

LA POESÍA POPULAR MEDIEVAL

Josefa Aleida Zamudio de Predán
Universidad Nacional del Sur, Argentina

No podemos encarar el estudio de la poesía lírica popular sin hacer referencia al conflicto que ha surgido de su valorización a partir de la normativa literaria que sólo le permitía cierta espontaneidad y brillo de lenguaje pero la excluía por no tener “ningún orden, regla ni cuento”, según afirmaba Santillana en su *Carta Prohemio*. A partir de 1953, Ramón Menéndez Pidal deja claro que hay una historia oral de un género poético.

La lírica popular no tiene mucho que ver con los modelos y la retórica de la escritura, se ve claramente que debemos enfrentar un proceso que se desenvuelve a lo largo del camino de la cultura como es la *oralidad*.

Al hablar de poesía popular (notamos la ambigüedad del término) queremos señalar que se trata de un tipo de poesía nacida en un medio cultural diferente al reconocido como literario, producido oralmente en sus orígenes y que llega a nosotros por la escritura. Trata de temas cotidianos, cantos a la tierra en que viven, al trabajo, a la alegría y al dolor, dichos, refranes, dudas y reflexión de la gente del pueblo.

No es convincente, sin embargo, nuestra caracterización porque no son claras las fronteras. En qué momento a esta canción que va repitiendo un tipo de situaciones y temas propios de una comunidad que la considera de su pertenencia podemos llamarla *tradicional*, y cuál es el límite entre tradición y creación personal. ¿Cómo resolver su poeticidad?

Si optamos por la expresión poesía oral (no menos problemática en el uso de su denominación) no podemos aplicar la noción de la literatura porque la oralidad funciona con otras leyes de lenguaje, su transmisión y recepción son particulares, la entonación y la gestualidad marcan la comunicación de otro modo, en suma estamos frente a un lenguaje coloquial de singular poder sugestivo surgido del seno de la comunidad, donde la *palabra escuchada* se instala en un rico contexto por la presencia de la memoria.

Estas caracterizaciones son las que queremos señalar en este trabajo, cuando aludiendo a la poeticidad de la canción popular, sabemos que está la sombra de la oposición “literario”-“no literario” que envuelve “lo popular”, y el contraste “oralidad-escritura” que descalifica la “oralidad” despojándola de los valores de la *voz*. También

sabemos que en esta discusión, con la misma fuerza con que unos estudiosos aceptaban la transmisión *boca-oído* en la cultura medieval, otros excluían la “oralidad” del vocabulario literario. “Nos falta —decía Eugenio Asensio— un estudio de la estilización que va penetrando en la canción a medida que rueda en la órbita oral”.

Un texto poético oral es una manera diferente de texto, si pensamos en el texto poético escrito. Esta diferencia radica fundamentalmente en la presencia comunicativa de la voz. La voz que emana de un cuerpo es registrada por el oído encarnado en otro cuerpo, esta conjunción de voz que habla y oído que escucha definen un campo abierto a la obra del lenguaje.

En este instante preciso de correspondencias nace el movimiento (baile o representación en las comunidades) y el texto queda vinculado a un lugar o sitio preciso que es retenido en la memoria de los participantes. Esto implica un texto poético oral, como vital, abierto a la imaginación. El espacio acústico surgido de la voz se interrelaciona con el espacio gestual creado por el cuerpo.

En esta poesía popular, la brevedad está relacionada con la economía de lo dicho, el texto oral connota la fugacidad del tiempo oral, es instantáneo el efecto de la palabra que por medio de la repetición desnuda todos los sentidos posibles en un juego de significaciones. Como la canción interpela a un grupo, éste interpreta la multiplicidad semántica y focaliza la intencionalidad del sentido.

Cata la luna, cata el sol,
cata los amores del pastor¹.

Ovexita blanca,
requiere tu piara:
en ora mala uviste
pastora enamorada².

Solvía el pan, panadera,
solivia el pan, que se quema³.

Sobre un eje significativo “amores del pastor” se nuclea proporcionalmente a ambos lados múltiples sentidos acumulados en *luna* y *sol*. En la economía de palabras que caracteriza al poema, *cata* cumple la función musical y entreteje los dos mínimos versos.

En el ejemplo núm. 2, breve relato que tiene la función de informar, el nudo significativo se centra en el último sencillo verso “pastora enamorada”; en él convergen los sentidos contradictorios de *riesgo* y *cuidado*.

La voz que nombra “*ovexita blanca*” convoca al gesto de *protección* instantánea y logra *unicidad* entre *palabra* y *gesto*.

En el tercer ejemplo citado, es asombrosa la armonía formal del poemita. La sonoridad dada por la repetición funda la estructura del poema, marcando la cadencia en dos cuerpos; logra así un efecto duradero gracias a señales semánticas (pan-panadera) que aparecen como dispersas.

¹ Margit Frenk, *Corpus de la antigua lírica popular hispánica. (Siglos XV a XVII)* (Madrid: Castalia, 1987) núm. 1154.

² Frenk, *Corpus*, núm. 1156A.

³ Frenk, *Corpus*, núm. 1164.

Galán,
toma mi pan.

Tomalde en la mano,
veréis que liviano;
bolverde el envés
i veréis qué tal es;
si no os contentare,
bolvérmele eis⁴.

Estamos frente a un diálogo entre lenguaje coloquial y gestual: el poema tiene una textura plástica. El tono va subiendo hasta el punto máximo de tensión. Tiene un *tiempo poético* sumamente breve, la voz convoca al *gesto*, la *unicidad sonoro-gestual* es instantánea, la *palabra* se convierte en *acto* y desaparece. Sólo queda un movimiento detenido en la sensualidad y el eco rítmico. Pronunciación y recepción de la voz crean una red de connotaciones y denotaciones coincidentes. Se instala un juego perfecto entre voz, cuerpo y gesto.

Aquí te tengo,
páxaro triguero;
téngote en el lazo,
palomo torcazo⁵.

En el ejemplo citado los dos primeros versos de la canción se concentran en un comprimido refrán en los dos últimos. El refrán rueda de boca en boca por mucho tiempo y se amolda a los giros de habla de la comunidad. “Téngote en el lazo” es clara expresión de control de una situación.

Queremos señalar la *memoria* como un rasgo de la canción oral internalizado en su realidad. Las relaciones mutuas del poeta y la comunidad ponen en juego la voluntad de intercambiar experiencias. La colectividad modaliza a su manera la forma textual, crea un estilo. En el plano de la transformación y recepción está la primordial función de la poesía oral y también la posibilidad de corregir, variar, citar sus textos en el momento de decirlos. Se los abrevia en refranes, proverbios, dichos, o se los alarga gracias a la repetición. La acumulación y el abigarramiento unas veces, o la desnudez del lenguaje otras, caracterizan este tipo de canciones.

La sabiduría tradicional varía una vez y otra al cantar recurriendo a la *repetición*:

En el laço te tengo,
paloma torcaz.
En el laço te tengo,
Que no te me iras⁶.

En esta variante surge la referencia al control que ejerce el hombre sobre la mujer en el plano amoroso, ella también tendrá su respuesta.

⁴ Frenk, *Corpus*, núm. 1165A.

⁵ Frenk, *Corpus*, núm. 407.

⁶ Frenk, *Corpus*, núm. 406.

La coincidencia de códigos culturales ordenada por la *memoria* de la comunidad es la trama de las canciones que se van reagrupando por creencias, dichos de habla, imaginación. En otros cantares, la sabiduría popular o el sentido común son aplicados a conflictos o devaneos amorosos:

Vámonos de aquí, galanes,
que aquí no ganamos nada:
otro se lleva la moza,
nosotros, la noche mala⁷.

El tono lírico entreteteje la situación narrada en cuatro versos: no hay sentido figurado, sólo rigen las leyes de la intensidad de las palabras.

Hay un compromiso de la actividad corporal más allá de la articulación vocal del canto que es natural y surge con mucha claridad en las canciones comunitarias, que narran una historia donde es evidente la relación de reciprocidad entre quien dice y quien escucha. La acción singular de motivar al oyente tiene que ver con la cercanía a su mundo vital, y el efecto acumulativo creado por *repetición* muestra la naturaleza representativa de las canciones:

A la gala de la panadera,
a la gala della,
a la gala della
y del pan que lleva!⁸

Sol sol gi gi A B C
enamorado vengo
de la sol fa mi re.
Iba a ver mi madre
a quien mucho amé,
íbame cantando
lo que os diré:
Sol sol gi gi A B C,
enamorado vengo
*de la sol fa mi re*⁹.

El cuerpo en movimiento abre toda la escena, recorrida por el efecto de un juego de sonoridad. El tiempo sonoro de las palabras se desarrolla en un espacio, pero este espacio se vive dentro del cuerpo.

En el segundo ejemplo, la sonoridad funda la estructura de la canción, la musicalidad de las palabras es la trama poética. La identificación del espacio físico y quien lo recorre, logra la *unicidad* del poema.

Junto a la sonoridad del lenguaje se nuclea varios rasgos no lingüísticos de la canción popular, como ademanes con los brazos y manos, gestos de boca y ojos, el movimiento de piernas y, en suma, una escritura corporal muy cara a la canción popular.

La estructura melódica del poema se basa en versos repetidos dos veces (en otros cantares suelen ser tres).

⁷ Frenk, *Corpus*, núm. 690.

⁸ Dámaso Alonso y José Manuel Blecua, *Antología de la poesía española. Lírica de tipo tradicional* (Madrid: Gredos, 1964) núm. 204.

⁹ Alonso y Blecua, *Antología*, núm. 54.

Sol sol gi gi A B C
 enamorado vengo
 de la sol fa mi re

Se juega con la reiteración y el verso repetido produce intervalos regulares o irregulares donde un nombre evocador conforma el eje de la sonoridad.

En estos poemas la voz transmite el mensaje erótico y da información afectiva sobre la persona por medio del cuerpo que la produce.

En los poemas de tema amoroso donde el abanico temático es amplísimo:

amor-engaño:	¡Engañado me as, amor, falso, malo, engañador! ¹⁰ .
desamor:	Enemiga le soy, madre ¹¹ .
amor-locura	Poco a poco El amor me ha buuelto loco ¹² .
amor-muerte:	Que me muero, morena: ¿quieres tú que me muera? Muérete, enorabuena ¹³ .

Se sigue la técnica de la *repetición* no ya de un verso, sino de una *palabra*: “engañado-engañador”, “muero-muera-muérete”, o la insistencia en una rima: “poco-loco” que aumenta la tensión lírica del poema por efecto de la acumulación.

La presencia del *estribillo* en las canciones agrega un rasgo de apertura mayor, pues sin decir todo sugiere una significación abierta a la comprensión del oyente.

La *brevedad*, característica de la poesía oral, concentra el discurso pero la sobrecarga de alusiones:

¡No l’entiendo al amor, madre!
 ¡no l’entiendo al amor!¹⁴

En otros casos se apela a la *incertidumbre* para expresar la incomprensión o el dolor:

Amor es un no sé qué
 y nasce no sé de dónde
 y mata no sé por dónde
 y hiere no sé con qué¹⁵.

¹⁰ Frenk, *Corpus de la antigua lírica hispánica. Suplemento* (Madrid: Castalia, 1992) núm. 667 bis.

¹¹ Frenk, *Suplemento*, núm. 681.

¹² Frenk, *Suplemento*, núm. 759 bis.

¹³ Frenk, *Corpus*, núm. 705.

¹⁴ Frenk, *Corpus*, núm. 740.

¹⁵ Frenk, *Corpus*, núm. 740.

Insistimos en que la canción oral vive en su instantaneidad, y es tan acumulativa como penetrante, tiene un efecto *hic et nunc*, como afirma Zumthor. Está abierta al fondo colectivo al que pertenece.

Su *decir* es una “puesta en escena” donde intervienen el ritmo del lenguaje verbal enunciado, el movimiento corporal y la participación comunitaria desde la memoria de lo sabido.

El diálogo de estos elementos conforman una unidad que tiene ubicación espacial, la comunidad oral mantiene un equilibrio entre sus saberes pasados y presentes, desprendiéndose de aquellos que ya no tienen vigencia e incorporando otros nuevos en constante renovación.

El *decir* o *cantar* crea un *oír* o *escuchar* y se construye así un discurso presente, abierto, al mismo nivel de sintonía que mantiene viva la tradicionalidad del grupo cultural.