

jabirú), cuya definición es una descripción enciclopédica del objeto designado; un léxico importante de la ganadería, un léxico que surge de las letras de los tangos más conocidos (*garufa, fané*), un conjunto abundante de subregionalismos propios del norte (noroeste y noreste) del país (*erke, erkencho, escuelear, escuelero, galetería, galeto*); como en todos los léxicos de los países de habla hispana destacan las diversas formas de crear derivados o formar nuevas palabras (*diarero, disquería, embichar, financista, fritar, funebrería, funebrero, juguera* como ‘aparato para hacer jugos’, *temporario*), vocablos del lunfardo o jerga de los delincuentes, muchos de los cuales se integraron al español coloquial (*falopa, falopear, falopero*). En fin, un español, especialmente coloquial que refleja el pensar y sentir de sus hablantes, multitud de vocablos sugerentes precisamente al contrastarlos con otros usos del español, como *taquear* ‘hacer ruido con los *tacos* de los zapatos al caminar’ o ‘jugar al billar’, *vereda* como ‘banqueta’, *patotear* como ‘divertirse en grupo de jóvenes causando daños materiales o agrediendo a las personas en la vía pública’, *macana* como ‘cuento o mentira’, *macanear* como ‘mentir’, *macanero* como ‘mentiroso o cuentero’, *macanudo* como ‘simpático’ o como una locución adverbial ‘muy bien’, *machete* que en el lenguaje de los estudiantes es el equivalente del *acordeón* mexicano o ‘papel con notas que lleva escondido un estudiante para copiar disimuladamente en los exámenes escritos’, *machetear* como ‘usar estos machetes para copiar en un examen escrito’, *lunero* como ‘persona que no va a trabajar los lunes o el día posterior a un día feriado’, *faso* como ‘cigarro de tabaco o de marihuana’, *quilombo* como ‘prostíbulo’ o ‘desorden o confusión’, *tanguero* como ‘persona aficionada al tango’, llama la atención que el uso mexicano de *tanguero* como ‘persona exagerada, que convierte en tragedia extrema cualquier incidente o contratiempo’ no parece registrarse en Argentina, ni tampoco la expresión *hacer un tango* con el sentido de ‘hacer un escándalo o una tragedia por cualquier incidente’.

CARMEN DELIA VALADEZ
El Colegio de México

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

“*Que non dormiré sola, non*”... es un libro que invita, por medio de un riguroso y motivado análisis, a un espléndido recorrido por la antigua lírica popular hispánica de voz femenina.

Para este recorrido la autora propone atender aspectos tales como la voz, las marcas textuales y contextuales en tanto tópicos o

símbolos, teniendo siempre presentes los textos con los que ejemplifica cada una de sus propuestas (tomados principalmente del *Corpus de la antigua lírica popular hispánica. Siglos XV a XVII* de Margit Frenk, Castalia, Madrid, 1987).

Estudiosos como Dámaso Alonso y José Manuel Blecua (1956), José María Alín (1968), Antonio Sánchez Romeralo (1969) y Margit Frenk (1987), entre otros, han mencionado la existencia de canciones de voz femenina en la tradición poética popular. Mariana Masera, teniendo esto presente para su investigación, se enfrentó al reto de buscar la respuesta a la pregunta ¿cómo saber cuáles de estos textos son de voz femenina y cuántos son?, además de intentar definir los aspectos y características que hacen de estos textos algo único y diferente.

Para la autora, el primer elemento distintivo está presente en la voz, en tanto que es el medio para expresar sentimientos y vivencias como amor, deseo, burla, dolor por la ausencia o el rechazo, entre múltiples experiencias humanas. Señala, también, que por su carga subjetiva estas expresiones generalmente surgen en forma individual, es decir en monólogos; aunque pueden aparecer en forma de diálogos entre un hombre y una mujer o entre dos mujeres, o como parte de una narración hecha por una tercera persona.

El estudio se concentra, como lo afirma la autora, en el “análisis de las canciones personales de la voz femenina, ya que esta voz es el rasgo distintivo más notorio de la antigua lírica popular hispánica frente a la lírica culta”. Por ello no considera ni las canciones de voces masculina ni neutra, ni aquellas en las que se da un diálogo o son impersonales, pero sí las “conformadas por un villancico (cantar núcleo) y su glosa, donde la voz de la glosa es impersonal y la del villancico personal es femenina” (p. 19).

Resalta en el *corpus* el tema amoroso, como suele suceder en las diversas manifestaciones de la lírica popular, por lo que se dedica a éste exclusivamente y lo analiza por medio de lo que llama marcas o elementos que le permiten especificar el género de la voz en la canción. Entre estas marcas están las designaciones para el ser amado (buen amigo, caballero, pastorcico, morena, o nombres propios); expresiones ambiguas (amor, mis ojos, alma mía); textuales o explícitas, que señalan el género en el texto (soy morenica, morenica, no desprecies, mi morena) y las contextuales, que presentan rasgos determinados genéricamente (vânse mis amores), Masera sostiene que estas últimas pueden ser de tópicos o símbolos.

Otro aspecto importante relacionado con la voz es la discrepancia entre el villancico y la glosa. En el primero ésta puede ser neutra con la glosa femenina o masculina; femenina o masculina con la glosa impersonal; impersonal con la glosa femenina o masculina; determinadas ambas pero de géneros opuestos, o indeterminadas ambas.

De lo anterior la autora concluye que “Las canciones que hemos analizado se caracterizan por ser heterogéneas, en cuanto a la relación de la voz entre el villancico y la glosa; existen textos donde la determinación de la voz no es clara; esta minoría de canciones es la que nos muestra los más recónditos recovecos de la lírica popular, ya que parecen sencillas a simple vista, pero se llenan de nuevos significados a medida que nos sumergimos en ellas” (p. 31).

En el capítulo dedicado a las marcas textuales, Mariana Masera entra de lleno a valorar la presencia y el sentido de la voz femenina en la lírica popular como una voz rebelde, apoyándose en Margit Frenk, quien afirma que esta voz “expresa una serie de actitudes que a la luz de las leyes y las normas que rigen a la sociedad de entonces, resultan anómalas o incluso francamente subversivas” (p. 37).

Es la voz femenina la vía que permite a la mujer desvelar sus sentimientos, principalmente amorosos, sus deseos, sus penas, su enojo e ira por el engaño, el abandono o el desencanto por el amante. Algunas veces estos sentimientos se expresan en forma lúdica, como un pícaro juego de palabras entre los amantes, otras, mediante un lamento de triste amargura y pleno de pesadumbre. Curiosamente, la edad parece no importar, igual es la voz de una joven soltera, libre para expresar sus deseos sexuales, aunque quizá no para ejercerlos, que la mujer casada lamentándose de su suerte. Ambas sujetas por las circunstancias de la época, pero capaces de exteriorizar sus deseos y sueños.

Por otra parte, la autora analiza lo que llama las marcas contextuales o tópicos en las canciones de la antigua lírica popular hispánica. Para ella, estos tópicos son parte de un contexto que permite su comprensión y tránsito de una canción a otra. Destaca principalmente el de movimiento, la espera, el alba, la soledad, la guarda, el casamiento (con sus variantes de ser o no monja, de ser malmaridada o de “falso amor”), el beso y el autoelogio. Muestra, además, cómo aparecen en estas canciones expresiones propias de la voz femenina: “Vánse mis amores”; “¿Dólos, mis amores, dólos?”; “la espera”; “el alba”; “quiérome ir con él”; “Llévame, amigo”; “Envíame mi madre”; “la soledad”; “No quiero marido, no”; “Madre, casare quiero”; “No quiero ser monja, no”; “Monjica en religión / me quiero entrar”; “la malmaridada”; “la guarda”; en el tópico de “falso amor”, por la omisión de ser casado o el abandono en el lugar del encuentro amoroso, abundan los adjetivos peyorativos para expresar queja y desgracia (“villano malo, gallego”, “falso caballero, ingrato”, “aquel traydor, aquel engañador”, “amor falso, falso y portugués”, “amor lisongero, de falso y artero”, “amor, perjurio, falso, traydor”); “el beso” es tópico, como parte del juego erótico, y la iniciativa amorosa surge de la mujer como travesura y picardía (“Pícame, Pedro, / que picarte quiero”, “Entra y pícame, gallego, / que no t’é miedo”); y por últi-

mo, el tópico del “autoelogio” (“Qué yo, mi madre, yo, / qué la flor de la villa m’era yo”, “son tan lindos mis cabellos, / que a cien mil mato con ellos”, “Qué de noche soy seguida, / y más de día”).

Coincido con Mariana Maserá en que lo que hace distinto el discurso de la mujer en estos textos es centrarlos en ella misma; en tanto que los del varón giran alrededor de la mujer. Por último, la autora se ocupa en su libro de los símbolos como marcas contextuales en las canciones amorosas populares de voz femenina. Símbolos con los que la mujer transforma en amor la naturaleza y el espacio que la rodean, las acciones que desempeña o los objetos que le son cercanos. Así, la cinta y el cordón, los cabellos, la puerta, o el coger flores, ir a la fonte frida, o mencionar a la morena son parte indispensable del discurso amoroso expresado por la mujer por medio de estos poemas. El encuentro amoroso en el huerto, el rosedal, las orillas del río, la fuente, el “lavar camisas”, “coger flores”, “enturbiar el agua” o “los baños de amor” expresan una correspondencia entre los sentimientos y el entorno poético donde se desarrolla la acción (“A los baños dell amor / sola m’iré, / y en ellos me bañaré”, “Ebiarme mi madre / por agua a la fonte frida: / vengo del amor ferida”).

El libro de Mariana Maserá, además de ser un trabajo serio y reflexivo que aporta una nueva visión sobre la voz femenina en la lírica popular, es, para los interesados en este campo, guía y señal de atención sobre lo mucho que hay por hacer y las riquísimas vetas que explorar, además, evidencia las interrelaciones presentes en estos temas y las posibilidades que deberemos atender.

MARÍA TERESA MIAJA

Universidad Nacional Autónoma de México

ARACELI CAMPOS MORENO (ed.), *Oraciones, ensalmos y conjuros mágicos del archivo inquisitorial de la Nueva España, 1600-1630*. El Colegio de México, México, 1999; 189 pp. (*Biblioteca Novohispana*, 4).

Este libro permite conocer un conjunto de textos que fue objeto de denuncia ante la Inquisición de la Nueva España en el período comprendido entre 1600 y 1630. Se trata de oraciones, ensalmos y conjuros ligados a prácticas mágicas que se ejercían de manera clandestina, principalmente entre los estratos marginados de la sociedad. En la medida en que esta literatura cuestionaba el orden establecido por el ritual y las creencias católicas institucionalizadas, su persecución y su eventual erradicación fueron del interés de la Inquisición.