



INVIERNO DE  
2004-2005

ISSN 0187-5965

Certificado de licitud de título número 5850  
Certificado de licitud de contenido número  
4523

*Periódico de Poesía* es nombre registrado  
en la Dirección General de Derechos de  
Autor con el número de reserva 2005-91

*Periódico de Poesía* es una publicación  
trimestral de la Dirección de Literatura de  
la Coordinación de Difusión Cultural  
(UNAM), del Centro Nacional de Informa-  
ción y Promoción de la Literatura (INBAL) y  
de la Dirección General de Publicaciones  
(CONACULTA).

**CORRESPONDENCIA:** *Periódico de Poesía*,  
Centro Cultural Universitario, oficinas ad-  
ministrativas, circuito exterior, edificio C, 3º  
piso, Insurgentes Sur 3000, Delegación  
Coyoacán, 04510, México, D.F.  
Tels: 5622 6244 / 41

estudioig@yahoo.com





La poesía lírica, como expresión plenamente identificada con el *yo*, parece hablarnos de un mundo individual, ajeno por completo a *los otros* y al transcurrir histórico. Son las experiencias, los sentimientos y la voz del individuo lo que se escucha, e incluso el dibujo, la representación inmediata, toma el cuerpo de un hombre o una mujer particular. Sin embargo, la poesía lírica, ya sea la creada por un autor o la configurada colectivamente, siempre va más allá “en su querer decir” y en su “voluntad de existencia”<sup>1</sup>; siempre es una suma de ideas y de miradas reciprocas que rebasa inmediatamente las fronteras del *yo*. Esta idea, más que un punto de partida, es un primer atisbo que surge luego de leer un grupo de textos reunidos bajo el subtítulo “Que si soy morena”, en el *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*.<sup>2</sup> La

<sup>1</sup> Paul Zumthor emplea ambas expresiones cuando habla de la voz como vehículo del lenguaje: “considero que son aplicables y válidas en relación con la poesía, entendida ante todo, como una “cosa” que “posee cualidades materiales” a las que “la costumbre le atribuye un valor simbólico” (Zumthor, 1991, p. 11).

<sup>2</sup> El *Nuevo corpus* (en adelante así habrá de referirme a esta obra, salvo cuando se remita a una o más páginas específicas, en cuyo caso emplearé la notación entre paréntesis habitual) es un libro monumental por su contenido (más de 3790 “cantares y rimas” cuidadosamente ordenados y anotados), por las características de su edición (dos volúmenes que suman 2204 páginas de canciones, aparato crítico e indi-



LA MORENA

morena, y específicamente “la defensa del color moreno”, se ha visto como “un tema femenino, francés y alemán, italiano y español” (Frenk, 1984, p. 87), cuya presencia en la lírica tradicional parece indiscutible y puede relacionarse con “los curiosos alardes de belleza” que forman parte de ese ámbito poético “de la canción puesta en boca de una mujer”, entendido por “toda la Europa medieval” (Frenk, 1984, p. 86); ha sido tratada como tópico y, en una “lectura simbólica, la oscura tonalidad de la tez” se ha interpretado como “la consecuencia de la pasión sexual”, como un “cambio de color” que la mujer adquiere merced a un “contacto con el amor”, nada bucólico, sino claramente asociado con la experiencia (Maser, 2001, p. 107). Con esos antecedentes, el personaje de la morena resulta algo más que atractivo; primero porque la vitalidad amorosa de la mujer se plantea frente al lector en un lenguaje grato, pleno de humor y desenfadado; después, porque el conjunto de las canciones donde aparece la morena puede verse como el proceso vivo de construcción de una individualidad que toma la palabra para dar noticia de los deseos y expectativas de los otros. Al decir esto, lo que me interesa señalar es que la poesía lírica puede llamarse “colectiva”: *a)* por el modo de “creación y creación de cada cantar” desde el punto de vista estilístico (Frenk citada por Maser, 2001, p. 7); *b)* por sus prácticas de uso (se cantan durante el trabajo, en los días de fiesta, en los momentos de ocio...); pero sobre todo *c)* por su sentido y por las posibilidades de apropiación de lo representado. Puede parecer obvio que lo tradicional ponga de manifiesto los modos colectivos de pensar y sentir; sin embargo, considero que vale la pena recordarlo para echar a andar los símbolos de la lírica en un terre-

ces) y por constituir el punto de llegada de un trabajo filológico de casi dos décadas, después de la aparición del primer *corpus*, en 1987. Está organizado en doce “grandes divisiones, designadas con números romanos”, los criterios bajo los cuales se integran esas secciones se relacionan con el tema, el tono, “la intención (lamentaciones, sátiras y burlas)”, la función de los cantares “en la vida social (trabajo y fiestas)”, y, como en (el caso de) las rimas infantiles, la clase de usuarios” (Frenk, 2003, p. 39). Las primeras tres grandes secciones reúnen los textos cuyo tema es el amor y, de éstas, en 1.ª “Amor gozoso” (Frenk, 2003, pp. 127-137), se encuentran las canciones relativas a la morena. Sólo se identificaron cuatro canciones en otros apartados que se indicarán más adelante.



no relacionado con lo que podría llamarse la construcción de un *yo cultural* a partir de ese *yo individual* que toma cuerpo en cada canción.

Como bien muestran los estudios de Margit Frenk y Mariana Maseira —de los cuales parto— la valoración de este tipo de poesía sólo puede llevarse a cabo si se toma como base un conjunto de textos que abran la posibilidad de establecer correspondencias y completar el sentido de fragmentos o canciones ambiguas. Esto, que forma parte de un procedimiento, también confirma el carácter colectivo (e histórico) de la lírica tradicional: es *una obra* de muchos que se han sucedido en la tarea de crear a lo largo del tiempo.<sup>3</sup> Así, resulta obligado considerar las 23 canciones (reunidas en el apartado 7), “Que si soy morena”, además de otras cuatro que aparecen en apartados diversos del *Nuevo coplas*, para intentar una aproximación al modo en que se ha construido ese personaje femenino, casi siempre jubiloso, y lo que el conjunto de las canciones donde ella es protagonista o presencia incidental sugieren.<sup>4</sup>

Quizá lo primero que llama la atención del conjunto es que “la defensa del color moreno” adquiere matices mucho más cercanos al encomio, la valoración positiva e incluso la indiferencia un tanto irónica, que a la disculpa o a la acción de ofrecer argumentos en favor de alguien que es culpado o atacado. Si ser morena es signo de que la mujer “ha perdido su virginidad y no se ha casado”, lo cual representaría un “problema” (Maseira, 2001, p. 108), las mujeres que hablan no parecen muy preocupa-



padas por resolverlo ni dan la impresión de experimentar sentimientos de culpa ni de enfrentar reproches morales por parte de terceros. De las 23 canciones reunidas en “Que si soy morena”, en dos se deja ver un claro aprecio por las *virtudes* y atributos de la mujer que se sabe morena (140 y 143); en otras dos, ese aprecio lo expresa una voz impersonal (145 A y 145 B); en tres, a la morena parece tenerla sin cuidado que se le identifique bajo ese calificativo (130, 132 y 133); en dos se ofrece una valoración ambigua pero, por el tono alegre de las canciones, difícilmente puede interpretarse como la expresión de una postura adversa (129 y 144 *bis*); en una, se ofrece una valoración mixta de “la color morena” frente a “la blanca color”, evadiendo el juicio definitivo (145 *bis*) y sólo en dos del total se tiene por más conveniente o envidiable el color blanco (144 y 145 *ter*). Estas canciones, que forman casi la mitad del apartado, evocan, antes que una defensa abierta, el nacimiento de un conflicto en el que todavía los valores extremos (el color blanco) no han terminado de penetrar en el imaginario de quienes producen y gustan de las canciones líricas concebidas fuera de un ambiente corresano. Un ejemplo adicional es el villancico de la canción 213, donde queda claro que ser morena no constituye motivo suficiente para tomar los hábitos; por su parte, la glosa, sin duda posterior al villancico, introduce elementos que ya colocan a la mujer morena al lado de conductas transgresoras:

*Aunque me veades  
morenica en el agua,  
no seré yo frajla.  
  
Una madre que a mí crió  
mucho me quisó y mal me guardó:  
a los pies de mi cama los carnes ató,  
atáelos ella, desatáelos yo,  
metierna, madre, al mí lindo amor...*

3 A propósito del modo en que pueden ser analizadas las obras de una comunidad lingüística o cultural, Rieckert apunta que éstas son “reducibles a una estructura de relaciones mutuas” que permite diferenciarlas de las producidas por otras comunidades. “Desde la perspectiva de lo que tienen en común, estas relaciones constituyen una estructura; desde la diferencia, individualizan un estilo” (Rieckert, 2001, p. 155).

4 Las canciones donde habla o aparece la morena, y que pertenecen al apartado referido, están identificadas con los siguientes números: 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 136 *bis*, 137, 138, 139, 140, 141, 142 A, 142 B, 143, 144, 144 *bis*, 145 A, 145 B, 145 *bis*, 145 *ter*, se suman a éstas la canción 213 (también de la sección I a, “Amor gozoso”, apartado 12); “No quiero ser monja, no”, la canción 258 (misma sección, apartado 15); “El mi corazón, madre, robado me le hane”, la 530 (sección I b, “Amor adolorido”, apartado 31); “Váñese mis amores”, y la 703 (sección I c, “Desamor”, apartado 42); “Tira allá, que no quiero”.



Definitivamente, “la designación de un tipo de belleza particular” no es lo que se pone en juego en estas canciones y lo que atestigüamos pertenece al ámbito de la convención poética y del “simbolismo arcaico” (Mascera, 2001, p. 108); sin embargo, estos símbolos de la poesía también actúan a la hora de apreciar el mundo y dan cuenta de modos de pensar e imaginar, de los caminos que se siguen en el conocimiento y en la fructificación de lo sensible. Por eso insisto en que las canciones de la morena revelan un conflicto de valores que dio pie a la introducción de otras formas de ver y de apreciar a la mujer, donde el ejercicio de la sexualidad debía ajustarse a convenciones de un talante lejano al de la *amiga rústica*. Más adelante, y conforme abunde sobre la idea del conflicto, volveré sobre esta figura de la mujer (morena) que vive en el campo y que puede asimilarse con la pastora o la segadora, dos personajes más que se prestan para una lectura simbólica de significación erótica y sexual.

Por su procedimiento de exposición, la actitud del sujeto y el sentido de su discurso, he clasificado las canciones de la morena en tres grupos: adversativas, explicativas y sentencias. En las primeras, se establece una concesión o una oposición entre dos términos de la canción (es decir, se plantea una objeción o dificultad para el cumplimiento de la idea principal que se expresa, o bien la confrontación de un dicho afirmativo con otro negativo); en las segundas se da a conocer una causa o un origen; y en las del tercer tipo una voz impersonal emite un juicio en relación con una circunstancia o un asunto.<sup>5</sup> Dentro del primer grupo se consideran tanto las canciones que emplean una conjunción adversativa explícita como implícita, de modo que de las 23 que forman el apartado en cuestión, 10 son adversativas (129, \* 130, 131, 132, 133, 134, 136, 137, \* 139 y 140);<sup>6</sup> ocho se consideraron explicativas (135, 136 *bis*, 138, 141, 142 A, 142 B, 143, 144) y cinco sentencias (144 *bis*, 145 A,



145 B, 145 *bis* y 145 *ter*). De las cuatro canciones localizadas en otros apartados, dos son adversativas (213 y 530), una explicativa (258) y otra presenta el único caso de diálogo en este conjunto, de ahí que no se incluya en ninguno de los grupos anteriores y se trate como caso aparte.

El ejercicio de clasificación precedente apunta a mostrar que también en su estructura y en su sentido estas canciones remiten en su mayor parte a una situación de pugna discreta entre valoraciones divergentes. Las canciones de tipo adversativo son las que mejor transparentan este escenario, pues las conjunciones cumplen el papel de gozne entre los términos en disensión; *aunque* se emplea en seis canciones (130, 133, 139, 140, 213 y 530), *sino* en una (134), en dos casos se usa la conjunción copulativa y con un valor claramente adversativo (131 y 136) y en una el relativo *que* al lado del condicional *si* con la misma función (132). En las dos canciones restantes la conjunción no aparece, pero los términos de la oposición quedan claros (las adiciones entre corchetes son mías):

*Morenica m'era yo:*

[unos] *dizen que sí*, [pero otros] *dizen que no*.

*Unos que bien me quieren*

*dizen que sí;*

[pero] *otros que por mí mueren*

*dizen que no...* (129)

*Blanca me era yo*

*cuando entré en la siega:*

[pero] *díome el sol, y ya soy morena*. (137)

Por boca de la mujer morena sabemos qué piensan los demás y lo que ella misma concluye sobre su color. Las actitudes que asume frente a las

<sup>5</sup> Esta clasificación se basa en la que ofrece Samuel Gili Gaya para las oraciones simples y las coordinadas de tipo adversativo y concesivo (Gili Gaya, 2000, pp. 39-56 y 261-273).

<sup>6</sup> Las canciones marcadas con asterisco son las que llevan implícita la conjunción adversativa.



situaciones y los juicios son múltiples: experimenta una divertida ambigüedad, pues si la “quieren bien” la llaman morena y si los admiradores no gozan aún de esa oportunidad, serán de la opinión contraria (129); ser morena, por otro lado, no le impedirá tener nuevos amores (130) o en cualquier caso ya podrá arreglárselas (132), pues siempre hay remedios eficaces para mostrarse atractiva o disponible (133); la morena además se siente segura de sí misma (140), tanto, que prefiere ser llamada así y no “sega la crva” (134); sólo en dos casos este procedimiento adversativo sirve para ofrecer una justificación algo nostálgica por haber perdido el color blanco de la tez (136 y 139). Puede atestiguar de este modo una actitud alegre, despreocupada, pragmática incluso; pero todavía queda espacio para la sorpresa, pues en una de las canciones de tipo adversativo la propia morena pone en tela de juicio la relatividad con la cual es juzgada por propios y extraños:

*Morenia me llaman, madre,  
desde el día en que nací;  
y [all] galán que me ronda la puerta  
blanca y rubia le parecí. (131)*

En este caso el color moreno de la piel parece menos asociado con un cambio de estado sexual que con una característica propia; sin embargo la morena sigue en el ámbito del amor y junto al personaje se introducen dos adjetivos frecuentes en la poesía amorosa de tipo cortésano: blanca y rubia. Con ello, dos convenciones poéticas se encuentran con cierta armonía en esta canción, anunciando un antagonismo que se expresará más claramente en otros ejemplos.

En las canciones de tipo explicativo, se brinda la causa del color moreno: puede ser producto de una transformación en la que intervinieron los elementos naturales, ya sea el “ayre de la sierra” (135), el agua del río junto con el sol de la mañana, el sol diurno (136 *bis*) o el sol en el campo abierto (138); también en dos canciones adversativas se apunta el ori-



gen del color moreno a causa de los elementos, ya sea por el agua del río y el calor del aire (136) o por el sol de los campos de trabajo (137). Otras explicaciones se derivan del lugar de origen: la aldea (141), o la actividad: segadora (137 y 143); dos explicaciones son llamativas, una por ser la única asociación con el luto de la viudez (142 A) y la otra por introducir la participación de personajes fantásticos en la transformación de la mujer blanca: las hadas (142 B); de hecho, ambas canciones emplean la designación *negra*, en lugar de *morena*, y parecen referirse sobre todo a la valía de lo blanco como sinónimo de lo hermoso, según dejan ver las notas que acompañan a la canción 142 A, con lo cual el personaje que nos ocupa queda desplazado a un segundo término, pues el primero ha sido ocupado por el tema de la belleza femenina.<sup>7</sup> Los elementos naturales, principalmente el sol y el viento, han sido identificados por Paula Olinger (*cf.* Maserá, 2001, p. 107), como símbolos del principio masculino y de la pasión sexual, mientras el agua se ha instaurado como “símbolo universal de la vida y de la fertilidad, ligada con el principio femenino y con la pasividad” (Maserá, 2001, p. 100); la segadora y la mañana también se encuentran asociadas con el erotismo: la primera por el movimiento rítmico de sus movimientos durante su labor, y la segunda por ser el momento en que los amantes se separan —el alba— o se reúnen —la alborada— (Maserá, 2001, p. 62); por ello, no conviene abundar en las connotaciones eróticas de estos términos o en las vinculadas con las ideas de renovación y fecundidad; en cambio sí cabría ensayar una mínima revisión de las particularidades en las que el viento, el sol y el agua se incorporan en el contexto de la morena.

En general los elementos naturales remiten aquí a espacios al aire libre o a actividades que se realizan a cielo abierto; la vida de la aldea y las

<sup>7</sup> En el apartado crítico que sigue a cada canción recogida en el *Nuevo corpus* se cita para este caso, en el apartado “Contextos”, lo siguiente: “Palabras son de mujer mal casada o que pasan por ella grandes trabajos. Preguntándole cómo está negra... que es negra ser hermosa, da la razón, y no parece mala... porque provando que fue blanca, probará que fue hermosa...”, el texto pertenece a la *Filosofía vulgar* de Juan de Mal Lara (citado por Freix, 2003, p. 134).



actividades del campo son evocadas o se mencionan explícitamente; sin embargo, esta inmersión de hombres y mujeres en lo natural y lo rústico, que en sus primeras interpretaciones sugería una límpida transparencia silvestre y después se le atribuyó—con acierto—el simbolismo que se ha comentado, en la lectura que propongo constituyen la representación de un espacio de libertad y condescendencia social con las prácticas sexuales furtivas. Salvo en la glosa de la canción 213—donde se menciona una cama—, los muros, cortinas, habitaciones y lechos brillan por su ausencia en el ámbito lírico de la morena. La práctica del amor se encuentra lejos de los espacios cerrados, que serán después los *convenientes*, cuando la vida urbana se imponga, tanto en las prácticas como en las expectativas de éxito de la gente. La anuencia social y aun la complacencia frente a las prácticas sexuales subrepticias realizadas en espacios abiertos empiezan a enfrentar la oposición del ámbito acotado de la villa:

*Críme en aldeia,*

*bizeme morena;*

*si en villa me criara,*

*más bonica fuera. (141)*

La mujer que así habla calcula que sería más bella *a los ojos de los demás* si su vida estuviera regida por convenciones distintas; no se le juzgaría por su aspecto o su estado sino por el ambiente inmediato. Si tomamos en cuenta las canciones adversativas y explicativas donde la condición blanca precede a la morena (136, 136 *bis*, 137, 139, 142 A y 142 B) se notará que la blancura no constituye una cualidad necesariamente superior;<sup>8</sup> se trata sobre todo de un estado previo donde se carece de la experiencia sexual y no se ha entrado al mundo de las mujeres adul-

<sup>8</sup> Véase más adelante el comentario a la canción 139, donde la blancura quizá no implique una cualidad superior pero sí se asocia con una pérdida, lo que da un matiz más o menos adverso a la situación de la morena.



tas. Sólo en una canción (144) la mujer concluye que ser morena no le conviene si pretende casarse; de modo que la blancura ya no indica un estado bisono sino una posición de superioridad, una ventaja para conseguir un objetivo que adquiere relevancia entre la gente. Allí, la morena y los espacios abiertos alejados a las poblaciones rurales empiezan a ser tenidos en menos.

El carácter incipiente del conflicto y del cambio de valores se deduce de dos características: *a)* la presencia explícita de la blancura como estado antagónico del color moreno se verifica sólo en nueve de las 27 canciones que nos ocupan (a las siete que se han mencionado se suman dos más: 145 *bis* y 145 *ter*; y *b)* el elogio del color blanco no se multiplica significativamente en boca de la mujer. Si además de estas dos consideraciones de orden cuantitativo atendemos a la posibilidad nada remota de que “en un primer estadio la voz femenina era la original de la lírica popular” (Masería, 2001, p. 110), será todavía más factible pensar que la blancura comenzó a rivalizar con el color moreno en un periodo tardío de la lírica; de hecho, si revisamos las canciones de voz impersonal a las que he designado como sentencias, se verá que de las cinco que se han conservado y recogido en el *Nuevo corpus* dos encomian el color moreno (145 A y 145 B), una lo valora con cierta ambigüedad (144 *bis*), una posee un carácter mixto, pues habla alternativamente en términos positivos de los dos colores (145 *bis*), y sólo una se coloca del lado de la mujer blanca (145 *ter*). Esto es, desde la perspectiva exterior—la cual habría surgido después de la voz femenina e implica una mirada *desde fuera* y por lo tanto más objetiva—la morena se tiene también por más favorable que su contrario, si bien se revela ya que entre las mujeres ha comenzado a perder el valor opuesto, de ahí que la mirada exterior aconseje:

*Morenica, no desprecies la color,*

*que la tuya es la mejor. (145 A)*

*Morenica, no desprecies**tu color morena:**que agüicia es la color buena. (145 B)*

La morena que aparece en la mayor parte de las canciones es una mujer de edad y ocupación indefinida, pero muy probablemente joven y en pleno despertar del apetito erótico, identificada con la aldea y los espacios abiertos, donde sus deseos se inflaman o se colman; sólo ocasionalmente esta *amiga*, que se regocija en el amor, se identifica con la segadora o la pastora (139), las cuales, si bien permanecen asociadas con la experiencia sexual placentera, no gozan plenamente de la valoración positiva que sí conserva por lo común la morena de rostro indefinido. En la canción 134, la mujer no desca que la identifiquen con la figura rústica de la segadora, con lo cual este personaje se contraponen a la morena, como si la segunda no perteneciera ya al mismo ambiente aldeano: “No me llaméys «sega la erva», dice, “sino morena”, de modo que el primer término parece representar casi un insulto. Por otro lado en la canción 139, guardar el ganado se relaciona con una *pirrida* del color blanco, no como en general sucede con una transformación o un cambio de estado; ser pastora no se identifica aquí con el agradable andar por los campos a la espera del encuentro amoroso y al oficio se le achaca el revés que para esta voz supone la condición morena. Tales ejemplos apuntalan la idea del conflicto de valores que puede adscribirse a la construcción de la morena como un *yo cultural* en el que los creadores y usuarios de la poesía lírica tradicional vierten sus concepciones en torno a la sexualidad de la mujer.

Al principio de este trabajo decía que tal vez lo primero en llamar la atención era que “la defensa del color moreno” adquiriría matices mucho más próximos al encomio de la mujer que había adquirido esa coloración del cuerpo. Lo que enseña a atraer, me parece, es el grado de abstracción con que fue construido dicho elogio.

Para ser canciones próximas al ambiente pastoril o campesino “que nos dejan oír el murmullo de aquella rutina cotidiana” (Masería, 2001, p. 15), lo cual en efecto ocurre de manera eficaz, las alusiones al mundo de las cosas y al de las acciones ordinarias no abundan en la proporción que se esperaría. Sólo se menciona un objeto: la puerta (131); un par de alimentos: el pan (140) y la canela (144 *bis*); cuatro acciones: lavarse la cara (133), segar (134 y 137), andar el campo (138), guardar el ganado (139), y un motivo de celebración: casarse (144). En cuanto a lugares y ocupaciones se mencionan la aldea y la villa (141), la ciudad (258), la “segadruela” (143) y la “frayla” (213). Frente al grupo de referencias a lo concreto, los elementos y los espacios asociados con la naturaleza aparecen prácticamente en la misma proporción si los tomamos en conjunto: del mundo vegetal se mencionan la flor (136 *bis* y 703) y el “almendruco” (133); de los elementos aparecen el agua (133 y 213) y el aire (135 y 136); se menciona un astro: el sol (136 *bis*, 137 y 138); cinco espacios: la tierra (140), la sierra (135), la ribera (136 *bis*), el campo (138), la Peña (703); y dos ambientes: la mañana (136 *bis*) y el día (136 *bis*). Si cada uno de los términos mencionados apareciera en una canción distinta, ocuparían 25 de las 27 abordadas, lo cual podría llevarnos a pensar que realmente se trata de poemas donde el mundo real cuenta con una presencia importante. Si las consideramos en dos grupos, 13 pertenecerían al mundo del accionar humano (objetos, actividades y lugares) y 12 al mundo natural (plantas, elementos, espacios y ambientes). Si buscamos las alusiones más cercanas al mundo rural sólo contaríamos con cuatro: segar, andar el campo, guardar el ganado y la aldea. Lo anterior quiere decir que el rumor de la rutina que nos lleva a pensar en la vida aldeana, pastoril o campesina, se percibe más por *alusiones directas e indirectas a los espacios y presencias naturales* que por un retrato realista de los objetos y las actividades que caracterizarían a esos grupos humanos.

Por otra parte, si los términos enumerados arriba se sopesan tomado en cuenta la relación semántica que poseen con las otras palabras de la canción, se verá que prácticamente nunca se habla del mundo *real*, sea



el de la acción humana o el de la naturaleza; no se trata de una poesía descriptiva, sino de una poesía ideológica, entendida la ideología como el espacio mental propio de la construcción de significaciones.<sup>9</sup> Si tanto en la “alambicada casuística de las cantigas de amor como en los decires graves y retóricos de los poetas de la corte de don Juan II [...] reina el *concepto*” (Reckert, 2001, p. 157), en este tipo de canciones puede decirse que reina el símbolo y, por ende, la convención poética.<sup>10</sup> La puerta (131) es aquella que ronda el galán de la morenita, lo que nos indica ya una acción efectiva de corte amoroso que a su vez simboliza la búsqueda de la unión sexual: el “pan blanco” es el fruto memorable de la “tierra negra” (140) que en este caso forma parte de un plantamiento completamente discursivo al asociar, mediante la simple proximidad de los términos, la oscuridad de la tierra fértil con la tez de la mujer y la valoración positiva que supone la feracidad de la morena. La canela “que llega a pisar” (144 *bis*) caracteriza el talante alegre y la sensualidad del personaje —que bien puede resultar favorable o riesgoso—, pero en primer término se trata de una especia aromática que puede asociarse con la tradición de cantares amorosos que recurren a la identificación de los frutos y los manjares con la amada (llegamos incluso a pensar en el *Cantar de los cantares*, donde las especias y las esencias contribuyen a crear un ambiente propicio para los lances de amor). Cuando la morenita se lava la cara con el “agua del almendruco” (133), el aglutinamiento de tópicos potencia la función simbólica de la canción: se podría interpretar que la morena, al lavarse la cara, trata de purificarse o bien pretende aparentar una

9 Para Voloshinov-Bajin la ideología es el territorio de los signos que surgen como parte de la interacción de un colectivo humano: “El área de la ideología coincide con la de los signos... donde hay un signo, hay ideología [y] todo lo ideológico posee una significación signíca”. Lo ideológico en cuanto tal encuentra su sitio en “el espacio material signico y social creado por el hombre. Su especificidad consiste justamente en el hecho de situarse entre los individuos organizados, de aparecer como su ambiente, como medio de comunicación” (Voloshinov, 1992, pp. 33 y 35; los subrayados son del original).

10 Para Stephen Reckert lo característico del estilo tradicional es que “siendo las imágenes símbolos en vez de metáforas, la emoción, gracias a la naturalización arquetípica del simbolismo, es impersonal y colectiva” (Reckert, 2001, p. 158); esto es, el símbolo posibilita un discurso amplio, que se extiende demográficamente y cronológicamente.



virginidad que no tiene, pero también cabe considerar que a esta joven (el diminutivo “morenita” nos impulsa a pensar en alguien no entrada en años) la tiene sin cuidado el color, si ello le posibilita experimentar los placeres del cuerpo: el contacto con el agua, sea para el lavado de la ropa, del pelo o del cuerpo se asocia con rituales como el bautizo, a la vez que es índice de la sensualidad femenina (cf. Reckert, 2001, p. 171); a su vez, “el agua del almendruco” bien puede ser una transformación de “a la sombra del almendruco”, es decir, una traslación del significado protector de los árboles, a cuyo cobijo se encuentran los enamorados. Si el aire quema (136), bien puede ser un símbolo del principio masculino por el papel que desempeña en la transformación de la mujer; o bien puede remitir, como propongo, a esa libertad vital de los espacios abiertos (135) que propicia el encuentro furtivo de las mujeres y los hombres. Y así podríamos continuar en la identificación del papel simbólico del resto de los términos relacionados con los lugares, los espacios, los oficios, las actividades y los elementos del universo natural; sin embargo es otro el terreno al que conviene dirigirse para advertir hasta qué punto la lírica de tipo tradicional donde escuchamos y vemos actuar a la morena se articula con base en convenciones propias del mundo de las ideas: es decir este conjunto de canciones nos habla más de lo que se piensa del mundo que del mundo mismo, a tal punto que los creadores de las canciones 145 *ter* y 703 son capaces de discurrir en una especie de tercer nivel del lenguaje poético donde ya ni siquiera se habla de una visión del mundo sino de una incipiente visión de la poesía.<sup>11</sup> Procuraré explicarme.

Cuando la voz de la mujer es sustituida por una voz impersonal, las canciones ya no remiten, sino en dos casos, al mundo de las cosas: una vez por la presencia de la canela (144 *bis*) y otra por la mención de la

11 Los tres niveles de lenguaje poético que están en juego aquí podrían definirse como sigue: el primero es descriptivo, pero lleva implícita una afirmación acerca de lo dicho; el segundo pretende afirmar algo y en ese camino describe; el tercero es un hablar de la poesía en el terreno del poema.



ciudad (258); las cuatro canciones restantes se sustentan en un conceptual abstracto: "la color". Es verdad que ésta se asocia con la apariencia de la piel, pero ya no se está hablando de la morena como tal sino de aquello que la define. Si hacemos una analogía con la flor y su aroma, diríamos que el aroma de la flor no es la flor. Dos de las canciones impersonales se articulan precisamente con el juego de palabras que surge de altemar las valoraciones positivas entre los extremos del color blanco y el color moreno:

*Buena es la color morena,  
pero la blanca es más buena;  
buena es la blanca color,  
mas la morena es mejor. (145 bis)*

*Buena es la color morena,  
¡buena, buena!  
Pero la blanca color,  
¡mejor, mejor!  
Porque no ai ninguna flor  
que no inbidien las morenas. (145 ter)*

Sin duda se trata de canciones festivas, pero en el humor se encuentra uno de los corrosivos más poderosos de las costumbres y las ideas. Si en el primer ejemplo parece que da lo mismo uno que otro color, la valoración ambigua convive con la imposición del blanco, es decir con un modo de apreciar a la mujer que sin desplazar del todo las concepciones previas (la morena aún es "Buena"), sí anuncia un arquetipo distinto y en muchos sentidos opuesto. Es justo aquí, donde el ingenio festivo concurre con especial barullo gracias a sus exclamaciones repetidas—similares a los vítores que animan una competencia—, donde se asoma un



guiño de entendimiento entre los creadores colectivos de la lírica tradicional: ¿por qué las flores habrían de ser causa de envidia entre las morenas? Porque para los creadores colectivos de esta canción *todas* las flores son blancas; para ellos en la poesía la "blanca color" no puede ser sino la otra cara de las flores. Si sólo contráramos con este poema, tal vez no podríamos afirmar la identidad entre el color blanco y la flor. Afortunadamente, contamos con un diálogo (el único que identificamos dentro del conjunto asociado con la morena), donde, por oposición al color moreno, se podría confirmar que las flores son blancas por antonomasia:<sup>12</sup>

*—Digas, morena garrida,  
¿quándo serás mi amiga?  
—Quando 'té florida la peña  
d'una flor morena. (703)*

El diálogo forma parte en el *Nuevo corpus* del apartado 42) "Tira allá que no quieroi", y se encuentra en la sección de las canciones donde el tema es el desamor. La mujer rechaza al pretendiente con una excusa amable pero definitiva: nunca será su amiga porque la flor morena es un espécimen que no habrá de existir jamás. Las flores son necesariamente blancas cuando se comparan con un color, de otra forma la convención dejaría de funcionar, pues "en una poética tradicional e impersonal como la que estamos considerando, los motivos simbólicos son constantes" (Reckert, 2001, p. 158); un símbolo puede ser sustituido por otro o significar cosas distintas dependiendo de sus relaciones con el resto del poema, pero le hace falta conservar los parámetros que le dan sentido en un determinado conjunto. Al menos así se decía ver en el caso de la morena, donde el color blanco resulta indispensable para mostrar un cambio de estado, una transformación, una ventaja, una pérdida... es decir una

<sup>12</sup> La antonomasia se entiende como una sinécdoque alusiva que toma una de las cualidades y la generaliza (cf. Benislain, 1988, pp. 464-466).



oposición o un conflicto. Una canción de estructura paralelística revela cuán trascendente es la flor blanca (donde además ésta es equivalente a la mujer) para determinar que se habla de su contrario, la morena:

*Salt da ribera,*

*branguña for,*

*salt da ribera,*

*darch'a o sol.*

*Branguña for tan galana,*

*salt da ribera de mañana.*

*Branguña for tan garrida,*

*salt da ribera por el día. (136 bis)*

La glosa no insiste en la mujer ("darch'a o sol") sino en la ("flor blanca") que se solaza en hablar de su incursión en las orillas del río. Lo blanco sirve aquí para dar fe de lo negro. Los creadores de la poesía lírica tradicional no sólo empleaban las convenciones: con el juego de ingenio y el diálogo que cité líneas arriba puede suponerse que en algún momento les interesó dejar ver *dentro del poema* que sabían emplear las convenciones y que eran conscientes de estar manejando eso: convenciones poéticas.

Hasta aquí he procurado plantear que el conjunto de canciones donde la morena aparece puede ser interpretado como el largo proceso de construcción de un personaje femenino que al habernos de sí da cuenta de un conflicto de alcances cronológica y demográficamente amplios: la mujer de los espacios abiertos, con una sexualidad permisiva y alegre, comienza a enfrentar exigencias y valoraciones distintas, propias de los espacios cerrados que traerá consigo la vida urbana. En esta propuesta de lectura, los símbolos identificados con el ejercicio de la sexualidad y la calidad convencional y abstracta que asume el discurso poético



asociado con la morena muestran una tendencia de la poesía lírica tradicional a cerrar su lenguaje y a mantenerlo constante en sus planteamientos básicos y en sus parámetros de comparación: pueden no convocarse, en una canción, los símbolos relativos al mundo de las cosas y aun así se mantendrá la oposición básica que en este caso da sentido al discurso: lo moreno ante lo blanco. La intención general ha sido hablar de la poesía como un hecho del lenguaje que da cuenta de procesos culturales de larga duración, de eso que Bajtin llama, a propósito de la palabra poética, *las tendencias seculares de la vida social* (Bajtin, 1989, p. 117). En el camino me ha parecido escuchar una voz colectiva, pero he disfrutado la presencia cierta de unos labios que no son de olvidar.

#### Bibliografía citada

- Baurn, Mijail. "La palabra en la poesía y en la novela", en *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*, trad. de Helena Krutikova y Vicente Cazarra, Madrid, Taurus, 1989, pp. 93-117 (Península, 194; Teoría y crítica literaria).
- Bernstein, Helena. *Diccionario de retórica y poética*, 2ª ed. corregida, México, Porrúa, 1988, pp. 464-466.
- Frank, Margit. *Entre folklore y literatura (Lírica hispánica antigua)*, 2ª ed., México, El Colegio de México, 1984, 124 pp.
- \_\_\_\_\_. *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos xv a xvii)*, vol. I, México, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México-El Colegio de México-Fondo de Cultura Económica, 2003, pp. 2-44, 127-137, 180, 208, 380 y 479-480.
- Gau Gava, Samuel. *Curso superior de sintaxis española*, 1ª ed., Barcelona, Vox, 2000, pp. 39-56 y 261-273.
- MASSEJA, Mariana. "Que non dormire sola, non... La voz femenina en la antigua lírica popular hispánica", Barcelona, Azul, 2001 (La otra palabra, Serie Mediterránea).
- Reckert, Stephen. "Estructura, símbolo y estilo", en *Más allá de las neblinas de noviembre. Perspectivas sobre la poesía occidental y oriental*, versión española ampliada de S. Reckert, Madrid, Gredos, 2001, pp. 155-173 (Biblioteca Románica Hispánica: II. Estudios y ensayos, 423).
- Vasosikov, Valentin N. *El marxismo y la filosofía del lenguaje (los principales problemas del método sociológico en la ciencia del lenguaje)*, versión española de Tatiana Buhnova, prólogo de Irs M. Zavalta, Madrid, Alianza Editorial, 1992, pp. 31-137 (Alianza Universidad, 740).