

niel Santos— y de la destacada obra del cubano Severo Sarduy. De esos capítulos dedicados al área caribeña sobresale el análisis del llamado neobarroco contemporáneo y, particularmente, el cuidadoso examen de las razones que distancian a Sarduy de un maestro como Alejo Carpentier y que lo unen a José Lezama Lima, otro monstruo de las letras cubanas. Las relaciones que se arman al interior del campo cultural cubano suponen la discusión sobre la identidad, un asunto que, aunque muy debatido, permanece siempre abierto a nuevas lecturas. Según el análisis de la autora, las diferentes interpretaciones del signo barroco de la cultura latinoamericana y, en especial, de la cubana, proyecta visiones diferenciadas de la identidad de una cultura. Mientras en la idea de mestizaje de Carpentier operaría una concepción totalizadora y homogeneizante, Lezama y Sarduy se inclinarían hacia una lógica de la permanente inclusión. Si, como asegura Serge Gruzinski, las culturas son algo monstruoso —resultado de verdaderas operaciones de alquimia—, Severo Sarduy fue el autor que consiguió narrar esas deformidades creativas y enriquecedoras.

Kitsch tropical representa un modelo de crítica cultural inteligente, que no cede, ni por un momento, a la tentación de lo fácil. Las articulaciones entre los procesos culturales brasileños e hispanoamericanos hacen al libro particularmente interesante para los ámbitos académicos que se esfuerzan en superar las históricas barreras que separaron lo brasileño de lo hispanoamericano.

SILVIA CÁRCAMO

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Mariana Masera. “*Que non dormiré sola, non*”. *La voz femenina en la antigua lírica popular hispánica*. Barcelona: Azul, 2001; 134 pp.

Desde hace tiempo se ha venido hablando de la notable presencia de una voz femenina en la lírica popular-tradicional de la Edad Media hispánica. En las jarchas mozárabes, primero; luego en las cantigas de amigo gallego portuguesas de los siglos XIII y XIV que partieron de la experiencia poética de aquella lírica; luego en el extenso corpus de canciones de

tipo popular que se pusieron por escrito durante el Renacimiento y el Posrenacimiento. Esa presencia, tan visible, se da también en otras tradiciones líricas de la Edad Media y contrasta con la lírica aristocrática del amor cortés, siempre puesta en boca de hombre. Pero también contrasta con la canción folclórica de los países hispánicos de nuestro tiempo, donde la voz femenina existe, pero en mucho menor proporción que la voz del hombre.

“Voz femenina”, nos dice la autora (13), quiere decir que el *yo* que habla en los poemas es el de una mujer, sin implicar que fueran mujeres las que compusieron los poemas. Me gustaría añadir: “sin implicar *necesariamente*”, porque justo en el repertorio estudiado en este librito hay canciones que es difícil imaginar que las *concibiera* un hombre, y a menos que pensemos, como Leo Spitzer, que las mujeres son esencialmente incapaces de componer canciones, hemos de admitir una muy probable autoría de muchas de ellas. Y hay un aspecto más: la ejecución de las canciones; es interesante la observación que, entre otros, ha hecho José Manuel Pedrosa en muchas regiones españolas de que son las mujeres las que hoy mayormente cantan las canciones populares; seguramente en la Edad Media y en los siglos posteriores las mujeres también cantaban mucho.

Antes de entrar en materia, Masera observa las diversas voces que se manifiestan en las canciones que estudia: la femenina, la masculina y la neutra o indeterminada, y la proporción en que se dan unas y otras en el conjunto de las canciones amorosas. Sus resultados resultan sorprendentes: hay prácticamente el mismo número de canciones en boca de mujer que en boca de hombre. Observa también cuáles canciones son monólogos sin apóstrofe y cuáles monólogos con apóstrofe, que son las que predominan. Una lista detalla al final las canciones de uno y otro tipo y los seres a quienes se dirigen los monólogos con apóstrofe.

“Pero ¿cómo podemos saber en boca de quién están puestas las canciones amorosas?”, pregunta con acierto (20). Su respuesta va en dos direcciones, abordadas cada una en un capítulo: hay diversas marcas *textuales* o explícitas, o sea, muy claras: sustantivos y adjetivos que determinan el género; pero este puede también aparecer en el “alocutario” y/o en el “delocutor”: sabemos si quien habla en la canción es un hombre cuando se dirige a una “morenica” o cuando habla de ella, y sabe-

mos que quien habla es una mujer cuando se dirige, por ejemplo, a un “caballero” o cuando habla de “aquel pastorcico”. La segunda dirección es más compleja: se trata de las marcas que la autora llama *contextuales*. Antes de adentrarse en estas dos modalidades, la autora se detiene en una serie de casos problemáticos (30-36), de canciones con glosa popular en las que el género de esta difiere del de la cabeza inicial (que ella, siguiendo a Sánchez Romeralo y otros autores, llama “villancico”, término por desgracia ambiguo); es notable aquí la perceptividad con que va analizando cada una de esas canciones.

El capítulo dedicado a las “marcas textuales” abarca unas cuantas páginas (37-44), mientras que el que aborda las marcas contextuales ocupa un espacio mucho mayor (45-108). Es esta la parte más interesante. Se trata, por un lado, de tópicos y, por otro, de símbolos que el repertorio muestra como “pertenecientes” a la voz femenina y a veces exclusivos de ella. O sea, que para llegar a esta determinación es indispensable un amplio conocimiento del repertorio de antiguas canciones populares amorosas, conocimiento que la autora posee con creces. Teniendo presentes todas esas canciones, incluyendo las de voz masculina y las de voz indeterminada, ella puede asegurar que el tópico de la partida del ser amado (“Vanse mis amores...”) es propio de la voz femenina, aun cuando no está especificada. Lo mismo ocurre con la pregunta “¿Dólos mis amores, dólos?”, con el deseo de reunirse con el ser amado, con el tópico “Envíame mi madre...”, con el de la espera, con el de la reunión y separación de los amantes al alba.

Otro gran tópico femenino es la soledad: “Estas noches atán largas / para mí / no solían ser así” (65) sólo puede, en esta tradición poética, estar dicho por una mujer, aunque no sea patente en el texto mismo. Así también, el tema de la vigilancia que ejercen sobre quien ama; el del deseo de casarse o el rechazo al matrimonio; la búsqueda del amor pese a la oposición de la madre; la maldaridad, y por otra parte, el rechazo al “amor falso”, pero también la búsqueda, lúdica muchas veces, del contacto erótico.

Como dice Mariana Masera, “la mujer construye la mayor parte de su discurso sobre sí misma” (78) (“en tanto que el del hombre gira alrededor de la mujer”, 81). De ahí, la abundancia de autoelogios femeninos en la antigua lírica popular hispánica. Este y los demás tópicos “se-

guramente eran identificados por el oyente y [...] le permitían conocer que era una canción de mujer” (81).

Desde el punto de vista poético, son aún más importantes los símbolos que definen el mundo femenino. “A la riqueza de connotaciones imaginativas corresponde la fuerza de vibración emocional”, como dijo Eugenio Asensio de los símbolos ya en 1957 (Masera, 83). Varios trabajos recientes —Reckert, Olinger, Blouin, Frenk— han empezado a desbrozar este campo tan apasionante, que la propia Mariana Masera desarrolló recientemente en su aún inédita tesis de doctorado. En el librito comentado se concentra en los elementos simbólicos que ha encontrado propios de la voz de mujer, que va analizando, uno por uno, a base de una interpretación, segura o posible, de las canciones que cita. En ellas confluyen muchas veces varios símbolos y tópicos que hay que conocer y entender. Esas canciones —que se prestan a menudo a varias interpretaciones, sin excluir necesariamente la literal— llevan en ocasiones marcas textuales, que permiten entonces comprender el significado y la voz que habla en aquellas que no llevan marca.

La cinta y el cordón son “prendas que se asocian directamente con el cuerpo y la sexualidad de la mujer” (86) e indican, en las canciones, las relaciones entre ella y su amante: “Esta cinta es de amor toda: / quien me la dio ¿para qué me la toma?” (88). Más frecuente, la mención de los cabellos, que tienen las mismas implicaciones. Cuando se conoce “el erotismo del cabello y las acciones asociadas a él”, se entiende el famoso cantarillo “A sombra de mis cabellos / se adormió: / ¿si le recordaré yo?”, otra canción sin marca textual (93-94).

Las dos secciones siguientes se intitulan “Coger flores” y “La fonte frida”. Es la muchacha joven la que sale a coger flores, sobre todo rosas, lo que suele significar que está dispuesta para la entrega amorosa o que ya no es virgen (flor = virginidad). La presencia de la fuente fría, por su parte, “siempre está acompañada por otros símbolos cargados de erotismo que gravitan a su alrededor” (100), y se relaciona estrechamente, lo mismo que el hecho de lavar o de bañarse, con el complejo simbolismo del agua en general, al que Edna Morales Blouin ha dedicado todo un libro.

La puerta, símbolo femenino, “ya no funge como un objeto físico, sino también [como] el mismo cuerpo de la mujer” (105). La hermosa

canción “Buscad, buen amor, / con qué me falaguedes...” dice en su glosa: “Anoche, amor, / os estuve aguardando, / la puerta abierta, / candelas quemando, / y vos, buen amor, / con otra holgando...” muestra, para Mariana, “el funcionamiento polisémico de los símbolos, ya que podemos apreciar tanto una lectura literal como una simbólica”. En esta última, la puerta “correspondería a la accesibilidad sexual de la mujer, en tanto que las candelas [símbolo fálico, añadiría yo] representan el deseo ardiente que la invade” (105).

Sigue, finalmente, el tema tan repetido de la morena, que tanto tiempo ha sido entendido como un mero tópico, como un rasgo de belleza femenina, pero que ahora ha revelado claras connotaciones simbólicas.¹ El sentido simbólico de la morenez es la experiencia sexual de la mujer; por eso “las blancas se casan, / las morenas, no”; por eso la repetida justificación: “Aunque soy morena, / blanca yo nascí: / guardando el ganado / la color perdí” (107), donde el ganado podría tener también connotación simbólica. Pero este ya es otro cantar.

Son muchas las cancioncitas que se citan en este trabajo, y sus primeros versos aparecen al final. La sensibilidad y erudición con las que Mariana Masera comenta inteligentemente muchos cantares con símbolos muestran la vastedad del terreno y la necesidad de seguirlo explorando. Este librito, de apenas 134 páginas, resulta en su concentración tan lleno de revelaciones, que abre la puerta a nuevas búsquedas, y esto es lo mejor que puede decirse de cualquier investigación.

MARGIT FRENK
Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

¹ Lo mostró primero Paula Olinger, y por mi parte —debo mencionarlo porque no lo hace Masera— lo desarrollé en mi estudio sobre los símbolos en la antigua lírica popular, publicado primero en inglés (1993) y luego en español (Sevilla, 1998), donde aduzco notables paralelismos europeos traídos a cuento por Werner Danckert.