

“¿NO TE LO DIJE, MORENA...?”:
NARRACIONES IDEOLÓGICAS EN TORNO DE UN VOCATIVO

José Manuel Mateo
El Colegio de San Luis, A.C.

Hace muchos años, hubo una voz femenina plena en la lírica hispánica. Esa voz, que al parecer dominó la expresión poética de la naciente lengua española, fue desplazada de manera casi absoluta por su opuesto. Cuando antiguamente se dejaba escuchar en su manifestación colectiva, daba a los oyentes noticia de una “vivencia feliz”, de una experiencia “placentera” que permanecería distante de la “concepción aristocrática del amor, herencia de la lírica provenzal” y del amor cortés (Mäsera, *La voz femenina* 10). En la antigua lírica culta asomaría, para predominar al cabo, un deseo insatisfecho, asumido por el enamorado como un “vasallaje espiritual” que lo dignificaba, pues la pasión amorosa más bien conducía al sufriente a explorar las “galerías del alma” y la razón; de este modo, en la dialéctica del vasallaje, la mujer (la dama) ocuparía el sitio de “un objeto al que se adora pero que carece de voz” (Lapesa en Mäsera, *La voz femenina* 10).

Entre la lírica en boca de mujer y una presencia femenina muda que recibe o suscita la palabra se dibuja el campo de las oposiciones que ayudan a distinguir una tradición colectiva y una voluntad creadora individual. Tan es así que la voz femenina en las canciones amorosas se considera un “rasgo arcaizante”, no sólo de la lírica hispánica, sino de diversas tradiciones poéticas (Mäsera, *La voz femenina* 13). Si para unos fue el hombre quien primero habitó el paraíso terrenal, parece que las mujeres fueron quienes más temprano echaron raíces en el mundo de la poesía.¹

Con el propósito de distinguir entre una tradición poética aristocrática y una tradición que es a un tiempo oral y popular, Mariana Mäsera propone concentrarse en varios rasgos que ella organiza con base en oposiciones binarias. Para empezar, señala que ambas son “productos de ideologías distintas y distantes”: la lírica de la aristocracia fue concebida por una clase dominante, mientras que la antigua lírica popular es la concepción de una clase dominada. Y si para unos el amor se sostiene en la “penosa porfía” y la “dudosa esperanza” (Ximénez de Urrea en Mäsera, *La voz femenina* 10), para otros el mismo sentimiento intenso corresponde con una vivencia de dicha en la que “prevalecen lo erótico y lo lúdico” (*La voz femenina* 10). Enseguida los rasgos distintivos de las dos tradiciones poéticas se pueden formular brevemente en pares: carácter razonador / carácter emotivo; elogio de las virtudes abstractas / elogio de la belleza; métrica regular / métrica fluctuante; juegos de rimas consonantes / rimas asonantadas; ausencia casi absoluta del paisaje natural / presencia importante de la naturaleza. Sin duda, Mariana Mäsera ha despejado un terreno difícil y este ordenado panorama ha dado pie a varias incursiones.² Por mi parte, lo que deseo es regresar al punto anterior que abre el paso franco a las dicotomías analíticas, no para oponerme a ellas, sino para plantear una paradoja; quiero decir, para inscribir estas notas en ese “momento del

cruce, el choque o la convivencia de dos posibilidades en apariencia excluyentes” (Negrín 39) pero que en última instancia dan fe de una búsqueda de sentido.

Mariana Maserá parte de preguntarse cómo sabemos cuáles son los textos de voz femenina y cuántos son (*La voz femenina* 9). Yo comienzo por preguntar algo ligeramente distinto: ¿cómo sabemos que esa voz lírica es femenina? La primera pregunta, da por hecho que hay una voz femenina por oposición a una masculina, siguiendo un razonamiento que avanza con base en formulaciones binarias. La segunda pregunta abraza la idea de que es posible distinguir a lo uno de sí mismo, aun cuando para ello sea necesario echar mano de las dicotomías. Trataré de que esto, que más parece un juego de palabras, se vaya aclarando conforme seguimos adelante. Por lo pronto, es necesario regresar a lo escrito por Maserá, pues es cierto que ella deja en claro una serie de criterios para establecer, primero, la existencia de una voz en las canciones líricas populares y para determinar, después, la identidad de esa voz mediante marcas, esto es, mediante la localización, el examen y la clasificación de “elementos” que permiten “identificar el género de la voz” en una canción. Así, Maserá distinguirá entre marcas textuales o explícitas y marcas contextuales, ya sean éstas últimas de tópicos o de símbolos. Gracias a las marcas es posible determinar quién es el sujeto que enuncia (locutor), el sujeto de lo enunciado (o delocutor) y el sujeto a quien se dirige el enunciado (o alocutario). Bajo este esquema, la primera distinción de la voz ocurre en función de marcas textuales que explicitan el *género* de uno o más de los sujetos líricos, sea porque los sustantivos y adjetivos de los versos estudiados corresponden a una cierta clase gramatical o porque los sujetos reciben un nombre, desempeñan un oficio o un papel que usualmente ha sido relacionado con la inscripción biológica y social de las personas. Cuando estas marcas indicativas del género no son suficientes para determinar si la voz es masculina o femenina, las marcas contextuales de tópicos y de símbolos llegan en nuestra ayuda, pues unos y otros suscitan o sugieren correspondencias estables en el gran cuerpo de la tradición, que indican una identidad de la voz.

Tendremos así lírica en voz de mujer, en voz de hombre, en una voz impersonal o bien formulaciones poéticas de las cuales no puede indicarse el extremo subjetivo donde encarna la voz. Y si bien bajo estos parámetros se resuelven muchos problemas al final queda uno: en las marcas lo determinante es que la adscripción de los sujetos está dada por un orden gramatical, sexual y social, pero no es de hecho un registro de género, entendido éste como una posición espacial, temporal o de apropiación del lenguaje y la experiencia que satura toda una visión del mundo. El género así entendido no procede de una teoría externa al campo literario, sino de lo que sugieren algunos enunciados líricos que forman parte de la tradición y, más específicamente, de la lírica reunida en el *Cancionero folklórico de México*. En especial, lo que propongo es llevar a cabo una relectura de la copla 644, que forma parte del primer volumen, destinado a las “Coplas del amor feliz”.³ Dice la voz popular en manos de quienes la recopilaron:

¿No te lo dije, morena,
 que te venía yo a contar?
 Traigo amapola fina
 y amapolitas del mar. (83)

Si nos atenemos a las marcas explícitas que definen al locutario, tenderíamos a identificar al locutor con una voz masculina; la impresión se reforzaría si consideramos que, en tanto parte de una tradición, esta copla dialoga o entra en relación con otras donde también se produce un encuentro en el que median las flores. La copla 644 forma parte de uno de los sones conocidos como “La morena”, recogido en Alvarado, Veracruz; el mismo son, pero recopilado en Tuxtepec, Oaxaca, indica en una de sus coplas que es un hombre quien lleva flores al sitio y hora del encuentro; a la marca explícita del tercer verso se sumaría el diálogo final entre un caballero y una señorita:

645
 En la ala de mi sombrero
 traigo linda florecita;
 como fui jardinero,
 te corté la más bonita
 —Buenas noches, caballero.
 —¿Cómo le va, señorita?

Sin embargo, son varias razones las que nos impulsan a suponer que, si bien puede ser un hombre el locutor en la copla 644, no se trata de una voz masculina irrevocable. Por un lado, así como sopesamos la comunicación entre coplas, también debemos atenernos a la relativa independencia de las mismas, en tanto “se asocian muchas veces al azar”, se incorporan a sucesiones diferentes y, aun cuando quedan integradas a una misma canción, no permanecen “sujetas a un orden definido” (Frenk, *Cancionero* xvii). Tales circunstancias legitimarían la posibilidad de considerar cada copla con independencia, de modo que, sin pretender que este ejercicio sea definitivo, sí nos impulsa a repensar la situación lírica.

Siguiendo esta vía, a la calidad viajera de las coplas habría que sumar entonces la débil posición del vocativo “morena”. Si las “palabras rimantes” son las de mayor “estabilidad” en la lírica de México, tanto que el equipo de investigadores que dio cuerpo al *Cancionero* tomó esta cualidad como criterio para establecer las variantes de una misma copla (Frenk, *Cancionero* xxxiii), nuestra morena bien pudo llegar a ese sitio a causa de la azarosa sucesión que exigía nombrarla. Dada su inestabilidad cierta y la imaginaria posibilidad de que en su sitio se instalara cualquier otra advocación femenina (la trigueña, por ejemplo, e incluso la madre o la hermana) es más claro —al

menos por ahora— que el propósito y las acciones del sujeto que se deja oír corresponden con tópicos y símbolos que estarían más cercanos a una experiencia femenina del mundo.

En la antigua lírica tradicional hispánica, son las jóvenes o las doncellas quienes acuden al jardín para reunir flores o quienes las ofrecen al amigo. Del análisis de estos tópicos resulta que tal acto de recolección de prendas naturales simboliza “el encuentro amoroso y la virginidad perdida de la niña”; o bien, dicho acto indica una visión positiva de la madurez sexual, no sin advertir el probable riesgo que eso implica para quien por su voluntad, o siguiendo una consigna, se adentra en un jardín (Mäser, *La voz femenina* 96 y 97). El segundo par de versos de la copla 644 pone en juego precisamente este tópico considerado “propio de la voz femenina” en la antigua lírica tradicional (Mäser, *La voz femenina* 99).⁴ Es justo por eso que, desde mi punto de vista, en esta copla quien dice traer amapolas consigo es un sujeto de voz femenina, a pesar de que, según se ha estudiado, “la lírica mexicana [...] ha desarrollado notablemente las metáforas vegetales y animales que expresan el dominio erótico del hombre sobre la mujer” (Frenk, *Cancionero* xxiv), y a pesar también de que “tanto en el cancionero mexicano moderno como en otros la voz femenina ha sido reducida al mínimo” (Mäser, “La fijación” 142). De esta suerte, aunque en la lírica tradicional de México es de esperar una prevaeciente “perspectiva” masculina (Mäser, “La fijación” 142), no habría que clausurar la probabilidad de encontrarnos con una irrupción de lo femenino justo allí donde tenderíamos a negarla. A la recolección y ofrecimiento de flores habrá que añadir otro elemento.

Los dos primeros versos de la copla, que releemos ahora, declaran la intención del sujeto: ha venido a contar algo y su deseo de remembranza había sido expresado anticipadamente.

¿No te lo dije, morena,
que te venía yo a contar?
Traigo amapola fina
y amapolitas del mar.

Quien asume el *yo* riñe amigablemente a su interlocutora; te recuerdo —parece reprocharle— que estoy aquí y ahora contigo para contarte algo. Pero precisamente ese *yo* deja sin mencionar el sitio de donde viene; sólo sugiere en dónde estuvo en función de las prendas que porta: amapolas que a su fineza suman la lejanía de un horizonte marino. Es justo el deseo de realizar una confidencia, de verbalizar la experiencia frente a una mujer —en la lírica antigua esa cómplice verbal era con frecuencia la madre— lo que intensifica el uso femenino de los dos tópicos: las amapolas no son los trofeos de un amante masculino sino los índices de un acto que ya no vale por sí mismo sino por las señales que pueden ser mostradas, es decir, presentadas, transferidas y contadas, y este último participio habrá que considerarlo tanto en su sentido enumerativo como en el más complejo sentido del relato, el cual implica un desplazamiento de la

experiencia vuelta palabra, un deslizamiento que va en dirección del otro, en dirección del sujeto que escucha.

Del análisis de una serie de coplas del *Cancionero*, realizado también por Mariana Maserá, se desprende que las flores y las frutas designan a la mujer como sujeto que habrá de ser poseído por el hombre o incorporado al cuerpo masculino —las primeras se cortan y coleccionan, las segundas se comen—; sin embargo, contra lo que sería la norma, en la copla 644 no se verifica el uso de “un lenguaje explícito que denota el dominio sobre la amada” (“La fijación” 151). Lo que observamos es que el ligero peso de los símbolos florales armoniza con el deseo —confesado en primera instancia— de verbalizar una experiencia, eludiendo el acto en sí —no se dice cómo se obtuvieron las amapolas ni de dónde, aunque la tradición nos indica que todo ocurrió seguramente en un jardín—; este *acto de palabra* se encuentra más próximo a lo erótico y lo femenino que al acto masculino que fluctúa entre la persuasión, la presunción, lo declarativo y la promesa.

El mar, que constituye un símbolo del erotismo, por cuanto combina el movimiento del cuerpo y el vaivén natural del oleaje, es también en este caso un índice de innovación poética, pues sólo se encuentra asociado al tópico de cortar o reunir flores en los cancioneros modernos panhispánicos (Maserá, “La fijación” 151). La experiencia femenina del encuentro amoroso y su transmisión o transferencia verbal mediante el relato, señalada hasta aquí en función de las marcas que unen la lírica mexicana con sus más antiguos precedentes hispánicos, se engarza con una voz femenina que además de ser moderna en su expresión, también lo es por cuanto a su narrativa ideológica, quiero decir, por la manera en que el sujeto —así sea de ficción— tiende a configurarse como tal de acuerdo con una visión del mundo, pero sobre todo a partir del modo en que el sujeto *actúa* dicha visión y la transmite (Žižek, “El espectro” 7-42); no sólo se trata entonces de un modo de describirse y declararse pronominalmente, sino de que el sujeto establezca el sitio que ocupa en el orden de las cosas y esté en condiciones de relatar sus actos constitutivos (y qué mejor acto constitutivo que la experiencia del amor). Pensemos en la caracterización de una voz masculina como ésa que sobre todo persuade y promete; y aquí tomo la copla 1510 del *Cancionero*:

1510

“Voy a cortar una flor
de tu huerto muy lucido;
voy a cortar la mejor...
para ser correspondido”

La acción explícita se ubica en el futuro, el goce y (el gozo) es generado en función de los placeres por venir. En cambio, en la confidencia que escucha la morena de la copla 644 el goce no está en el acto en sí (la visita al huerto o jardín se elude) y en oposición a lo venidero se destaca el deseo de contar y sugerir; de este modo, la acción anterior queda simbolizada en una flor que se hace presente como efecto de lo que se desea transmitir o contar, esto es, como una suerte de

rememoración exaltada a la vez que melancólica o sosegada, pues en la copla 644 las flores son finas y vienen de una distancia marítima. Es precisamente esta posición del sujeto con respecto a la experiencia amorosa y su inscripción en el tiempo lo que desde mi perspectiva distingue a la voz femenina por encima del orden biológico (sexual) y social. La voz lírica es eminentemente femenina cuando, en vez de optar por la forma prospectiva de la vivencia amorosa, se ocupa de configurarla en pasado, de modo tal que la vivencia también pueda ser asumida como experiencia *real* por otro sujeto.

El hecho fundamental de este movimiento hacia un pasado compartido es que el vínculo propuesto por la voz femenina se concreta “en el nivel de las ‘meras palabras’” (Žižek, *Visión* 245). Con esto lo que deseo expresar es que el goce y el gozo vivido encuentran una nueva e inmediata realización en el desplazamiento de la experiencia hacia el otro sujeto, ése a quien se dirige la voz. En cierta forma —y aunque no perdemos de vista que hablamos de creaciones líricas—, cabría identificar en la voz masculina una prospectiva del amor, mientras que la voz femenina postula una especie de analepsis amorosa; el término, tomado del análisis del relato, resulta procedente por cuanto la copla que tratamos —quizá entre algunas otras— lleva implícito un relato mínimo: alguien, una joven, fue a reunir flores, posiblemente en un jardín que se antoja, si no lejano, en verdad distante de las experiencias cotidianas y distintas del amor; lo vivido la ha transformado y prueba de ello son las flores que muestra a quien la escucha; la que presta sus oídos es reconvenida porque parece no recordar que tenía un acuerdo: ella debía escuchar la historia que viene transfigurada en flores.

De esta suerte, aun cuando la copla postule un cantar en boca de hombre o de mujer, tendríamos que aceptar *la posibilidad* de que es una voz femenina la que en última instancia se percibe. Para concluir, trataré de señalar lo que distingue la primera denominación de la segunda.

Con frecuencia, tendemos a reconocer en la humanidad “el medio neutral” donde el hombre y la mujer son polos a un tiempo complementarios y antagónicos; “contra esta evidencia ideológica, podríamos sostener —parafraseando al filósofo esloveno Slavoj Žižek— que la mujer encarna “el momento de la diferencia específica” y su presencia verbal inaugura el “momento abarcador que da cuenta de la universalidad del hombre” (*Visión* 36). Ese instante, encarnado en algunos sitios de la lírica tradicional como un puro acto de palabra, es también y sobre todo el punto donde lo masculino *puede* transustanciarse en femenino. Es allí y en ese tiempo donde se muestra que en la lírica —y quizás en la vida— lo femenino recorre por igual a hombres y mujeres, a condición de que el goce sea compartido mediante un acto de palabra que comience como éste:

¿No te lo dije, morena,
que te venía yo a contar? [...]

Obras citadas

- Cuesta Torre, María Luzdivina. “La autoalabanza femenina en la lírica de tipo tradicional.” *Ljyra mínima oral: Los géneros breves de la literatura tradicional*. Actas del Congreso Internacional celebrado en la Universidad de Alcalá, del 29 al 30 octubre de 1998. Eds. Carlos Alvar, Cristina Castillo, Mariana Masera y José Manuel Pedrosa. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, 2001. 107-115.
- Fernández Sepúlveda, María Andrea. “La imagen de la amada en la lírica folclórica mexicana.” *Revista de Literaturas Populares* 8.2 (2008): 319-346
- Frenk, Margit. *Las jarchas mozárabes y los comienzos de la lírica románica*. México: El Colegio de México, 1975.
- , dir. *Cancionero folklórico de México. Tomo 1. Coplas del amor feliz*. 1975. México: El Colegio de México, 1998.
- . *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (Siglos XV a XVII)*. Vol. 1. México: Universidad Nacional Autónoma de México / El Colegio de México / Fondo de Cultura Económica, 2003.
- Masera, Mariana. “*Que non dormiré sola, non*”: *La voz femenina en la antigua lírica popular hispánica*. Barcelona: Azul, 2001.
- . “La fijación de símbolos en el cancionero tradicional mexicano.” *Revista de Literaturas Populares* 4.1 (2004): 134-156.
- Negrín, Edith. *Entre la paradoja y la dialéctica: Una lectura de la narrativa de José Revueltas (Literatura y sociedad)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México - El Colegio de México, 1995.
- Žižek, Slavoj. *Visión de paralaje*. Trad. Marcos Mayer. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2006.
- . “El espectro de la ideología.” *Ideología: un mapa de la cuestión*. Trad. Cecilia Beltrame et al. 2ª ed. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2008. 7-42.

¹ Cuando procura —como ella misma lo dice— “organizar las mil observaciones sobre diversos elementos” del mundo poético formado por la “lírica petrovaforesca”, Margit Frenk reconoce en la mujer a la “protagonista principal en todos los géneros de la poesía medieval” y cita la conclusión de Jeanroy “Le type le plus ancien [est] la chanson de femme ou de jeune fille” (Las jarchas 70 y 79).

² Como ejemplos sólo mencionamos las de María Luzdivina Cuesta Torre y la de María Andrea Fernández Sepúlveda (ver bibliografía).

³ En adelante, esta obra dirigida por Margit Frenk sólo será referida como *Cancionero*.

⁴ El tópico da pie a la subdivisión 18 “Hallé mis amores dentro en un vergel” de la primera “gran división” del *Nuevo corpus de la lírica popular hispánica* (241-256).