

La fijación de símbolos en el cancionero tradicional mexicano

MARIANA MASERA

Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM

El cancionero popular que se canta en México es nuevo y es viejo; proviene de distintas hibridaciones, de las cuales toma algunos elementos poéticos e innova en otros. El uso de imágenes es uno de los aspectos en los que podemos analizar ese proceso. Por un lado, existen en el cancionero mexicano símbolos que provienen de la antigua lírica hispánica popular; por el otro lado, sin embargo, el cancionero se distingue por la manera en que utiliza este recurso poético e innova en otros, como en la mayor utilización de la comparación y la metáfora.¹

El simbolismo de la antigua lírica popular es una de sus características distintivas frente a la lírica cortesana contemporánea; no obstante, al pasar de los siglos, y después de la intensa convivencia entre ambas, la lírica culta no sólo influyó en la lírica popular homogeneizando la versificación y propiciando un lenguaje más discursivo, sino que además produjo una reducción en el uso de los símbolos.²

¹ Aquí considero importante señalar, como se ha demostrado en muchos estudios, que la lírica popular es poesía con sus propias convenciones poéticas, que a veces reflejan la realidad y a veces sólo reelaboran ciertos elementos de la tradición. No creo, por ello, que tenga sentido discutir si es simple o compleja la poesía popular a la luz de la lírica culta, pues se caería en un anacronismo. La lírica popular y la culta siempre han convivido, y por tratarse de un proceso dinámico, las influencias se dan en ambas direcciones. Desde esta perspectiva difiero del interesante análisis propuesto, en otro número de esta revista, por Martín Sánchez Camargo (Sánchez Camargo, 2002).

² Utilizo aquí la definición dada por Carlos Magis: “Llamo imágenes a las diversas figuras literarias que tienen por objeto la depuración estética de la realidad concreta que rodea al cantor. La denominación general incluye símil (o comparación), la metáfora, la alegoría y el símbolo” (Magis, 1969: 325). Asi-

El objetivo de este trabajo es el estudio de cómo, en algunas coplas del cancionero moderno, un símbolo heredado del cancionero popular hispánico antiguo puede simultáneamente sobrevivir como símbolo polisémico y readaptarse, sufriendo un proceso de fijación de significado.

1. El simbolismo en la antigua lírica

Los símbolos de connotaciones eróticas tomados de la naturaleza son los más relevantes en la antigua lírica, como afirma Margit Frenk: “las imágenes tomadas de la naturaleza suelen ser en esta poesía mucho más que un mero elemento decorativo: suelen estar cargadas de un valor simbólico” (Frenk, 1971: 54). En un trabajo muy posterior, la estudiosa aclara:

En las canciones populares europeas no hay, por lo visto, aspecto de la vida natural que aparezca exclusivamente como tal. Podemos estar casi seguros de que siempre que se mencione, digamos, una fuente, un arroyo, o el río o el mar, sus aguas estarán asociadas a la vida erótica y la fecundidad humanas, inclusive cuando no se las mencione de manera expresa.

mismo, tomo de este autor la definición de representación: “es un tipo de descripción que logra plasmar la visión de un objeto (sus caracteres físicos y la sugestión emotiva) que tiene el poeta. La recreación tiene tal vigor que puede dar la impresión de una representación sensible. Esa particular caracterización de un objeto puede utilizar la comparación y la metáfora como medios subsidiarios” (Magis, 1969: 326, n. 212). Dada la complejidad de la discusión sobre los conceptos de metáfora y símbolo, aclaro que en este trabajo considero la metáfora como “a condensed verbal relation in which an idea, image or symbol may, by the presence of one or more other ideas, images, or symbols, be enhanced in vividness, complexity, or breadth implication” (*Princeton Encyclopedia*, 1974: sv. *metaphor*). Y entiendo como símbolo “a manner of representation in which what is shown (normally referring to something material) means, by virtue of association, something *more* or something else (normally referring to something immaterial). Thus a literary symbol unites an image (the analogy) and an idea or conception (the subject) which that images suggests or evokes” (*Princeton Encyclopedia*, 1974: sv. *symbol*). Véase para estos mismos conceptos la completa exposición que ofrece Helena Beristáin (1997).

[...] Además, el uso de los símbolos naturales en las poesías tradicionales, que se puede afirmar “que en un momento dado, en un área geográfica limitada, el conjunto de símbolos que aparecen en las canciones populares constituye un lenguaje, un sistema o código” (Frenk, 1998: 162, 181).

Otro aspecto formal que explica el uso de los recursos poéticos que hoy nos ocupan es la brevedad de esa lírica. En dos, tres, cuatro versos, y —en la actualidad— en cuatro, cinco o seis, debe decirse todo. Ello implica que cada palabra en la copla es esencial para su significación, tanto en el aspecto formal como en el de contenido. Acertadamente, se ha llamado *Lyra minima*³ a esta poesía, donde los recursos utilizados por el creador deben ser conocidos por todos, de modo que su selección debe provenir de un acervo común de imágenes entendidas por la comunidad. Asimismo, se trata de decir algo nuevo en cada estrofa o estribillo recurriendo a una combinación distinta de los elementos compartidos. Esto resulta en la transformabilidad de la lírica tradicional.

La limitación espacial justifica, pues, la reiteración de elementos y recursos. En la antigua lírica hispánica se destaca el uso del símbolo con su naturaleza polisémica, que permite varias lecturas,⁴ algunas de las cuales llegan a ser contradictorias entre sí (Reckert, 1970: 28). A ello se añade que en el texto breve la carga semántica de cada palabra se densifica de tal forma que permite construir un poema complejo en tan solo dos o tres líneas, como ocurre en la poética de los *jué jù* (Reckert, 1993: 34). Una de las cancioncillas más ricas y más complejas de la antigua lírica popular es la siguiente:

³ Stephen Reckert, 1970, 1993 y 2000.

⁴ Brooke Rose (1958) ha destacado las ventajas del simbolismo: “A peculiar expressive advantage of symbolism is its freedom to slip almost imperceptibly from the symbolic to literal plane of meaning and back again, sometimes balancing between the two. This is especially true when it takes the form of simple replacement, in which literal fact, scene or object acquires symbolic meanings through the chance of connotations and associations that accumulate in the course of time around certain words in a given culture or literary tradition while their primary meanings remain the obvious and purely literal ones” (citado por Reckert, 1993: 91).

A mi puerta nace una fonte:
¿por dó saliré que no me moje? (NC 321)⁵

Si atendemos a su sentido literal, esta cancioncita tendrá poco valor; pero si se analiza cómo se extiende el significado gracias a los símbolos, veremos su compleja imbricación. En el primer verso del estribillo se mencionan la puerta y la fuente, en tanto que en el segundo se habla del peligro de cruzar la puerta por los cambios que producirá. Los primeros dos símbolos tienen gran tradición poética y se asocian reiteradamente a la mujer; el primero llega a simbolizar el cuerpo mismo de la mujer (abrir la puerta).⁶ Aquí la mujer está a punto de cruzar el umbral, de pasar a otro estado, hechos representados por el cambio de la sequedad a la humedad. Su preocupación parecería centrarse en que el cambio no se note. Sin embargo, es necesario para descifrar el poema leer la glosa del cantar, que proviene de un pliego suelto del siglo XVI.

A mi puerta la garrida
nace una fonte frida,
donde lavo la mi camisa
y la de aquel que yo más quería.
¿Por dó saliré que no me moje?

La glosa añade elementos nuevos al crítico cantar. Es una cuarteta monorríma seguida del segundo verso del estribillo; la cuarteta monorríma no es muy común en las glosas, ya narrativas ya líricas (Altamirano, 2003: 15). En este texto existe la necesidad de ampliar lo di-

⁵ Todas las canciones antiguas aquí citadas proceden del *Nuevo Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)* de Margit Frenk, que a partir de ahora cito como NC; modernizo la ortografía. [Véase en este mismo número la reseña del NC por Magdalena Altamirano. N. de la R.]

⁶ Estos símbolos han sido exhaustivamente estudiados en las diferentes tradiciones. Para la fuente fría en las cantigas gallego-portuguesas, véase Méndez Ferrín, 1966; Reckert-Macedo, 1976; Deyermond, 1978-1980 y Morales Blouin, 1981. Para la fuente en la lírica hispánica, y para la puerta y coger flores me permito remitir a mi estudio inédito Masera, 1995. Sobre la camisa en la lírica hispánica, véase Altamirano, 1993. Sobre abrir la puerta relacionado con el romancero, Vasvary, 1999.

cho, de explicarlo mejor, de acotarlo. De modo que al símbolo *puerta* la protagonista le añade el adjetivo *garrida* para enfatizar el significado simbólico. A la fuente, se le agrega el adjetivo *fría* típico de la tradición galaico portuguesa y, además, de esa misma tradición, se añade la acción de lavar conjuntamente las prendas íntimas (camisa) del amado y la amada. El poeta cambia la imagen de cruzar la puerta y mojarse por la de la mujer que lava las camisas, quizá como una actualización y una necesidad de precisión del símbolo o la utilización de símbolos equivalentes. Además, la sensual muchacha lavandera parece ser una referencia intertextual a las cantigas galaico-portuguesas.

La extrema brevedad del estribillo condensa de tal manera el simbolismo, que es difícil desentrañarlo. La situación se desdibuja brevemente, y sólo a través de la convención compartida entre el creador y el escucha se puede entender la escena. Notemos que la glosa, donde se despliegan y aportan elementos (Frenk, 1978: 275), sirve para develar que la voz del estribillo es la de una mujer, probablemente una doncella que está a punto de iniciarse en la vida sexual (Frenk, 1993).

Al paso de los años las tradiciones se transforman, y esto afecta no sólo a la estructura, como he mencionado, sino también a los recursos. De hecho, algunos de los símbolos permanecen vigentes en las diferentes tradiciones panhispánicas y otros parecen olvidarse, quizá por la misma pérdida del referente.

El símbolo de la rosa y algunas de las acciones como coger flores, de gran abolengo poético, objeto de estudio de este artículo, nos sirven para ilustrar algunas de las transformaciones que suceden entre la tradición antigua y los cancioneros modernos, tanto de la Península como mexicanos.

El origen del tópico “coger flores” se puede trazar hasta los clásicos, como Ovidio y Horacio. El tópico preciso *Collige, virgo, rosas* proviene de Ausonio. Además, el motivo está presente tanto en la lírica hispánica como en la francesa y la mediolatina (Lorenzo Gradín, 1990: 225-235; Masera, 1995: 216-221).

En los estribillos viejos solemos encontrar a la mujer “cogiendo flores” en lugares típicos asociados al encuentro erótico de los amantes, como la huerta, el vergel, la viña o debajo de los árboles. El siguiente texto es narrado por una voz sentenciosa:

¿Cuál es la niña
que coge las flores
si no tiene amores?

Cogía la niña
la rosa florida;
el hortelánico
prendas le pedía.
Si no tiene amores. (NC 10)

La escena completa se revela en la glosa, donde se contesta de forma indirecta la pregunta. Los elementos se presentan en un orden impecable: primero la niña que “coge las flores”; de entre ellas se especifica que es una *rosa florida*, lo que indica de nuevo que se trata de un discurso simbólico.⁷ A continuación aparece el guardián, quien por fin revela la verdadera sensualidad del encuentro al pedirle *prendas*.

Pero tan solo en dos ocasiones hallamos la acción de cortar flores en la voz femenina, cuya gran frecuencia en la lírica antigua —más o menos la mitad de los textos recogidos— es un rasgo distintivo, frente a la lírica contemporánea. Uno de los textos tiene una marca textual de alocutor:

Niña y viña, peral y habar,
malo es de guardar.

Levánteme, ¡oh, madre!
mañanica frida,
fui cortar la rosa
la rosa florida.
Malo es de guardar.

Viñadero malo
prenda me pedía,

⁷ Notorio es que, de acuerdo con Covarrubias, *florido* sólo se aplica a árboles y prados, no a flores (1611: sv. *florido*). Ello implicaría que la rosa florida sólo es válida como convención poética.

dile yo un cordone,
dile mi camisa.
Malo es de guardar.

Levánteme, ¡oh, madre!
mañanica clara,
fui cortar la rosa,
la rosa granada.
Malo es de guardar.

Viñadero malo
prenda me demanda.
Yo dile una [cinta],
mi [cordón le daba].
Malo es de guardar.

(NC 314 C)

Esta glosa encadenada con paralelismo de tipo sinonímico recuerda una vez más la tradición galaico portuguesa por la forma y por los símbolos. De nuevo observamos cómo el creador-recreador utiliza una conjunción de símbolos, los cuales unos a otros se superponen y a la vez forman como una red que ilumina el sentido poético. En este cantar se acumulan los símbolos de la mañana fría (cantigas), asociada al alba, el cortar la rosa florida o la rosa granada, y nuevamente aparece la entrega de prendas personales relacionadas al cortejo, como son la cinta y el cordón.⁸ Asimismo, llama la atención que existe una gradación en la intensidad de la sensualidad y en el orden en el que se introducen los

⁸ Todos estos símbolos en la lírica tradicional hispánica antigua y contemporánea los he tratado en mi tesis de 1995. En cuanto a la presencia de estos motivos en el romancero, Michelle Débax concluye “que las connotaciones eróticas serían más bien intertextuales, nacidas del recuerdo de otros textos” (1989: 44). Este comentario me parece muy interesante, pues destaca que existe ya una tradición poética que es utilizada por el creador-recreador de donde él puede tomar los elementos poéticos necesarios para realizar la copla. Hecho que muchas veces se pasa por alto en los análisis literarios de la tradición oral, donde se quiere ver a esta poesía como un reflejo de la realidad circundante.

personajes y las acciones: primero se sitúa la niña al alba, luego la acción de cortar la rosa, posteriormente, como consecuencia, el encuentro con el galán y, por último, la entrega de prendas. Por supuesto que sueña irónico el adjetivo *malo* referido al guardián del viñedo.⁹

En el *Nuevo corpus* figura un cantar fragmentario, en el cual el contexto nos indica que la que habla es una mujer:

So la rama, niña,
so la oliva.

Levantéme, madre,
mañanicas frías,
fui coller las rosas,
las rosas collía,
so la oliva.¹⁰

En la antigua lírica la sombra de los árboles era un lugar para el encuentro amoroso¹¹. Aquí parecerían cruzarse dos motivos eróticos: el encuentro bajo un árbol y el coger las rosas al alba, más asociado a la

⁹ Durante la Edad Media el huerto era una propiedad comunal en la que había un guardián que tenía derecho a exigir una prenda (multa) al transgresor (Vassberg, 1984: 71-76; Masera, 1995: 219).

¹⁰ Existe otro texto que habla de la acción de coger flores; sin embargo, no está clara la voz del o de la protagonista. A pesar de que sea identificado por Pilar Lorenzo Gradín (1990: 231) como voz femenina por la acción de entrar al vergel y coger flores, quedaría todavía por descifrar el *moriré* y el *matarme han*, ya que en mi análisis previo (Masera, 2001) la mujer mata de amores al hombre y no viceversa. El texto es el siguiente: “Dentro en el vergel / moriré, / dentro en el rosal / matarme han. // Yo me iba, mi madre, / las rosas coger, / hallé mis amores / [dentro en el vergel]. // Dentro en el vergel / [moriré], / dentro en el rosal / matarme han” (NC 308 B).

¹¹ Véase también la canción cuyo estribillo dice “Gritos daba la morenica / so el olivar, / que las ramas hace temblar” (NC 499 A). La otra versión dice “Gritos daba la morenica / sola en l’olivar, / que los ramos hace temblar” (NC 499 B). Aquí existe otra conjunción de símbolos eróticos, como gritos, morenica, debajo de los olivos, el temblar de las hojas.

huerta y la viña. Además, no hay que olvidar que también los olivares se consideraban como huertos.¹²

Hasta aquí hemos visto que donde parecía haber una densidad poética pobre y escasa hay, de hecho, profundidad. El símbolo de coger flores funciona polisémicamente en las cabezas de los estribillos, pero en las glosas se restringe su significado cuando se asocia a un conjunto de símbolos —como la transgresión del huerto o la niña lavandera de la tradición portuguesa— que pueden provenir de otras tradiciones poéticas. Además, notamos que cuando se producen las acumulaciones de símbolos, en el significado existen dos tendencias. Por un lado, la acumulación produce una intensificación del significado sensual; por el otro, cada símbolo tiende a acotar su significado. Con este antecedente podremos entonces comenzar el estudio de las coplas que se cantan en México.

2. El cancionero tradicional moderno

La lírica tradicional mexicana hereda un estilo cuya coherencia interna se manifiesta igualmente en el recurso frecuente a cierto tipo de comparaciones (*pareces, eres como*), de metáforas y de elementos que adquieren valor de símbolos hasta cierto punto fijos (la flor cortada, la fruta picada son símbolo de la virginidad perdida). [En particular] la lírica mexicana [...] ha desarrollado notablemente las metáforas vegetales y animales que expresan el dominio erótico del hombre sobre la mujer —“me he de comer esa tuna / aunque me espine la mano”, “la polla que no me como / la dejo cacareando” (Frenk, Prólogo a 1975-1985: t. 1, xxiv).

A estas características debo añadir que tanto en el cancionero mexicano moderno como en otros la voz femenina ha sido reducida al mínimo; por lo tanto, la perspectiva que prevalece en las coplas amorosas es la masculina (Masera 1999).

Dado que es imposible abarcar en este estudio la gran variedad de aspectos estilísticos, me detendré en algunos casos que pueden ayudar

¹² La simbología erótica de los olivares fue estudiada por Frenk, 1998: 165.

a comprender mejor la poética del cancionero mexicano. Cabe además mencionar que se han hecho varios estudios (y otros se están realizando) sobre los motivos o tópicos que diferencian al cancionero de otras tradiciones o lo relacionan con ellas. En este trabajo quiero resaltar aspectos de la poética interna de la copla, no la supervivencia o pérdida de los motivos, como lo he hecho en otras ocasiones.

Los recursos poéticos más comunes en los que aparecen los motivos eróticos son la comparación, la metáfora y el símbolo. Sin pretender realizar una discusión teórica sobre estas complejas figuras, me interesa destacar cómo la connotación libre del símbolo arcaico es reducida hasta fijarse con base en la estructura de la copla.

Entre los motivos eróticos más comunes y de mayor abolengo del repertorio de imágenes que se encuentran en las coplas están las referencias vegetales para designar a la amada.¹³ Se distinguen las flores entre ellas por ser las favoritas y, sobre todas las flores, se destaca la rosa; imagen que también predomina en la antigua lírica popular hispánica profana y religiosa.

La comparación más común de la amada con una rosa puede estar ubicada en el inicio de la copla o en su segunda parte. Asimismo, puede ser una comparación perfecta, con *como*, o imperfecta, donde el *como* es obviado y se deja el *eres*. Veamos algunos ejemplos. En la siguiente copla, una seguidilla de la canción llamada “La bamba” existe una comparación perfecta entre la amada y una rosa de Alejandría:

Eres como la rosa
de Alejandría:
colorada de noche
y blanca de día.

(Veracruz; CFM: 1-85)¹⁴

¹³ Véase para este tema el trabajo de Aurelio González (2001), de donde tomo los términos de comparación perfecta e imperfecta.

¹⁴ Todos los ejemplos de cantares de la lírica tradicional mexicana contemporánea proceden del *Cancionero folklórico de México* (Frenk, coord., 1975-1985), abreviado CFM. Esta copla se canta en España: “Eres como la rosa / de Alejandría, / colorada de noche / blanca de día” (Schindler, 1941: 319).

Dada la tendencia de las coplas a una estructura bimembre, la estrategia poética elegida, una vez establecida la comparación, es glosar los dos primeros versos y complementarlos con los dos siguientes; y a través de una antítesis con paralelismo sintáctico, se expresa aquí la transformación del personaje.¹⁵ Notemos también que existen dos marcas para saber que la voz del personaje es masculina: una marca textual —explícita— de género que evidencia de quién se habla (*colorada*); la segunda es una marca contextual —no explícita—: la comparación “eres como la rosa”, que es exclusiva de la mujer.¹⁶

Podemos apreciar otra estrategia poética en una variante del cantar, que también pertenece al repertorio de coplas estables de “La bamba”, donde la antítesis se ha transformado en la típica oposición noche / día. El tercer verso dice: “eres negra de noche”, y aquí parece que el creador se ha dejado llevar por la adecuación a una imagen de la luz, más que por el simbolismo de la flor.

Continuando el proceso de fijación,¹⁷ en otra estrofa la mujer ya es la rosa, en una comparación imperfecta:

Eres la bella rosita
del jardín de [mi recreo];
como eres la más bonita,
todas te llaman con empeño,
que a todos quitas el sueño.

(“La Rosita”, Veracruz; *CFM*: 1-74)

Aquí se añade otro motivo: el jardín.¹⁸ La presencia de este símbolo en los dos versos iniciales indica una tendencia a la fijación; sin embargo, parecería que al creador no le basta y que necesita reforzar su inten-

¹⁵ La antítesis como recurso poético distintivo de la lírica popular moderna ha sido estudiada por Díaz Roig; véase en específico la antítesis con paralelismo sintáctico (1976: 116).

¹⁶ Retomo la clasificación hecha en Masera, 2001.

¹⁷ Llamo aquí *fijación* al proceso que sufre el símbolo de reducción de su significado hacia una sola de las posibilidades.

¹⁸ El jardín es un símbolo antiguo; véase Reckert, 1993: 148.

ción poética en la explicación de los siguientes tres versos. Esto lo puede hacer gracias a la estructura bimembre de la copla: lo que se dice en la primera parte de la estrofa se completa en la segunda. De este modo el creador se asegura que su mensaje poético sea comprendido. Lamentablemente, no se ha logrado la unidad de sentido en esta copla, quizás por una falta del creador-recreador, o quizás sea el resultado de la conjunción de dos textos diferentes.

En la siguiente copla, el proceso de fijación del símbolo llega al final y la sustitución ha terminado. Parecería que el creador no necesita más, como en los dos versos iniciales de esta quintilla:

Encantadora rosita
de las flores de mi jardín,
encantada morenita,
tu hermosura no tiene fin,
pues me encanta tu boquita.

(“La Rosita”, Veracruz; *CFM*: 1-72)

Una vez más se repite el proceso en el que la acumulación de símbolos se explica en los siguientes. Es decir, el creador-recreador se apoya en la estructura bimembre y en el recurso del paralelismo intraestrófico para el establecimiento de la comparación entre la parte simbólica de la estrofa y la parte literal, logrando de este modo explicar los primeros versos. Notemos también la necesidad de la voz masculina de marcar el discurso con un posesivo “mi”, enfatizando la posesión y dominio sobre la amada, hecho que se repite frecuentemente en el cancionero tradicional mexicano.

Otro recurso del creador-recreador es la conjunción de símbolos como un intensificador del significado. Observemos los primeros cuatro versos de la siguiente sextilla de “La Llorona”, en la cual existe un juego alambicado de enumeraciones:

Eres clavel, eres rosa (¡ay, Llorona!),
eres nardo, eres jazmín;
rosa y azucena hermosa (Llorona),
que cultivé en mi jardín;

vine a decirte una cosa (¡ay, Llorona!):
te he de querer hasta el fin.

(Oaxaca; *CFM*: 1-84).

Sin embargo, a pesar de ser eficaz como gradación, la conjunción de símbolos refleja una inseguridad: ¿será comprendido el motivo? De hecho, los últimos dos versos precisan la situación del hablante rompiendo con la intemporalidad de la cuarteta.

La siguiente copla es otro ejemplo en el cual el creador-recreador utiliza el conjunto de elementos simbólicos para intensificar el sentido poético:

Blanca rosa de Castilla,
cortada al amanecer,
clavelito matizado,
nacido de una pared.

(“A los ángeles del cielo”; *CFM*: 1-81)

La elección, sin embargo, lleva al recreador a buscar una imagen nueva, aunque no muy afortunada. En la primera parte de la estrofa se concentran dos expresiones muy ricas de connotaciones simbólicas, “blanca rosa” y “cortada al amanecer”. Como sabemos, el cortar la rosa es el símbolo de la pérdida de la virginidad; sin embargo, aquí se asocia la pureza con la blancura de la rosa y a la vez con el amanecer. De hecho, la expresión “cortada al amanecer” parecería acotar su connotación e identificarse con la belleza de la amada, perdiendo parte de su valor simbólico. Este rasgo es particular del cancionero tradicional mexicano.¹⁹

En otra copla, donde aparece el símbolo de la mujer-paloma, nuevamente el amanecer se asocia con la belleza de la amada. Aquí se retoma la imagen de la tradición medieval de las albas y las alboradas, donde las aves que cantan al alba anuncian la llegada o la partida de los aman-

¹⁹ Uno de los epítetos más frecuentes —e innovadores— para las flores en el cancionero tradicional de México es “cortada al amanecer” (Masera, 1999, p. 18).

tes (Mäser, 1999). Primero la mujer se identifica con la paloma —una de las imágenes preferidas para la amada—, a la que, a su vez, se la identifica con las aves que festejan la unión de los amantes. Sin embargo, los dos primeros versos parecen señalar a los dos segundos como una imagen que exalta más la belleza de la amada que la sensualidad:

Eres mi prenda querida
de todito mi querer,
eres aquella paloma
que canta al amanecer.

(“El pájaro cú”, Veracruz; *CFM*: 1-93)

Las estrategias poéticas pueden ser diversas, como se observa en la siguiente copla, donde se utiliza el símbolo de cortar la flor como equivalente de robar la virginidad y se le combina con otro motivo de gran tradición poética: el huerto o la huerta. Este último puede funcionar simultáneamente como una metáfora del cuerpo de la mujer y como el típico lugar de encuentro de los amantes:²⁰

Voy a cortar una flor
de tu huerto muy lucido;
voy a cortar la mejor (chaparrita de mi vida)
para ser correspondido.

(“Que milagro chaparrita”, Oaxaca; *CFM*: 1-1510)

No obstante, el simbolismo erótico que inunda los dos primeros versos se trunca en los dos versos finales, donde los dos motivos recobran

²⁰ El análisis del desarrollo de la huerta como símbolo ha sido estudiado por Reckert, quien dice: “The linearity of myth then yields to the plurivalence of the symbol: the early paradise engenders on one hand the garden enclosed of the *Canticum*, and on the other the topos of the *locus amoenus* (1993: 148). Existen 32 coplas en las que se menciona la huerta: t. 1, núms. 248, 445, 446, 834, 951, 1510, 1552*b*, 1561, 1572, 1707, 1741, 1826, 1878, 1974, 1997, 2084, 2329, 2414, 2453, 2738; t. 2, núms. 2835, 3973, 4218, 4344, 4346, 4551, 4966, 5309, 5574, 5682; t. 4, núms. 8626, 9816.

el significado literal. La anterior copla, pues, presenta un problema, dado que se prefiere el sentido literal al simbolismo erótico. Además, existen otras coplas en las que se explicita claramente la sensualidad de los motivos tomados de la tradición poética, como la siguiente estrofa:

Por esta calle me voy
y por la otra me doy la vuelta,
a ver si puedo cortar
un tulipán de tu huerta;
no seas ingrata conmigo:
déjame la puerta abierta.

(“La morena”, “La guacamaya”,
Veracruz, Oaxaca; *CFM*: 1-1572)

La anterior sextilla funciona como una cuarteta bimembre y unos versos de conclusión. Los dos versos iniciales de la cuarteta responden al cliché de la ronda —canciones propias del cortejo—,²¹ en tanto que en los siguientes se inserta el motivo de “cortar la flor de la huerta”. Si quedara alguna duda del sentido sexual del texto, esta quedaría despejada en los últimos dos versos, donde aparece el motivo “abrir la puerta”. De esta manera y al contrario de otros ejemplos, los dos últimos versos de la cuarteta no glosan el significado erótico, sino que lo acentúan.

Veamos otro ejemplo que nos remite a la primera de las coplas del cancionero mexicano que analizamos. Aquí se combina el motivo de cortar la flor de la huerta con la flor de Alejandría:²²

²¹ En la introducción al *Cancionero folklórico de México* Margit Frenk afirma que “si se atiende a la configuración de las cuartetitas octosilábicas (la forma más común de la lírica popular hispánica), podrá observarse la frecuencia con la que aparecen divididas en dos partes: los dos primeros versos forman una unidad y los dos últimos versos, otra” (1975-1985: I, xxiv).

²² Margit Frenk ya había señalado que en los comienzos de las coplas está “lo más sabroso, su lado más sensual y gozoso” (1993a: 11). Por mi parte, he llegado a la conclusión de que “en los comienzos adonde se hace referencia a la naturaleza se concentra un material poético importante que, a pesar del peligro de cristalización, funciona no sólo como recurso poético, sino también como señal de transición al lenguaje lírico para el escucha y el creador. Su función

Entré a la huerta y corté
 una flor de Alejandría:
 no la corté muy al tronco,
 por los pagos de hoy en día.

(Sonora; CFM: 1-2414)

El simbolismo del primer dístico se rompe en el segundo en la anterior estrofa, como sucede en otros textos. De hecho, existe la intención de continuar la imagen en el tercer verso pero se frustra en el último.

Continuando con el motivo de cortar flores en la huerta, la flor que se corta en la huerta con mayor frecuencia es una flor morada:

Entré en tu huerta y corté
 una amapola morada,
 y en el frutito le hallé:
 Lupe estaba retratada, (*sic*)
 ¡malhaya si no lloré
 de verla tan colorada!

(“Los chiles verdes”, “La rosita”,
 San Luis Potosí; CFM: 1-446).

Una vez más la sensualidad intensa desarrollada en los tres primeros versos se trunca en los siguientes, donde se mezcla el motivo de hallar a la amada en medio de la fruta o de las flores, quedando una copla muy poco afortunada.²³

El motivo de cortar la flor ocurre también en coplas cuyo evidente tono sexual hace más evidente la fijación y limitación del símbolo, produciendo un doble sentido:²⁴

sería de marca enunciativa, como los llamados “embragues” de Jakobson o Greimas, ya que permite la relación entre el proceso de enunciado y la enunciación; en este caso, el paso del lenguaje literal pertenece a la enunciación y el lenguaje poético al enunciado” (Masera, 2000: 149).

²³ Véase por ejemplo la siguiente copla: “Entré en el jardín y corté / un tamarindo morado; / entre los gajos hallé / un amor disimulado, / como el que le tengo a usted / teniéndolo ya pensado” (“El jarabe loco”; CFM: 1- 536).

²⁴ En la antigua lírica existen, sobre todo en voz masculina, las coplas cuyo

¡Ah!, qué aroma de esa flor,
de esa rosita amarilla;
el trabajo que me dio
para verle la semilla;
pero no se me escapó:
le corté hasta la ramilla.

(“Rosita amarilla”, Bajío; *CFM*, 2416)

La anterior copla es representativa de esas imágenes de dominio erótico típicas del cancionero mexicano, donde se acota la connotación libre del símbolo a la connotación obligada de la metáfora. El motivo ha sido adoptado y adaptado al lenguaje propio de la poesía que nos ocupa. Y en este camino veremos cómo el motivo de cortar el fruto o la flor y la huerta en la siguiente copla llega a la esgrima verbal de lo que en México se llama *albur*:

Chile verde me pediste
chile verde te daré:
vámonos para la huerta
que allá te lo cortaré.

(“Los chiles verdes”, Tabasco, D.F.; *CFM*: 1-1560)

Una vez estudiados algunos de los procesos poéticos que van desde la comparación al símbolo podemos desentrañar el significado de la siguiente quintilla, donde se conjugan dos conjuntos de imágenes diferentes:

Navegando por el mar
me cogieron prisionero,
porque me metí a robar
las flores a un jardinero
y no las supe cortar.

(“La morena”, Veracruz; *CFM*: 1-2411)

significado sexual se acerca más al doble sentido que al simbolismo de otras coplas. Baste recordar: “Ábreme, casada, / que es la noche oscura, / que no perderás nada / por el abertura” (*NC* 1710).

Los motivos se van complicando: al jardín de amor se añade el motivo del mar y la navegación, también de connotaciones eróticas. Sin embargo, a pesar de que el erotismo de la copla funciona, no existe una conexión clara entre los motivos que aparecen superpuestos. Asimismo, hallamos el motivo del mar asociado con el motivo de cortar flores en otra copla, pero esta vez el mar es la huerta donde se ha cortado la flor morada:

En la medianía del mar
corté una flor moradita;
¿cómo no te he de querer
si tú eres mi morenita?

(Estrofa suelta, Oaxaca; *CFM*: 1-402)²⁵

En la anterior estrofa se repite el proceso de glosar los primeros versos de tono simbólico en la segunda parte de la copla, donde la voz masculina utiliza un lenguaje explícito que denota el dominio sobre la amada. Esta asociación del mar con el motivo de cortar flores o frutas sólo ocurre en los cancioneros modernos panhispánicos (Masera, 1995: 334).

La red de símbolos eróticos no termina. Si continuamos el recorrido por el cancionero folclórico encontramos que existe otro motivo de igual intensidad erótica que “cortar la flor”: “cortar fruta”, como en la siguiente copla:

Manzana, ¡quién te comiera
acabada de cortar,

²⁵ En otras coplas existe una comparación perfecta entre el movimiento del mar y el sensual andar de la mujer: “Como se menean / las olas del mar, / así se menea / tu cuerpo al andar” (“María Chuchena”, Veracruz; *CFM*: 1-160). El mar también puede identificarse con la cabellera de la mujer, que es uno de los rasgos más eróticos: “Por la mar de tu pelo / navega un peine, / con las olitas que hace / mi amor se duerme” (“La bamba”, “Cielito lindo”, “La manta”, estrofa suelta, Oaxaca y Veracruz; *CFM*: 1-172). Esta conocida copla es compleja, por la acumulación de motivos eróticos, como peinar, cabellera, mar y el vaivén de las olas. Sin embargo, parece que todo el simbolismo arcaico se acota hacia la ondulación de la cabellera como rasgo de hermosura.

con ese color por fuera
y tu sabor sin igual!

(“La zarzaparrila”, Zacatecas; *CFM*: 1-1499a)

La intensa sensualidad de esta copla deriva del verbo *comer*, de fuerte connotación sexual tanto en la lírica antigua como en la moderna, que es muy frecuente en el cancionero mexicano. Notemos que al sentido del olfato ahora se le ha agregado el del gusto.

Una vez conocida la preferencia por la degustación, observamos en el cancionero mexicano la búsqueda de nuevos elementos eróticos, pues ya no bastan las flores y los frutos:

Eres amarillita
como la cera;
mantequilla de placer
¡quién te comiera!

(“La bamba”, Veracruz; *CFM*: 1-1500)

Estrofa que nos ayuda a entender el erotismo de la copla que sirvió de punto de partida de este estudio: “Eres como la rosa / de Alejandría...”. Las dos coplas forman parte del repertorio de estrofas estables de “La bamba” y son las únicas que utilizan la comparación típica del cancionero “Eres como”. Esto sugiere que el cantor, al seleccionar las estrofas para su *performance*, tiene opción de elegir entre dos estrofas igualmente sensuales y con significados similares a pesar de que las imágenes sean distintas.

A lo largo de este estudio hemos visto cómo el creador-recreador tiene varias estrategias para adaptar el lenguaje poético a sus necesidades expresivas. En tanto que en la antigua lírica la polisemia del símbolo predomina, sobre todo en los estribillos, en el cancionero moderno mexicano el símbolo reduce su significado hasta casi fijarse, quizá influido por la metáfora. El proceso de fijación y reducción del significado se logra a través de la estructura bimembre de la copla, donde, frecuentemente, el símbolo aparece en la primera parte del texto y se acota su sentido en la segunda.

Del estudio de las coplas se desprende que existen motivos de la tradición que en la voz masculina del cancionero mexicano se transforman en acciones más agresivas, como cortar una flor —que no aparece en el cancionero antiguo en esta voz— y comer el fruto; esto podría ser un trasvase de la antigua voz femenina a la actual voz masculina. La contundencia de la acción en el cancionero actual también se enfatiza con el uso de posesivos que explicitan la posesión del amante sobre la amada.

Asimismo, notamos que en el cancionero mexicano el motivo de cortar flores se ha asociado estrechamente con el de la huerta o el jardín y pocas veces con las albas, como en la antigua lírica.

También hemos visto cómo los antiguos motivos poéticos se adaptan al lenguaje del cancionero, y en este proceso de adopción y adaptación, de creación y recreación, se pueden apreciar rasgos propios del cancionero tradicional que se canta en México.

Bibliografía citada

- ALTAMIRANO, Magdalena, 1993. "La presencia de la camisa en la antigua lírica popular hispánica". En *Las voces en la Edad Media: Actas de las terceras jornadas medievales*, comp. Concepción Company et al. México: UNAM, 123-137.
- _____, 2003 (2001). "Las glosas de los antiguos villancicos populares y los romances tradicionales: semejanzas y diferencias". *Anuario de Letras* 39: 9-25.
- BERISTÁIN, Helena, 1997. *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa.
- BROOKE-ROSE, Catherine, 1958. *A grammar of Metaphor*. Londres: s.e.
- COVARRUBIAS, Sebastián de (1611), 1998. *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. Martín de Riquer. Barcelona: Alta Fulla.
- DÉBAX, Michelle, 1989. "Cogiendo rosas y lirios' ¿erotismo codificado?" En *Eros literario. Actas del Coloquio celebrado en la Facultad de Filología de la Universidad Complutense en diciembre de 1988*. Madrid: Universidad Complutense, 31-44.
- DEYERMOND, Alan D., 1979-1980. "Pero Meogo's Stags and Fountains: Symbol and Anecdote in the Traditional Lyric". *Romance Philology* 33: 265-283.

- _____, en prensa. "The Wind and the Small Rain". En *Tradición oral y folklore en la lírica hispánica*, eds. Alan Deyermond y Mariana Masera. *II: Temas y motivos; teoría; oralidad*. Londres: Queen Mary College.
- DÍAZ ROIG, Mercedes, 1976. *El romancero y la lírica popular moderna*. México: El Colegio de México.
- FRENK, Margit, 1971. *Entre folklore y literatura*. México: El Colegio de México.
- _____, 1978. *Estudios sobre lírica antigua*. Madrid: Castalia.
- _____, 1993. "La canción popular femenina en el Siglo de Oro". En *Actas del Primer Congreso Anglo-Hispano, II: Literatura*, eds. Alan Deyermond y Ralph Penny. Madrid: Castalia, 139-159.
- _____, 1994. *Charla de pájaros o las aves en la poesía folklórica mexicana*. México: UNAM.
- _____, 1998. "Símbolos naturales en las viejas canciones populares hispánicas". En *Lírica popular / lírica tradicional. Lecciones en homenaje a Don Emilio García Gómez*, compil. Pedro M. Piñero Ramírez. Sevilla: Universidad de Sevilla / Fundación Machado, 159-182.
- _____, 2003. *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*. México: UNAM / El Colegio de México / FCE.
- _____, coord. 1975-1985. *Cancionero folklórico de México*. 5 vols. México: El Colegio de México.
- GONZÁLEZ, Aurelio, 2001. "Comparaciones vegetales en la lírica popular amorosa". En *Lyra mínima oral: los géneros breves de la literatura tradicional*, compil. Carlos Alvar, Cristina Castillo, Mariana Masera y José Manuel Pedrosa. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, 323-332.
- LORENZO GRADÍN, Pilar, 1990. *La canción de mujer en la lírica medieval*. Santiago de Compostela: Universidade.
- MAGIS, Carlos, H., 1969. *La lírica popular contemporánea*. México: El Colegio de México.
- MASERA, Mariana, 1995. "Symbolism and Some Other Aspects of Traditional Lyrics: A Comparative Study of Late Medieval Lyric and Modern Popular Song", tesis Doctoral, Queen Mary and Westfield College (Londres).

- _____, 1999. "Albas y alboradas en el cancionero tradicional mexicano: tradición y cambio". *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* 54-2: 177-195.
- _____, 2000a. "Algunos aspectos de la lírica tradicional: los inicios de las coplas". En *Memoria XX aniversario del Seminario de Poética*, coord. Helena Beristáin. México: UNAM, 141-151.
- _____, 2001. "*Que non dormiré sola, non*": la voz femenina en la antigua lírica tradicional. Barcelona: Azul.
- MÉNDEZ FERRÍN, X. L., ed., 1966. *O cancionero de Pero Meogo*. Vigo: Galaxia.
- MORALES BLOUIN, Eglá, 1981. *El ciervo y la fuente: mito y folklore del agua en la lírica tradicional*. Madrid: Porrúa Turanzas.
- OLINGER, Paula, 1985. *Images of Transformation in Traditional Hispanic Poetry*. Newark, DE: Juan de la Cuesta.
- Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, 1974, ed. Alex Preminger. Princeton, NJ: University Press.
- RECKERT, Stephen, 1970. *Lyra minima: Structure and Symbol in Iberian Traditional Verse*. Londres: King's College.
- _____, 1993. *Beyond Chrysanthemums: Perspectives on Poetry East and West*. Oxford: Clarendon.
- _____, 2001. *Más allá de las neblinas de noviembre*. Madrid: Gredos, 2001.
- _____, y Helder MACEDO, 1976. *Do cancionero de amigo*, Documenta Poética, 3. Lisboa: Assírio & Alvim.
- SÁNCHEZ CAMARGO, Martín, 2002. "Recursos estilísticos en la copla popular mexicana". *Revista de Literaturas Populares* II-2: 109-138.
- SCHINDLER, Kurt, ed., 1941. *Folk Music and Poetry of Spain and Portugal*. Nueva York: Lancaster.
- VASSBERG, David. E., 1984. *Land and Society in Golden Age Castile*. Cambridge: University Press.
- VASVARY, Louise O., 1999. *The Heterotextual Body of "Mora morilla"*. Papers of the Medieval Hispanic Research Seminar, 12. Londres: Queen Mary and Westfield College.

*

MASERA, Mariana. "La fijación de símbolos en el cancionero tradicional mexicano". *Revista de Literaturas Populares* IV-1 (2004): 134-133.

Resumen. El simbolismo es una de las características distintivas del antiguo cancionero popular hispánico. Algunos símbolos que se han preservado a través del tiempo en los cancioneros modernos han sufrido adaptaciones; tal es el caso de "cortar flores". Este artículo estudia cómo se fija el antiguo motivo en el cancionero tradicional mexicano a resultas de una adaptación poética.

Abstract. *Symbolism is a distinctive feature of old traditional Hispanic lyrics. Certain symbols that have been preserved in time suffered changes in the modern cancioneros. This paper studies the fixation of the ancient symbol "picking flowers" in Mexican traditional lyrics, as a result of a poetic adaptation.*