

Intertextos de canciones tradicionales infantiles en la novela

El circo que se perdió en el desierto de Sonora, de Miguel Méndez

Traditional children's songs as intertexts in the novel

El circo que se perdió en el desierto de Sonora, by Miguel Méndez

Raquel Iglesias Plaza
UNIVERSIDAD MICHOACANA DE SAN NICOLÁS DE HIDALGO

El medio de expresión más generalizado
y mejor compartido por un pueblo
es su cancionero, ya que éste registra
tanto sus vivencias cotidianas
como sus grandes proezas heroicas.

Catherine Héau
Identidad y cancionero popular

Resumen: La intertextualidad, instrumento definitorio en la escritura que caracteriza al discurso de esta novela, está encaminada a cumplir una función. La inserción de los intertextos musicales que están presentes en el recorrido discursivo no es fortuita, sino que otorga sentido al corpus de la obra. Este trabajo constituye la muestra y análisis de tres canciones tradicionales infantiles que aparecen en la narración del escritor chicano Miguel Méndez. Para ello, sostendremos nuestros propios hallazgos en el modelo analítico que Juan Carlos González Vidal opera para el análisis semiótico de intertextos musicales en la literatura escrita. En el marco del estudio del código lingüístico de las canciones insertadas valoraremos algunos conceptos semióticos para poder explicar su inserción, por medio de la lengua escrita, en la diégesis de ciertos segmentos del texto. En este caso, la canción adquirirá una función codicial en el sistema de significados específicos que conforma a la obra literaria en su forma novelada, en donde quedará inserta. El proceso de codificación intertextual de las canciones solo se manifestará por medio del código lingüístico escrito, ya que por obvias razones, las canciones, al ser insertadas en una novela, quedan excluidas de sus códigos orales, musicales y melódicos.

Palabras clave: intertextos, canciones, código, inserción, novela.

Intertextos de canciones tradicionales infantiles en la novela

El circo que se perdió en el desierto de Sonora, de Miguel Méndez

Abstract: Intertextuality, defining tool in writing which characterizes this novel's discourse, is intended as performative a function. The insertion of musical intertexts in this discourse is neither accidental nor capricious, but instead gives meaning to the work's corpus. This article consists in the location, sample and analysis of three traditional children's songs featured in the narrative of the sonoran writer Miguel Méndez. To do this, we'll center our own findings in the analytical model that Juan Carlos González Vidal (2002) uses for the semiotic analysis of musical intertexts in written literature. As part of the study of the linguistic code of the songs inserted we'll value some semiotic concepts to explain the songs' insertion, through written language, the diegesis or through facts written in certain segments of the text. In this case, the song acquires a codicial role in the system of specific meanings that conform the literary work in its novel form, onto which it will be inserted. The intertextual encoding process of the songs will only manifest through the written language code, since for obvious reasons, the songs, when inserted into a novel, become excluded from oral, musical and melodic codes.

Keywords: intertextuality, songs, code, insertion, novel.

Introducción

Entre Doña Blanca y la pájara pinta, mejor que cante la rana: intertextos musicales

En esta investigación se analizarán textos que, al no ser literarios, y por ser orales entran, en la clasificación de José Enrique Martínez Fernández (2001) como pertenecientes a la intertextualidad exoliteraria que se integra a la novela del escritor chicano Miguel Méndez. En ella se activa esa memoria colectiva en donde se revelan voces y fórmulas que constituyen las frases hechas, los refranes y las canciones populares. Estas fórmulas tradicionales y colectivas pueden ser tratadas como parte del fenómeno de la práctica y teoría de la intertextualidad. Martínez Fernández clasifica a las canciones, a los refranes, a las frases hechas, a las consignas políticas y a los eslóganes como parte de la intertextualidad exoliteraria oral que, por ser textos que provienen de la lengua hablada, no se conoce a ciencia cierta su contexto previo.

Intertextos de canciones tradicionales infantiles en la novela

El circo que se perdió en el desierto de Sonora, de Miguel Méndez

Las cancioncitas enlistadas como intertextos en la novela pertenecen a una tradición oral que se remonta a las coplas clásicas de los juglares de la Edad Media y que, además, han servido como motivo de juegos en corro de muchas generaciones de niños dentro de España, en Latinoamérica y también en las áreas habitadas por niños chicanos en los Estados Unidos; tal es el caso de “Doña Blanca”.

Ahora veamos que las canciones están insertadas en los relatos contados por sus dos narradores: el viejo *Don Homo* —preocupado siempre por el rescate de la oralidad— y su aprendiz de escritor, el *Chavo*. Los personajes que se mencionarán y que conforman la historia principal del Circo Sonora son los siguientes: el *Zenzontle Feo*, es el nombre artístico del trovador y cantador jalisciense; *Lulo* Molina es su nombre de pila, y así se le menciona cuando tiene en el desierto su experiencia alucinatoria en el pueblo de locos llamado Loquistlán, que lo deja trastornado; el *Poeta Loco*, artista que recita versos ajenos y propios. Sufre también de alucinaciones acontecidas en medio del desierto de Sonora por los efectos del sol. En estos desvaríos se produce una conjunción de encuentros entre este poeta, escritores y personajes —que pueden ser reyes, como ya veremos— a quienes se les junta, de forma intencionada, en un tiempo y en un espacio en donde no existe la lógica; don Servando Calía, empresario, amo y señor del circo y, por último, la *Capullo*, sensual trapecista, supuesta nieta de don Calía. Con catorce años, es amante del *Poeta Loco*.

I. Campos suprarregulados de producción semiótica

Para el análisis de los intertextos de las canciones, se tomarán en cuenta conceptos semióticos utilizados en la metodología de González Vidal. En principio, para poder analizar la intertextualización de una canción, hay que conocer los procesos y las reglas codiciales que se producen a la hora de su incorporación al texto de inserción. Entendemos por función codicial al fenómeno (objeto o acontecimiento) que adquiere un carácter significativo o asume una función significativa cuando se vincula con un sistema de significados bajo las regulaciones particulares de una cultura específica (González Vidal, 2008: 15). En una estructura o complejo cultural, en donde su universo semántico es siempre cerrado, los campos suprarregulados de producción semiótica (CSPS) son, precisamente, esas zonas en

Intertextos de canciones tradicionales infantiles en la novela

El circo que se perdió en el desierto de Sonora, de Miguel Méndez

donde las relaciones codiciales que se dan en los procesos de producción de semiosis se producen o se verifican en espacios especializados de la cultura, como la medicina, la filosofía, la historia, la sociología y, en nuestro estudio particular, la literatura (2008: 17). La producción de semiosis o creación de sentido que se origina en la canción se da en un ámbito de pluricodicidad simultánea, donde se conjuntan “códigos de naturaleza diferente”, como son el código lingüístico oral o escrito, el código musical y el código melódico (2008: 18); de todos esos códigos se constituye la canción. En nuestro propio análisis demostramos que el proceso semiótico se activa cuando en una superposición o ajuste, entran en contacto los dos tipos textuales: las canciones infantiles que serán citadas, y la novela, que será su lugar de recepción. En los intertextos de las canciones que se presentarán a continuación en su forma escrita —por medio de sus títulos o por la introducción de algunos de sus versos— no se logra captar todo el cúmulo de datos que se aprecia al escucharlas interpretadas: “el receptor experimenta ‘sensaciones’ diferentes en virtud de los mecanismos de decodificación que debe emplear. Ante la letra se requiere de un mayor esfuerzo interpretativo...” (2008: 111). No obstante, el solo código lingüístico de la canción resulta efectivo para transmitir los contenidos necesarios y determinar los roles actanciales y actoriales, identificar los núcleos sémicos y determinar los códigos narrativos de la misma.

Ahora bien, cuando el lector conoce la melodía y la evoca al momento de leer la letra, está recurriendo a la pluricodicidad: su competencia cultural comprende el conocimiento de los otros códigos, que son utilizados durante el proceso de interpretación (...) Por sus características estructurales, la canción presenta una solidaridad centralizante entre sus códigos constitutivos, cuyo eje es un mismo sistema de contenidos” (González Vidal, 2008: 112, 143).

Sin embargo, se puede agregar que puede ocurrir lo contrario: conocer la melodía y no recordar la letra completa. En ambos casos, en un momento posterior a la lectura puede hacerse la indagación respectiva para tener más presente y más completo el intertexto citado. Lo importante es reconocer el intertexto en la lectura que lo acoge porque “para que exista la relación intertextual, el texto precedente debe ser reconocible; en el momento en que la transformación es tal que impide su reconocibilidad, no se puede hablar de intertexto” (2008: 117).

Ahora sí, demos comienzo al recorrido musical:

1. “Doña Blanca” (85)

Esta canción está catalogada en el *Ómnibus de poesía mexicana* en el apartado de “Arrullos y juegos infantiles” y pertenece a la categoría de “Juegos en corro”.

Don Homo pone a prueba al Chavo, y le encarga un ejercicio: recabar información sobre los juegos infantiles que se acostumbraba practicar en su pueblo. Para la entrevista, encuentra a una vieja muy arrugada, doña Acordeón, que ni lerda ni perezosa le suelta:

una retahíla de nombres de juegos de su niñez: *matarile, doña Blanca, la pájara pinta* y chorreras más. Según la anciana: “Mi abuelo español, de ojos muy azules, muy blanco él, no prieta como yo, decía que todo eso venía de España”; luego se exaltó la doña Acordeón y empezó a bailotear con canturreos y explicaciones que si así o asado. La dejé cacaraqueando “Hilillos de oro y plata” (85).

Nada más acertado que lo que le decía el abuelo español: de acuerdo con las investigaciones de Margit Frenk (V.V.A.A., 1997), muchas de las coplas que han sido estimadas como inconfundiblemente mexicanas y representantes de sus canciones populares —tal es el caso de *Cielito lindo, La Llorona* y *La Malagueña*— aparecen como antiguos romances medievales o barrocos españoles, en especial de Andalucía. En España se cantaba, por ejemplo: “De tu alma a la mía / pasa un barquillo / aventúrate y pasa, moreno mío” y, en México se canta “De tu cama a la mía, cielito lindo, / no hay más que un paso; / ahora que estamos solos, / cielito lindo, / dame un abrazo” (V.V.A.A., 1997: 97). En juegos infantiles y canciones, como la de *Doña Blanca*, observamos el mismo fenómeno de transformación y recreación de sus versos —debido a un proceso de transmisión oral— que esta poesía tradicional presenta al paso del tiempo. La versión española reza así: “Aquí está doña Sancha, cubierta de oro y de plata”; y, en México, por sustitución del nombre queda como: “Doña Blanca está cubierta de pilares de oro y plata” (V.V.A.A., 1997: 98). Cabe aclarar que este juego se ha perdido en la tradición española pero, curiosamente, es muy popular en México. De acuerdo con Menéndez Pidal —cuando explica cómo se conforma la poesía tradicional—: “lo tradicional consiste en la reelaboración de la poesía por medio de variantes” (1973: 344-345).

Por tanto, asumimos que los títulos de las canciones “Matarile”, “Doña Blanca” y “La pájara pinta” vienen a insertarse a la estructura del texto para acentuar esa relación entre la literatura escrita y la literatura oral que siempre han tenido. La rememoración de canciones centenarias que, además, en el caso de “Cua cua, cantaba la rana” —que se verá a continuación— ha sido actualizada por reelaboración, tiene el propósito de conectar a la novela con sus orígenes. Para Miguel Méndez, la literatura oral española y su lírica tradicional es un vaso comunicante invaluable que no quiere descartar, al contrario: lo absorbe en su texto narrativo y lo revitaliza. Esa vena poética proviene de la fuente hispánica que es origen de la literatura chicana de la cual forma parte el autor. Para Méndez, la literatura española es insustituible: “En cuanto a la grandeza literaria y demás cosa cultural de la España eterna, quién podrá negarla. Jamás nadie la eclipsará” (Perles Rochel, 1998: 272).

2. “Cucú, cantaba la rana” (164)

Cancioncilla que ha llegado hasta nuestros días como una versión de las canciones de la tradición folclórica española. Es una de las canciones infantiles que los niños cantan en corro o en juegos de comba. Existe, por tanto, una supervivencia en el folclore moderno de canciones documentadas en la tradición hispánica de los siglos de oro en España. Esto lo demuestra la investigación de Margit Frenk con el compendio de una canción del siglo XVII que es muy similar a la actual y que aparece en su “Recopilación de rimas de niños y para niños”:

2090

Cucurucú cantaba la rana,
cucurucú debaxo del agua;
cucurucú, más ¡ay!, que cantaba,
cucurucú, debaxo del agua
(Frenk, 2003: 1508).

Intertextos de canciones tradicionales infantiles en la novela

El circo que se perdió en el desierto de Sonora, de Miguel Méndez

Al final del relato de Loquistlán, donde se narra la alucinación que tiene Lulo Molina en el desierto, se despliega un aparatoso desfile del Circo Sonora, con todos los animales y lujos que el circo nunca había tenido. Lulo ve al Poeta Loco y al Zenzontle Feo cantar a dúo una canción popular:

Cua cua cantaba la rana,
Cua cua debajo del agua,
A medio camino se pinchó el motor,
Venía la vieja bañada en sudor (164)

Observamos cómo la cancioncilla se incorpora al texto con algunas alteraciones, incluyendo el estribillo. Estas transformaciones suceden y han sucedido, al paso del tiempo, con la lírica tradicional; de este modo, probablemente, en lugar de perderse en el transcurrir de los siglos, se actualiza con nuevos contenidos que le dan renovados sentidos y la actualizan. José Manuel Pedrosa Bartolomé explica que:

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 (...) 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— introducirlos en su letra, perpetuarse y provocar al mismo tiempo la sorpresa y la complicidad del auditorio (2004: 451).

En primer lugar, la onomatopeya *cucú* ha sido sustituida por la de *cua cua* que, en realidad, da más idea de la imitación del graznido de una pata que del croar de una rana. Posteriormente se sustituyen también, a excepción de los dos primeros, todos los versos subsiguientes. Conservan la rima consonante, que es propia de la canción original, pero su contenido es tan disparatado como la onomatopeya. Los motores de un supuesto carro no se pinchan, sino sus ruedas. No hay que olvidar que esto sucede en Loquistlán, que es un mundo al revés en donde las cosas y las situaciones quedan invertidas. En este caso, el intertexto traduce la situación de locura que impera en el desfile y sirve para realzar el ambiente y la situación que domina.

3. “La pájara pinta” (172)

Ubicada en el *Ómnibus de poesía mexicana* en el apartado de “Juegos en corro”, es otra de las canciones que muestra antecedentes desde los siglos de oro españoles, y que perdura hasta nuestros días con pocas alteraciones. Margit Frenk recoge la siguiente cancioncilla, que es del siglo XVII, en “Rimas para juegos”, incluidas en el *Nuevo Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*:

2153

Volava la palomita
por encima del verde limón,
con las alas aparta las ramas,
con el pico lleva la flor
(Frenk, 2003: 1557).

La historia comienza en Granada, en un viaje que el Poeta Loco hace a aquellas tierras y en donde también sufre alucinaciones. Se empina una bota, a la que el narrador llama “embudo”, de vino tinto soriano, que le hace dar valor al encontrarse en una calle estrecha, cuyos lados están tapiados por altas paredes, nada menos que a dos parejas de reyes: Isabel y Fernando, en compañía de Felipe, *el Hermoso* y Juana, *la Loca*. Esta es una parodia disparatada donde funge como locutora Isabel, quien no deja hablar al rey Fernando. La reina relata sus desventuras y así como García Lorca no puede llegar a Córdoba —en otra parte de la novela—, ellos no pueden cruzar los portones invisibles de esa “ciudad embrujada” por culpa de los “perros infieles” (leamos moros). La desgracia vivida en Granada la cuenta con lujo de detalles y, en un despliegue de ingenio, la reina trata de explicar por medio de comparaciones qué clase de demonios los persiguen:

nos corretean unos perros enormes, a guisa de patas crían ruedas, de aquellos hocicos babientos y ojos redondos profieren roncros alaridos (...) No fuera tanto el escaqueo y espanto si no percibiéramos en vuelo enormes cruces bramantes, prestas a descender y

Intertextos de canciones tradicionales infantiles en la novela

El circo que se perdió en el desierto de Sonora, de Miguel Méndez

tragarnos enteros. Mas Cristo no nos deje de su mano; enorme y larguísima serpiente nos rodea, aúlla y truena los dientes *auuu auuu traca traca*, hambrienta (172).

Los reyes se ven asediados por los modernos medios de transporte y obligados a refugiarse en una cripta. Señalan al Poeta, la Catedral y le explican que ahí reposan las osamentas de ellos mismos. La reina habla de su hermanastro Enrique IV y despotrica en contra del rey de Portugal, pero sin darle nombre preciso: “recién fenecido mi hermanastro Enrique IV allégase acá a marcha veloz el ejército portugués, al mando su maldito rey de Lucifer aborto. Y así quiere ese rey pendejo hacerla de cruz y debajo de su maderaje crucificarme desnuda” (172). Los intertextos no solo son literarios; como en este caso, las huellas o marcas que se reconocen pertenecen a la historia. En efecto, el lugar escogido por los Reyes Católicos para que fueran depositados sus restos fue la Capilla Real de Granada. El mentado aborto de Lucifer es Alfonso V de Portugal, cuñado de Enrique IV, quien luchó en una guerra de sucesión por el reino de Castilla. Finalmente, hubo un tratado de paz que puso fin a la guerra; uno de sus acuerdos fue repartir territorios ubicados en el océano Atlántico. La referencia al *maderaje* del rey, que la quiere *hacer de cruz* (reemplazo de la frase hecha *hacer de tos*) podría aludir a la isla portuguesa de Madeira o Madera.

Durante este discurso de la reina “Felipe y Juana mientras tanto cantaban danzando *La pájara pinta* tomados de las manos a gira gira girando” (172). Juana se ganó el epíteto de *la Loca* por el desequilibrio que provocaron en ella las infidelidades de su esposo Felipe y sus correspondientes celos. Juana, *la Loca* baila y canta con su amado Felipe, *el Hermoso* una canción de corro cuya última estrofa es la siguiente:

Me arrodillo a los pies de mi amante,

Fiel y constante,

Dame una mano,

Dame la otra,

Dame un besito

Que sea de tu boca

(Zaid, 1976: 133).

Intertextos de canciones tradicionales infantiles en la novela

El circo que se perdió en el desierto de Sonora, de Miguel Méndez

La canción comporta la noción de fidelidad y constancia. Es evidente que, al insertarse en el texto de recepción, existe un efecto de sentido contrario marcado por oposición y contradicción. En el momento de la inserción, el intertexto:

no permanece inalterado: se expone a las coerciones formales del texto englobante, que intentan transformarlo (...) se genera una tensión dialéctica que repercute en la producción de sentido. Las transformaciones inmediatas operan en el plano del contenido: cuando un texto, o un fragmento de texto, se inserta en otro, este último pertinentiza la materia significativa que le es necesaria para el proceso de codificación (González Vidal, 2008: 117).

La transformación del intertexto se vuelve, entonces, pertinente por vía de la ironía. Con este recurso, la cancioncilla que pregonaba sentimientos de fidelidad y constancia, los convierte en sus antónimos: infidelidad e inconstancia. Conforme a la definición de *ironía* de Kerbrat-Orecchioni: “ironizar es siempre, en cierta forma, bromear, descalificar, volver irrisorio, burlarse de alguien o de algo” (1992: 211). La burla que recae sobre Juana y Felipe es sutil y a la vez cruel porque se utiliza una canción inocente con la que cantan y juegan los niños, y que además ya era cantada en los tiempos de estos personajes históricos, para contrastar su dolorosa historia de adulterio y locura. La noción original de fidelidad que tiene la canción ha sido alterada, al pasar al texto de recepción, en cuanto a su función, porque de la alabanza que se hace a la lealtad y devoción se le releva por la noción de infidelidad y deslealtad. En consecuencia la cancioncilla “La pájara pinta” cumple, en el texto, una función irónica: “una contradicción entre lo que dice (...) y lo que quiere hacer entender (lo que se supone que quiere hacer entender)” (1992: 211).

4. “Éste era un gato” (101)

Se trata, según el *Ómnibus de la poesía mexicana*, de un cuento de nunca acabar que pertenece a la categoría de “Arrullos y juegos infantiles”. Para finalizar este recorrido musical, presentamos este cuento —aunque no es canción— porque lo ubicamos dentro de la poesía tradicional oral que se integra como uno de los intertextos exoliterarios orales que recibe el discurso narrativo de la novela.

Veamos cómo funciona este tipo de cuento de nunca acabar en su estructura. Una

Intertextos de canciones tradicionales infantiles en la novela

El circo que se perdió en el desierto de Sonora, de Miguel Méndez

de sus características es que tiene una forma muy simple, corta y circular (de ahí que sirva como juego para los niños más pequeños); esta singularidad está dada porque su final se convierte en su inicio, y así sucesivamente. Por lo mismo, el estribillo es reiterativo, se repite una y otra vez. A continuación lo transcribimos completo:

Éste era un gato
Con su colita de trapo
Y sus ojos al revés.
¿Quieres que te lo cuente otra vez?
(Zaid, 1976: 122).

En este tipo de texto, que está elaborado de forma anónima y que se transmite de boca en boca, el autor no es importante. Lo que destaca es que se transmite de generación en generación y que, al paso de los siglos, permanece en la memoria colectiva de los pueblos. Cuando este tipo de composiciones se recrean y se actualizan “están sujetas a dos fuerzas complementarias: la herencia y la renovación, por lo que se mantiene lo esencial de lo aprendido, verso a verso, y se producen las *variaciones*, infinitas en posibilidades, y entre cuyas causas están los olvidos, la actualización y la creatividad” (Moreno Verdulla, 1998: 60). Creemos que estos son los dos motivos de incorporar este intertexto a la novela —entendido ello— no como un caso particular, sino como una constante de la obra. La retención de la parte hablada de la lengua, sea en diálogos coloquiales, en crónicas o relatos, en intertextos de canciones, de cuentos o de poemas, forma parte intrínseca del discurso de la novela, con la intención agregada de darles a estos una actualización que los revive y no los deja en el olvido que provoca el paso del tiempo. El intertexto no es una simple copia de su cita, sino que ha sido reelaborado de la siguiente manera: “La aparente quinceañera traía a sus colegas y espectadores ocasionales como al célebre gato del cuento enfadoso: ‘con los pies de trapo y los ojos al revés’” (101). El cambio se debe a una sustitución parcial de uno de sus versos: “con su colita de trapo”, ha sido sustituido por “con los pies de trapo”. Las causas de esta reelaboración del cuentito pueden deberse al olvido de la letra original o a que existe otra versión del mismo cuento. Pero también, lo más probable, es que haya sido recreado en función de la materia significativa en la que está contenido. La anécdota es muy

Intertextos de canciones tradicionales infantiles en la novela

El circo que se perdió en el desierto de Sonora, de Miguel Méndez

sencilla y sin tapujos: todos los hombres del circo —incluido el viejo Calía— se sienten sumamente atraídos por los encantos de “la capullez de la Capullo”. En este sentido, los versos colaboran en explicar cómo se sienten esos hombres cuando la ven; se emocionan tanto que hasta les temblequean sus extremidades inferiores y, los atractivos de la trapeicista, provocan que sus ojos se les volteen de la agitación que les causa verla. En síntesis, la inclusión del intertexto de un modo humorístico está dada en función de la descripción de los estados de ánimo y de la situación de exaltación que ocurre cuando los hombres ven a la *Capullo*.

A modo de conclusión hemos encontrado en esta investigación una cercana relación entre la tradición oral y la literatura escrita. Ahí están, como ejemplos, la inserción de estas cancioncillas que provienen de una tradición oral remota y que por ello el autor intenta rescatar, activar y reactualizar con la finalidad de su permanencia.

Fuentes de consulta

- ALAS, Leopoldo, Clarín, 2000. *La regenta*. Madrid: EDAF.
- FRENK, Margit, 2003. *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*. (2 volúmenes). México: UNAM-FCE-Colegio de México.
- _____, 1973. “El folklore poético de los niños mexicanos”. *Artes de México. Lírica infantil mexicana*, 162, XX, 5-30.
- GONZÁLEZ Vidal, Juan Carlos, 2008. *Semiótica y cine*. Morelia: UMSNH.
- _____, 2002. “Codificación de la canción popular en el texto literario”, en Cárdenas Fernández, B. (comp.). *De métodos de análisis y análisis de métodos (Teoría y práctica de la lengua y la literatura)*. Morelia: UMSNH, pp. 17-29.
- HÉAU, Catherine, 1995. “Identidad y cancionero popular”, en Roth Seneff, A. y J. Lameiras. *El verbo popular: Discurso e identidad en la cultura Mexicana*. México: El Colegio de Michoacán.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, 1992. “La ironía como tropo”, en *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*. México: UAM-Iztapalapa: 195-221.
- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, José Enrique, 2001. *La intertextualidad literaria (Base teórica y práctica textual)*. Madrid: Cátedra.
- MÉNDEZ, Miguel, 2002. *El circo que se perdió en el desierto de Sonora*. México: FCE.
- MENÉNDEZ Pidal, Ramón, 1973. *Estudios sobre el Romancero*, Madrid: Espasa-Calpe.
- MORENO Verdulla, Antonio, 1998. *Literatura infantil: Introducción en su problemática, su historia y su didáctica*. Cádiz: Universidad de Cádiz.
- <http://bit.ly/1eXZQIB>
- PEDROSA Bartolomé, José Manuel, 2004. “Las canciones *contrahechas*: hacia una poética de la intertextualidad oral”, en PIÑERO RAMÍREZ, Pedro, (2004). *De la canción de amor*

- medieval a las soleares*. Sevilla: Fundación Machado-Universidad de Sevilla, pp. 449-479. <http://bit.ly/1hR6nhQ>
- PÉREZ, Antonio José, 2012. “Juego y tradición folklórica en una novela de Mario Vargas Llosa”, en *Revista Olivar*, 13 (18), 343-361. En Memoria Académica. http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.5838/pr.5838.pdf
- VARGAS Llosa, Mario, 2002. *El paraíso en la otra esquina*. México: Alfaguara.
- V.V.A.A., 1997. “Margit Frenk descubre el origen de Cielito Lindo”, en *Revista Contenido*. Junio de 1997, pp. 96-98.
- ZAID, Gabriel, (1976). *Ómnibus de poesía mexicana*. México: Siglo XXI.

Archivos audiovisuales

- “Cucú, cantaba la rana”, obtenida el 27 de mayo de 2014 en *Youtube*:
<http://www.youtube.com/watch?v=OhS6c48WdUw>. Vid. la letra en una de sus versiones en: <http://www.mamalisa.com/?t=es&p=2109&c=71>
- “Doña Blanca”, obtenida el 23 de mayo de 2014 en *Youtube*:
<http://www.youtube.com/watch?v=bML36mcCXpQ>. Vid. la letra en (Zaid, 1976: 133).
- “La pájara pinta”, obtenida el 23 de mayo de 2014 en *Youtube*:
<http://www.youtube.com/watch?v=E0BpRAeL2WE>. Vid. la letra en (Zaid, 1976: 133).
- Vid. la letra en: “Alfredo Kraus, el tenor”
<http://alfredokraus.espacioblog.com/post/2007/05/21/princesita-1959->