

## Me cansé de rogarles

*La ninfa è l'immagine dell'immagine.*

*Giorgio Agamben*

La imagen de la mujer dentro de las canciones populares de México es una presencia poética evocada mediante la palabra. Es el lenguaje poético el que permite perfilar el arquetipo de la dama, la hembra, la ninfa o la musa. Dentro de las canciones de José Alfredo Jiménez, encuentro, al menos, de manera insistente, dos de esos arquetipos femeninos que son, sin equívocos, la fuente de su profunda inspiración.

En la concepción judeo-cristiana del universo, es Eva la imagen prototípica de la mujer. Ella encarna la semilla de la madre pero, también, la de la mujer amada, la paradisiaca figura femenina, la primigenia. Eva, ante todo, es mujer, sin embargo, si ella quedara cautiva dentro del territorio del Edén, no podría simbolizar al género que representa. Eva es ave, pues así se lee al revés, que con su vuelo, llamémosle caída, se torna en la prístina imagen de su estirpe. Para Chevalier “Eva se considera la primera mujer, la primera esposa, la madre de los vivos”. (Chevalier 490) Y, agrega, Eva designa, por lo general, a la mujer, la carne, la concupiscencia. El *Diccionario de la Real academia de la lengua* define el término concupiscencia en el sentido ético católico, como: “el deseo de bienes terrenos y, en especial, apetito desordenado de placeres deshonestos”. (Diccionario de la Real academia de la lengua) Considero que la palabra “deshonestos” no es la adecuada para definir los apetitos terrenales de Eva, pues la Tierra es el planeta habitable, la proveedora de la vida, es Eva misma y, para su fin, ninguno de sus bienes puede ser deshonesto.

Para el poeta, la imagen de la mujer es la experiencia del amor, ella representa, desde todos los ángulos, al ser amado. Octavio Paz afirma que: “El amor occidental es el hijo de la filosofía y del sentimiento poético que transfigura en imagen todo lo que toca”. (Paz 40) La imagen de la mujer es la imagen del amor y, en las canciones de José Alfredo Jiménez ésta no es la excepción. Para fundamentar, históricamente, esta imagen del amor es necesario remontarse a los siglos XII y XIII, porque es durante esta época que encontramos su raíz, pues para Paz, el siglo XII marca el nacimiento de Europa y, considera que es en este periodo cuando se desarrollan dos de las más significativas creaciones de nuestra civilización: la poesía lírica y la idea del amor como forma de vida. Paz indica, también, que nuestra cosmovisión del amor aparece hasta que surgen las grandes ciudades, ya que en ellas la mujer desempeñaba un papel de mayor libertad dentro de su sociedad; empero, asegura, que este amor cortés o *fin’amors* fue inventado por los poetas: “En el siglo XII, en Francia, aparece al fin el amor, no ya como un delirio individual, una expresión o un extravío sino como un ideal de vida superior”. (Paz 75)

La imagen es una figura, una representación de la semejanza de algo que es otra cosa y que al mismo tiempo es su símil; la mujer es la metáfora del amor, es, en palabras de Agamben, *la imagen de la imagen*, “[...] la ninfa designa el objeto por excelencia de la pasión amorosa [...]”. (Agamben 39) Será, en cualquiera de sus variantes, esta pasión amorosa la imagen que, en lenguaje poético popular, quedará plasmada en las letras de las canciones de Jiménez.

El poder que ejerce la imagen de la mujer, fusionada al amor o a la pasión amorosa, es, en todas sus modalidades, redentor, pues permite al hombre pasar de su ignorancia al conocimiento y a la comprensión de todos los misterios, a veces, incluso, al misterio de

Dios. La idea de la ninfa es crucial porque ella comparte tanto los elementos divinos como los humanos, la ninfa es la mujer deificada por el hombre desde el paraíso paleolítico. *Me encontraste en un negro camino/como un peregrino sin rumbo y sin fe/y a la luz de tus ojos divinos/cambiaste mis penas por dicha y placer.*

Estos versos de “Paloma querida” ilustran la interpretación, ya que el poeta logra redimirse de ese su camino negro, sin rumbo y sin fe, a través del aspecto divino de la ninfa que se dejar ver en sus ojos. Por este su carácter dual, la ninfa representa todos los elementos materiales y espirituales y comparte con el hombre su naturaleza humana, pero, también, desde la hermenéutica simbólica, comparte con los dioses su condición sobrenatural. De ahí que, el poder redentor de la amada lo lleve a expresarse así: *Desde entonces yo siento quererte/con todas las fuerzas que el alma me da./Desde entonces, Paloma querida/mi pecho he cambiado por un palomar.*

La fuerza del alma es la potencia más vigorosa con la que cuenta el ser humano, primordialmente, porque el alma representa, casi en todas las culturas, el principio inmortal del hombre. Al unir esta imagen del alma con la del pecho, funde el poeta esas dos naturalezas de las cuales está compuesto el individuo. En múltiples ocasiones, el pecho ha sido considerado como la sede del alma, el sitio en donde se aloja nuestra perpetuidad o trascendencia. El amante, al transmutar su pecho por un palomar, se encarcela y altera su propia condición. Octavio Paz lo describe así: “El amante, dice Sor Juana en otro soneto, labra con su fantasía una cárcel para encerrar la imagen amada [...] –el alma del amante es la prisionera– [...] es el deseo que teje una cárcel amorosa. El deseo es una consagración, sea porque la cárcel es divina (Eros) o porque la prisionera es una diosa o una semidiosa (la mujer amada)”. (Paz 65-66) La cárcel de nuestro poeta es el palomar.

Indudablemente esta imagen de la mujer es, además de consagrada, sublime, es decir, elevada y extraordinaria. En términos kantianos:

Lo sublime y lo bello varían esencialmente en el hecho de que lo sublime estimula el asombro y la admiración, mientras que lo bello estimula el placer y la alegría. Lo sublime no está necesariamente ligado con lo bello y Kant piensa que el primero es superior en calidad. [...] Todavía resulta más interesante el hecho de que Kant pensó, que lo sublime no sólo es una categoría estética, sino un rasgo humano, un componente de la persona. El sentimiento de lo sublime es complejo [...] Kant dice que, con lo sublime, la razón y la imaginación trabajan a través del conflicto”.

(Lara 109)

Por esta razón, lo que me interesa exponer aquí es la imagen que, considero, fue más explorada en la lírica de José Alfredo y que, aunque no sea inédita, pienso que es la que expresa con mayor fuerza la cosmovisión del autor. Me refiero a la imagen de la ingrata, por ser ella el paradigma que permea toda la obra de este poeta.

Para iniciar mi análisis, el punto de partida es el brusco realismo que señala Agamben con relación a Boccaccio, quien establece que las Musas: “[...] è vero che tutte son femine, ma non pisciano”. (Agamben 40)<sup>1</sup> La razón inmediata emerge del hecho de que la Musa o la Ninfa es la mujer idealizada, aquella que construye la imaginación del enamorado, quien, debido a su condición, obnubilado por el amor, crea poéticamente una imagen real de la mujer amada a partir de lo no real, es decir, de lo fantástico. Tal vez, el ejemplo perfecto para entender esta alteración percibida por el cerebro y la imaginación lo encontramos en el Quijote con su Dulcinea del Toboso.

---

<sup>1</sup> Es verdad que todas son mujeres, pero no orinan. La traducción es mía.

La tensión intrínseca del vocablo “sublime” aparece constantemente en los poetas desde el siglo XII y su raíz es medieval, en términos líricos. En el momento en el que Octavio Paz señala que “El amor es algo más que atracción por la belleza humana, sujeta al tiempo, la muerte y la corrupción”. (Paz 43) es cuando nos lanza y nos lleva a recorrer las orillas de lo sublime dentro de la poesía lírica y, decir “sublime”, remite a la pretensión de tocar aquello que, en sí mismo, es impalpable; es acariciar con suavidad lo inefable y puede dispararse hacia cualquiera de sus dos polaridades: amor-odio, bien-mal, deseo-rechazo... No pretendo que lo inefable se entienda como silencio, pues, al ser la poesía lenguaje, no puede ser silente, la textura de lo inefable se devela en el mismo lenguaje, en su expresión oral o escrita. “Entre lo que deseamos y lo que estimamos hay una hendedura: amamos aquello que no estimamos y deseamos estar para siempre con una persona que nos hace infelices. En el amor aparece el mal: es una seducción malsana que nos atrae y nos vence”. (Paz 54) Es, entonces, que aflora la imagen de la ninfa, de la musa ingrata, esa que no sabe apreciar todos los beneficios que el amante le ha otorgado, esa a la que José Alfredo le cantará al pie de su reja: *Ya traté de vivir sin mirarla,/ya luché por no ser infeliz/y tan sólo encontré dos caminos:/o lograrla o dejar de vivir./Esta noche le doy serenata,/no me importa perder o ganar,/esta noche le canto a la ingrata/tres canciones que la hagan llorar...*

Dentro de la narrativa occidental, es Eva la primera ingrata, la inaugural personificación de la mala del cuento expuesta en las narraciones de la historia de la literatura de Occidente. Eva se deja tentar por el mal, que en el mito está representado por la serpiente, a quien el *Génesis* define así: “La serpiente era el más astuto de todos los animales del campo que Yahveh Dios había hecho”. (gen. 3, 1) Eva es la primera víctima

de la seducción del mal, ella lo expresa con estas palabras: “La serpiente me sedujo y comí”. (gen. 3,13) Engañar con arte y maña es la manera en que define el *Diccionario de la Real Academia...* al verbo “seducir”; pareciera que es ésta la herencia transmitida por Eva a toda aquella mujer potencialmente ingrata. Veamos cómo se presenta la imagen de la ingrata en las canciones de José Alfredo: *Yo te dije que fueras sincera,/tú dijiste que me adorabas/y te puse a tus pies mi pasión/esperando que no me fallaras,/pero a l’hora que vi las barajas/ya las tenías marcadas.*

En los versos de la última estrofa de “La bola negra” el arte del engaño para lograr la seducción es evidente, la metáfora se encuentra resguardada en la marca de las barajas que, por su enorme carga simbólica, impregnada de azar, augura o manifiesta el engaño. La ingrata, para Jiménez, no tiene términos medios, como lo expresa en la canción que tituló “Buena o mala”: *No tienes términos medios,/eres buena o eres mala/tú lo mismo das un beso/que das una puñalada;/no tienes términos medios,/eres buena o eres mala.* La ingratitud de la malagradecida se dibuja en varias de sus canciones. En “Cuando juegue el albur” canta: *En mis brazos no fuiste dichosa/a pesar de que tanto te amé,/preferiste un cariño cualquiera tal vez por capricho, despecho o placer./Tú creerás que me dejas llorando,/que la vida me voy a amargar,/pero amor como el tuyo me sobra,/mujeres que engañan, hay muchas por ahí.* La epífrasis del cuarto verso describe de modo aliterado los atributos de la ingrata. Sin embargo, por caprichosa y hedonista que ella sea, José Alfredo le sigue rogando, en “Qué suerte la mía”, se duele de la misma y apela a lo sagrado: *Qué suerte la mía, estar tan perdido/y volver a perder./Amor, amor sagrado,/así me lo habías jurado/ante una virgen,/ante un altar;/saliste igual que la otra:/juraste muchas cosas;/y al verme herido/también te vas.*

El mal que infringe la ingrata a su víctima está en lo sagrado. Al igual que Eva, que traiciona a su Creador, la ingrata traiciona al suyo, la amada se crea a través del amor de su amante, es la creación del poeta, como señala Agamben “[...] solo in questo modo, nell’incontro con un individuo vivente, possono recquistare polarità e vita. L’atto di creazione, in cui il singolo – artista o poeta, ma anche lo studioso e, al limite, ogni essere umano– si misura con l’immagini, [...] zona di ‘indiferenza creatrice”.<sup>2</sup> (Agamben 35) Eva transgrede las leyes sagradas del Paraíso; mientras que la malagradecida profana el juramento que ha sido consagrado por la Virgen frente al altar; huye y quebranta lo sagrado del compromiso. La mancilla se despliega en el abandono. Visto desde otro ángulo, en “No te comprendí”, declara José Alfredo en estos tridecasílabos: *Por ese amor que con tus labios me juraste/te quise hacer como una vez te había soñado/pero no tuve ni derecho a preguntarte/de dónde vienes, qué tan negro es tu pasado.* Aquí, soñar e imaginar son equivalentes: La ninfa y la musa son las imágenes soñadas, la dimensión onírica del símbolo, que señala Paul Ricoeur, pues la Musa es la imagen soñada, la fantasía hecha mujer. *Te quise hacer como una vez te había soñado*, canta el yo lírico, y lo que quiere simbolizar es su creación, te quise hacer: te he creado.

Cuando ya se ha cansado de rogar, el poeta se interna en la cantina, definida por Monsiváis como el confesionario del malherido, por ser el espacio supremo en donde el penitente logra purgar las penas de amor: *Quién no sabe en esta vida/ la traición tan conocida/que nos deja un mal amor;/quien no llega a la cantina/exigiendo su tequila/y exigiendo su canción.* El poeta, a través de su narración, establece el juicio; el hermeneuta

---

<sup>2</sup> Sólo de esta manera, en el encuentro con un individuo vivo, se puede recuperar la polaridad y la vida. El acto de creación, en el cual el sujeto–artista o poeta, e incluso el estudioso y, al límite, cada ser humano– se mide con la imagen, zona de la indiferencia creadora. La traducción es mía.

tendrá que interpretarlo. María Pía Lara sustenta que: “La interpretación de los eventos son juicios y si éstos poseen un filtro moral pueden llegar a ser, además de originales, fuentes de reflexión crítica”. (Lara 80)

Traicionar apunta hacia un juicio moral, quebranta la fidelidad que es, nada menos, que la mancha de la ingrata. Lara agrega que: “[...] el narrador está construyendo su juicio, en el mismo proceso de la comprensión la complejidad de una acción se puede captar de distintas maneras. Arendt demuestra que cuando necesitamos comprender algo complejo o difícil de expresar lo podemos hacer utilizando una forma narrativa como una especie de puente entre la imaginación y la comprensión”. (Lara 80) Lo que ilumina la comprensión es precisamente aquello que ha sido narrado. El perfil de la ingrata enciende la interpretación: *Me cansé de rogarle,/me cansé de decirle/ que yo sin ella/ de pena muero.* Ella es la Ninfa, la Musa, la imagen de la imagen que ya no quiso escuchar al bohemio, ésa que abrió los labios para decirle: *Ya no te quiero.* Aquí, la suerte vuelve a jugar un papel preponderante dentro de la narración en el momento en el que el poeta establece el símil que enlaza su vida a un profundo abismo negro como su suerte, ésta y el destino son una sola cosa y es el oráculo el único pregón del sino: *Los mariachis callaron/de mi mano sin fuerza/cayó mi copa sin darme cuenta./Ella quiso quedarse/cuando vio mi tristeza,/pero ya estaba escrito/que aquella noche/perdiera su amor.* La ingrata se pierde por el abandono, no obstante, su imagen no se diluye porque el poeta la seguirá buscando en el curso de la vida, como lo afirma en “Para morir iguales”: *El tiempo seguirá/su marcha interminable;/quién sabe a dónde vayas,/quién sabe a dónde acabes/y yo te buscaré/ por cielos y por mares/rompiendo mi destino/para morir iguales.* Pero, cuando este encuentro no tiene posibilidades, el poeta, el bohemio regresa a la cantina y pide su canción: *Puedo*



*comprar mil mujeres/y darme una vida de gran placer/pero el cariño comprado/ni sabe querernos ni puede ser fiel/yo lo que quiero es que vuelva,/ [la ingrata] que vuelva conmigo la que se fue.* Por medio de la canción el sujeto lírico evoca la imagen de la amada, la trae hacia sí y se apropia de esa presencia, que como bien decíamos al principio è *l' immagine dell'immagine*, pero como también, como lo hemos señalado, es la imagen de sí mismo el poeta vuelve a encontrarse con la unidad, con el nuevo beso que ha salido de su aliento a través de su canto. El bohemio o yo lírico nunca termina de cantarle a la ingrata porque su corazón se ha agrietado por la traición. Termino con los versos de José Alfredo de su canción “A los quince o veinte tragos” *Qué bonito y qué bonito/es brindar por una ingrata/y a los quince o veinte tragos/llevarle una serenata,/pa’ cantar como se canta/cuando se anda enamorado/y dejar en su ventana/nuestro amor desesperado.*

Ciudad de México, Agosto de 2011.

Paloma Jiménez Gálvez.

#### Bibliografía:

Agamben, Giorgio. Ninfe. Venaria Reale: Bollati Boringhieri editore, 2007.

Chevalier, Jean. Diccionario de los símbolos. Barcelona: Herder, 1999.

Diccionario de la Real academia de la lengua. 26 de julio de 2011. 26 de julio de 2011 <[www.rae.es](http://www.rae.es)>.

Lara, María Pía. Narrar el mal. Barcelona: Gedisa, 2009.

«Nueva Biblia de Jerusalem.» Génesis. Bilbao: Desclée de Brouwer, S.A., 1975.

Paz, Octavio. «La llama doble. Amor y erotismo.» México: Seix Barral, 1993.