche que, por fuerza, es el marco de las rondas; son entes nocturnos que representan y ponen a girar al amor por medio de la fragancia que despiden al ser nombrados; aparecen como esa planta que coincide al llamarse comúnmente ‘huele de noche’. Salpico y enuncio nada más que para evocar: ventana, sueño,



corazón, voz, mundo, canción, mariachi... y en cada vocablo encuentro una polifonía simbólica porque el mismo espacio cósmico y onírico, dentro del cual se develan, los autoriza a cintilar hacia distintas direcciones.

En cada poema, en cada canto hay un discurso, es decir, palabras que se ponen en curso, que se escuchan. Es importante destacar aquí que en filosofía el término discurso es un término ambiguo porque apunta hacia diversas direcciones, no obstante, su carga semántica se encuentra dentro del propio contenido que incluye el discurso mismo, que presenta, desde su singular envolvente, el pensamiento del poeta mediante una de esas direcciones; mientras que, por otra, lleva el hilo de la historia que éste ha querido transmitir. Volcar ambas direcciones en palabras muestra una de las necesidades del hombre, tal vez una de las más primarias: la de comunicar. El ser humano vive, es el protagonista de la vida pero no le basta con vivir debe, y esto es un imperativo categórico, contar aquello que ha vivido. Aquí es en donde hace su aparición ese yo lírico, pues aunque parta de la realidad para narrar sus vivencias, a partir de ese momento salta del mundo real al mundo literario, que será el nuevo entorno en donde amanecerán escritos los discursos y, en ellos, el sujeto lírico asomará de diversas maneras con sus intervenciones. Las serenatas tienen el poder de comunicar, de transmitir los sentimientos, como lo podemos constatar en la siguiente estrofa de *Cuando sale la luna*:

Deja que salga la luna,
deja que se meta el sol,
deja que caiga la noche
pa' que empiece nuestro amor (Jiménez 2002: 86).

Empieza el sujeto lírico entrando en el “ahora” del poema para inmediatamente lanzarlo hacia un futuro indeterminado que se vuelve presente continuo al ser actualizado por el lector, quien a su vez, como lo sitúa Ingarden: “[...] tiene que sentir por un momento como si fuera tal ‘yo’, o tal sujeto, que se experimenta y se expresa como lo hace el sujeto lírico; tiene que llegar a ser el sujeto lírico en la ficción” (Ingarden 2005: 69). Es él, y únicamente él, quien se dirige a la amada preparando no sólo la atmósfera sino preparándola a ella también para que el cortejo culmine en la búsqueda que, en términos de Ricoeur, alude, de modo principal, a la dimensión cósmica del símbolo.



Deja que las estrellitas
me llenen de inspiración
para decirte cositas
muy bonitas corazón (Jiménez 2002: 86).

De este modo el yo se asume como el sujeto lírico que es, como lo declara cabalmente en los últimos dos versos de la estrofa anterior. Paul Ricoeur afirma que para que un símbolo sea en verdad auténtico debe contar con tres dimensiones: “la cósmica, la onírica y la poética” (Ricoeur 2004: 176). Digamos que la primera dimensión sustenta la base de lo sagrado, sentido de aquello que es primigenio en el hombre pero que, de alguna manera, se manifiesta a éste mediante lo mundano; aunque, en apariencia, pudiera sentirse como contradictorio. “[...] para que lo sagrado exista para nosotros, es necesario que se manifieste en el mundo, en lo profano” (Agis-Valverde 1995: 49). Es a través del mundo que el ser humano aprehende lo sagrado. El mundo se revela en hierofanías. “[...] por lo tanto, el sol, la luna, las aguas, es decir, unas realidades cósmicas, son las primeras que son símbolos” (Ricoeur 2004: 176).

Hierofanía es un término que fue acuñado por Mircea Eliade en su obra *Tratado de Historia de las Religiones* para referirse a una toma de consciencia de la existencia de lo sagrado cuando éste se manifiesta a través de los objetos de nuestro cosmos habitual como algo completamente opuesto al mundo profano. Entonces la palabra deja de ser lo que es para convertirse en **símbolo** y al rebasarse a sí misma irrumpe en el sentido de lo inagotable. Para las serenatas estos símbolos cósmicos, que son reflejo de lo sagrado, tienen por fuerza que ser imprescindibles; empero, los objetos más tangibles como los eventos más cotidianos son elementos que estarán siempre presentes en su canto:

Ya llegó tu enamorado,
el que te interrumpe el sueño,
ese pobre desgraciado
que anda siempre desvelado
porque quiere ser tu dueño.
Alguien me contó tu vida,
supe de tus ilusiones,
yo no sé si me equivoque



pero casi estoy seguro
que te gustan mis canciones (Jiménez 2002: 278).

El poeta lleva su canto hasta el clímax de la hipérbole, lucha con el discurso para tocar el corazón de la amada; no sólo en el instante presente del tiempo imaginario sino que se trasciende, más allá de la mera expectativa, cargando el sentido de su canto rumbo al futuro y con el pleno conocimiento del saber. El sujeto lírico está convencido, sabe que la amada también lo ama, pero utiliza el adverbio 'casi' para no aparentar omnisciencia; pero casi estoy seguro/que te gustan mis canciones. Este último verso contiene la revelación del poeta, pues si a la amada, sobre todas las mujeres, le gustan sus canciones, él ya no tendrá nada de qué preocuparse; las canciones lo contienen a él y a su palabra, a su ser interior. Las canciones del poeta son la revelación de su alma; es en ellas en donde se encuentran todas las mociones de su corazón. No expresaré un falso silogismo al atreverme a decir que, si a la amada le gustan las canciones del poeta y el poeta está contenido en sus canciones, a la amada también le gusta el poeta.

La noche es el espacio, el escenario en donde el amor se despliega, pero también es el espacio que permite soñar y, aquí en particular, es el ámbito en el que el sujeto lírico se expresa cantando sus canciones:

Mientras la pasión me dure
y tu voluntad me aguante
no habrá noche de tu vida
que no vengan mis mariachis
y mi voz a despertarte (Jiménez 2002: 279).

Aquí el tiempo y el espacio viajan en espiral, como en un eterno retorno, casi mítico, porque el mito “[...] reactualiza un acontecimiento primordial ocurrido en los orígenes, donde se manifestó una fuerza sagrada. Asumir su mensaje significa aceptar la realidad absoluta y la existencia en toda su extensión” (Agís-Valverde 1995: 53). Y, entonces, el mito deviene rito al ser perpetrado por el sujeto lírico, aunque dicho ritual no se lleve a cabo en la vida real, sino únicamente en el terreno de lo literario; es decir, en su cantar. El poeta reitera con la acción insistiendo en la necesidad de saberse escuchado porque finalmente,



¿para qué escribe o canta el poeta?; su intención es la de hacerse oír; de ahí que encuentre en la pasión el estímulo para que su voz lo acompañe, y, escoltado por el mariachi, logra reunir la trilogía mediante la cual aparecerá una dialéctica, llamémosla sinonímica, que condensará la naturaleza del yo lírico: pasión-voz-poema.

Es la intención lo que mueve al compositor a escribir serenatas y aunada al ritmo del huapango, permite de modo tangible percibir de manera, hasta cierto punto, brusca la presencia del yo lírico, quien se deja sentir desde las primeras líneas del poema. El yo lírico no se esconde ni se resguarda cubriéndose, más bien, él mismo se violenta y exhibe entera su condición de trovador; se afirma cantando. Para el *Diccionario de los símbolos*, de Chevalier: “El canto es el símbolo de la palabra que liga la potencia creadora a su creación, en tanto que ésta reconoce su dependencia de criatura y la expresa en el gozo, la adoración o la imploración. Es el soplo de la criatura respondiendo al soplo creador” (1999: 246).

Si vamos despacio, penetrando por los recovecos crípticos del lenguaje, y buscamos en lo sagrado, entenderemos que el canto es algo que sale desde las entrañas, y ese soplo, ese hálito es el principio de vida que impulsa al poeta a externar todo su ser. El canto es, en una palabra, ser, ente; es ontológicamente entrañable. Para cantar es preciso el aliento, y éste elemento es el soporte del canto; por lo anterior, cantar es, siguiendo las palabras de este mismo yo lírico en *Llegando a ti*, entregarse todito completo, sin reserva; como lo expresa el yo poético de Kafka: “Escribir significa entregarse por completo. Uno no puede estar lo suficientemente solo cuando escribe, no puede reinar el suficiente silencio en torno a uno, la noche es todavía demasiado poco noche, no puede a uno bastarle nunca el tiempo, pues los caminos son largos y uno se equivoca fácilmente” (Stefano 1993: 81).

Por otra parte, nos deslumbra la idea de pensar que el medio para que la copla se difunda, viaje, vuele y se transporte tocando oídos, ni siquiera pensados o soñados, es el aire; este espacio intermedio, dice Chevalier, “[...] entre el cielo y la tierra, que es, precisamente, el reino del hombre: su mar, su magma, su alimento vital; es el espíritu que lo anima” (1999: 66-67). El espacio, esa dimensión que percibimos, pero que aparentemente no existe porque se niega a sí misma a través de su transparencia, es el lugar en el que se desplaza y vive el aire, el



elemento que insufla, que permite comunicar, que canta. En *Serenata sin luna* el poeta vuelve a evocar los símbolos cósmicos:

No hace falta que salga la luna
pa' verte a cantar mi canción,
ni hace falta que el cielo esté lindo
pa' venir a entregarte mi amor (Jiménez 2002: 258).

Es mediante la serenata que el poeta puede entregar su amor; y, aunque afirme que no puede encontrar las palabras precisas, su canto revela ese amor: “que te quiero con toda mi vida/ que soy un esclavo de tu corazón” (Jiménez 2002: 258). El amor esclaviza, sin embargo, es también liberador cuando puede expresarse por medio de palabras, mejor dicho, expresarse con versos que trascienden las fronteras que separan al yo del tú:

No te puedo decir lo que siento,
sólo sé que te quiero un montón
y que a veces me siento poeta
y vengo a cantarte mis versos de amor (Jiménez 2002: 258).

El yo poético en las serenatas tiene siempre una especie de interlocutor con el que dialoga constantemente, aunque podríamos decir que, más que diálogo, es monólogo, al ser, el sujeto lírico, el que se exhibe ante la amada para cantarle y expresarle su amor. Mas no todos los huapangos son canciones de serenata, ni todas las serenatas son huapangos. En *Guitarras de medianoche* descubro un diálogo particular entre estos versos:

Guitarras de medianoche
que vibran bajo la luna,
tan luego que den las doce
por donde me oigan sigan mi voz (Jiménez 2002: 149).

El diálogo que el poeta ha establecido con las guitarras no es el reflejo de un acto fortuito ni tampoco delirante. La guitarra es a México lo que la lira a Grecia. En términos generales la guitarra del cantor nos habla del atributo de las Musas, en particular de Erato, al ser ella la representante e inspiradora de la



poesía lírica y amorosa, es ella quien inventó el laúd; y, también, se refiere a Polimnia, por ser ella la Musa patrona del canto, quien se disputa con Hermes la invención de la lira. Es patente en esta primera estrofa la conjunción de tales elementos; además, y, si la hermenéutica nos lo permite, me atrevo a afirmar, apoyada en la interpretación de los símbolos de Chevalier, que las guitarras al vibrar bajo la luna, hacen vibrar al mundo: "...las siete cuerdas de la lira corresponden a los siete planetas: concuerdan en sus vibraciones como aquellos en sus revoluciones cósmicas" (1999: 650). Por otra parte, no podemos olvidar que son siete las notas que permiten al autor musicalizar sus poemas. La segunda estrofa, de esta canción, es el ejemplo ideal para completar en la plenitud del sentido la idea del poeta. Es volver los ojos al pasado, es retornar al origen y encontrarse bebiendo en la fuente de donde emanó nuestra poesía, ¡canta oh, Musa! Anacreonte lo expresa así:

Quiero cantar de Cadmo, quiero cantar de Atridas: más, ¡ay!, que de amor solo sólo canta mi lira. Renuevo el instrumento, las cuerdas mudo aprisa; pero si yo de Alcides, ella de amor suspira. Pues, héroes valientes, quedaos desde este día, porque ya de amor solo sólo canta mi lira". (Montes de Oca 1978: 169) Mientras, por su parte, Safo implora. "Descended, dulces Musas, venid suaves Gracias, las de rosados brazos, vos, Pierias bien trenzadas: ea, divina lira, tus dulces voces alza" (Montes de Oca 1978: 157).

José Alfredo Jiménez parece encontrar a las Musas dentro de las guitarras, las busca bajo la luna, a la medianoche y las invoca así:

Y toquen igual que siempre,
quedito y con sentimiento,
y lléñenme el pensamiento
poquito a poco de inspiración (Jiménez 2002: 148).

Entre todos los astros se destaca de manera cardinal la estrella polar, esa que sale al norte; capaz de trastornar a las fuerzas del universo por ser considerada ella el punto de donde parten todas las referencias de nuestro planeta:

La estrella 'polar' desempeña en la simbólica universal un papel privilegiado, el de 'centro absoluto en torno al cual pivota perpetuamente el firmamento'. Todo el



cielo gira alrededor de este punto fijo, que evoca a la vez el primer motor inmóvil y el Centro del universo: en relación a la Polar se definen las posiciones de las estrellas, de los navegantes, de los nómadas, de los caravaneros, de todos los errantes por los desiertos de la tierra, de los mares y del cielo (Chevalier 1999: 486).

Una de las características del poeta es precisamente su errancia por el universo, aunque él no necesita desplazarse para deambular por el mundo, pues su mundo interior es el espacio más amplio al carecer de fronteras y de obstáculos, es en la abstracción de este cosmos que cobran sentido las palabras del sujeto lírico:

Guitarras de medianoche
que siempre que me acompañan,
la estrella que sale al norte
brilla más fuerte que el mismo sol (Jiménez 2002: 148).

Eclipsar al sol no es una tarea fácil, sin embargo, la metáfora alude, de nuevo, a la inspiración, a la creación poética que es el alimento del cantor. Creo que para terminar este artículo será mejor quedarnos con los versos del poeta, en esta peculiar canción de serenata que busca en las tres dimensiones del símbolo – cósmica, poética y onírica– introducirnos en el proceso creativo de este yo lírico:

Yo quiero que en esta noche
comprendan mis sentimientos
ya luego que den las doce
desgarren notas de mucho amor.
Porque esta noche de junio
con toda mi alma quiero cantar
debajo de esa ventana
que en otros tiempos me vio llorar (Jiménez 2002: 148).



Bibliografía

AGÍS-VALVERDE, M. (1995): *Del símbolo a la metáfora, introducción a la filosofía hermenéutica de Paul Ricoeur*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela.

CHEVALIER, J. TRAD. MANUEL SILVAR Y ARTURO RODRÍGUEZ (1999): *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder.

GADAMER, H.-G. (1986): Arte y verdad de la palabra. En H.-G. Gadamer, *Arte y verdad de la palabra*. Trad. José Francisco Zúñiga García (caps. 1-5 7-8) y Faustino Oncina (cap. 6). Barcelona-Buenos Aires-México: Paidós.

INGARDEN, R. TRAD. GERALD NYENHUIS (2005): La comprensión de la obra de arte literaria. México: Universidad Iberoamericana.

JIMÉNEZ, J.-A. (2002): Cancionero completo letras de canciones. En J. A. Jiménez, *Cancionero completo* (pág. 320). México: Océano/Turner.

MONSIVÁIS, C. (2002): Cancionero completo prólogo. En J. A. Jiménez, *Cancionero completo* (pág. 320). México: Océano/Turner.

MONTES-DE-OCA, F. (1978): *Píndaro y otros líricos griegos*. México: Porrúa.

PRADO, G. (1992): *Creación, recepción y efecto: una aproximación hermenéutica a la obra literaria*. México: Diana.

RICOEUR, P. TRAD. CRISTINA DE PERETTI, JULIO DÍAZ GALÁN Y CAROLINA MELONI (2004): *Finitud y culpabilidad*. Madrid: Trota.

STEFANO, V. D. (1993): *El lugar del escritor*. México: Siglo XXI.

VERGARA, G. (2001): *Tiempo y verdad en la literatura*. México: Universidad Iberoamericana, Departamento de letras.