

## DEL MEDIOEVO A FINES DEL SIGLO XX

### ¿UNA JUGLARESA EN BUENOS AIRES?

Haydee Borowsky \*  
Mercedes García Saraví

... el espacio en que  
novedad y continuidad de  
la tradición se entrelazan  
es el presente auténtico...  
Habermas <sup>(1)</sup>



El propósito del trabajo es encontrar las líneas que unen los procesos de construcción de la poesía de *María Elena Walsh* (Buenos Aires, 1930) con el viejo oficio de la juglaría española, a través del análisis contrastivo.

Utilizamos una concepción de juglaría amplia, y globalizamos características de un mester de diverso entronque y carácter que abarcó más de cuatro siglos.

Como *corpus* usaremos: *Juguemos en el mundo* (1969), *Cancionero contra el mal de ojo* (1976), *Tutú Marambá* (1960) y *El Reino del Revés* (1964). Hemos mezclado obras destinadas a los grandes y a los chicos porque consideramos que no cambian los mecanismos de producción. Los textos han formado parte de versiones discográficas y también de espectáculos teatrales, televisivos y cinematográficos.

Poner a la(s) cultura(s) de las clases populares en contacto con los medios de comunicación es relacionarla(s) consigo misma(s). <sup>(2)</sup>

Por los años '60, se produjo un apogeo de los cantautores que revivían la vena trovadoresca. En esa línea ubicamos la producción de MEW.

Esta vinculación conlleva la traducción de lenguajes que implica paralelizar un arte oral en cultura no ágrafa con un espectáculo relacionado con lo massmediático.

Operamos con el concepto de **intertextualidad**, que parte de los postulados de Bajtin <sup>(3)</sup> y Kristeva, <sup>(4)</sup> entendido como la resemantización de otros códigos y otras series culturales.

\* Prof. en Letras.UNaM

La existencia de las juglaresas está suficientemente documentada,<sup>(5)</sup> apenas es necesario subrayar la doble desvalorización que arrastraban estas mujeres, por su oficio y por su sexo.

La *trobairitz* hace oír su voz en debates y en canciones de amor. Pero esa voz... se ubica entre el registro del trovador, aristócrata y el registro popularizante, el de la "canción de mujer".<sup>(6)</sup>

Por obvias razones de tiempo no entraremos en el estudio de género que también cabría en este caso.

Señalamos la íntima relación etimológica entre *jocularis* y el concepto de *gracioso*, *risible* que aparece unido a las voces *solaz*, *solazar*. El *ministerium* propio del juglar está entonces conectado con la noción de espectáculo, y lo que ello implica: recitado, canto, música, literatura.

El sentido lúdico que surge de la idea de solaz y entretenimiento conecta a los viejos juglares con la escritora argentina a partir de algunos rasgos. La *poiesis* fue definida por Huizinga<sup>(7)</sup> como un juego del espíritu que establece vínculos no lógicos entre las cosas.

En *María Elena* esta ilogicidad se concreta en manifestaciones del absurdo en los poemas para niños. Ese proceso inversor de la realidad culmina en los *mundos al revés*. La lógica del revés, la fantasía equivocada no dejan de relacionarse con una vieja pieza del romancero español titulada *La villa de Beodez*:

En la villa de Beodez  
todo, todo es al revés:  
los zapatos en las manos  
y los guantes en los pies...<sup>(8)</sup>

en el poema que da título a su libro *El reino del Revés*, podemos escuchar sus ecos:

Me dijeron que en el Reino del Revés  
nada el pájaro y vuela el pez,  
que los gatos no hacen miau y dicen yes  
porque estudian mucho inglés. (p. 62)

En su tratado sobre *Literatura Europea y Edad Media Latina*, Curtius<sup>(9)</sup> demuestra la vigencia de este género basado en los *adunata* o *impossibilia* en las literaturas medievales.

Por un proceso de sincretismo y asociación subjetiva, seres míticos pertenecientes a diferentes tradiciones se ven igualados a los otros personajes al compartir la misma realidad. Estos seres pueden ejecutar acciones cotidianas. Desfilan así ángeles, magos, brujos, duendes, animales que hablan. Una verdadera neomitología para niños.

El animismo y la magia son fenómenos psíquicos naturales, imposibles para el pensamiento lógico, pero probables para el prelógico. Estos procedimientos generan el barthesiano "placer del texto".

En el poema *Una calle*, leemos:

Pasa un ángel con chupete  
arrastrando un barrilete  
Cómo lo remontaría  
si al viento no lo llevaran  
preso a la comisaría! (p.8)

Otro mecanismo relacionado con lo lúdico que se remonta a los reservorios gnómicos populares es la dupla pregunta/respuesta, habitual en los catecismos y las adivinanzas, especialmente usada por *Walsh* en poemas para chicos:

¿Quién pinta, quién pinta  
la flor con rocío  
y el cielo con tinta? (33, TM)

En cuanto a la referencialidad del arte juglaresco, la crítica social operaba a la vez como órgano de publicidad de los hechos cotidianos y como medio de influir en la opinión.

El elogio y el vituperio eran modos habituales del mester. Las cantigas de escarnio están documentadas en los Cancioneros. En nuestra juglaresa, encontramos textos que cuestionan la sociedad y sus *tipos* humanos: ejecutivos, amas de casa, notarios, *milicos*, *canas*, poetas, la sociedad de consumo, la cursilería, la pobreza, el psicoanálisis. La crítica se construye en estos casos con los manejos inversores: humor, parodia, ironía.

Como ejemplo, seleccionamos el estribillo de la *Oración a la Justicia* (CCMdeO, 29):

Señora de ojos vendados  
que estás en los Tribunales  
sin ver a los abogados,  
baja de tus pedestales.  
Quítate la venda y mira  
cuánta mentira.

La censura prohibió las canciones de MEW durante la última dictadura, precisamente por sus estrechas relaciones con la *realidad*. Esto trae a la memoria que algunos juglares no gozaban de gran prestigio. Solían ser condenados en sermones y considerados con prevención por los *moralistas*.

*Edmund de Chasca* señala que la juglaría de carácter épico demanda espacios reales o verosímiles para el desarrollo de las acciones, y que la juglaría lírica prefiere marcos ficticios. En los poemas walshianos las *peripecias* se pueden ubicar en Pehuajó o en el país del Nomeacuerdo, aunque se nota un predominio de los sitios ubicables en los mapas.

Cabe agregar, en cuanto a la configuración del héroe, que en la vieja juglaresca

las figuras heroicas tienden a ser genéricas y esto porque hay que asegurar el peso y la calidad de los notables... las personalidades incoloras no pueden sobrevivir a la nemotécnica oral...<sup>(10)</sup>

Los personajes de la épica inicial alcanzaban dimensiones heroicas porque sus figuras contribuían a delinear el paradigma de la nacionalidad.

Los mecanismos intelectuales que transforman a los seres comunes en héroes de nuestro tiempo son aquellos que los configuran como sobrevivientes del sistema. La vida diaria exige a exiliados, amas de casa, maestras, *gente como uno* hazañas que los elevan no tanto a lo heroico de lo extraordinario, sino a lo que de extraordinario demanda la sociedad:

Taximetrero de Buenos Aires  
llevame gratis a un tiempo mejor  
donde no andemos de bache en bache  
atropellados por el reló.  
Libre luz verde nos dé esperanza  
de llegar vivos hasta otro hoy  
donde no corra tanta locura  
ni salga al cruce tanto dolor.  
(*"Taximetrero"*. CCM. 74)

Casi nunca estos hombres y mujeres tienen nombre propio, resumen los caracteres de su oficio o profesión, de su sexo. Globalmente, señalamos dos excepciones: *Eva*, nombre de pila sin necesidad de apellido, y un apellido que no necesita de nombre: *Magoya*, o sea nadie.

Del poema *Eva*, que cierra el *Cancionero contra el mal del ojo*, extraemos algunos versos:

Tener agallas, como vos tuviste,  
fanática, leal, desenfrenada  
en el candor de la beneficencia  
pero la única que se dio el lujo  
de coronarse con los sumergidos.  
Agallas para defender a muerte.  
Agallas para hacer de nuevo el mundo.  
Tener agallas para gritar basta  
aunque nos amordacen con cañones.

Ahora, leamos unas líneas de *Magoya*.

Hay un nadie que es víctima de todos  
y es anónimo rey de la macana.  
Berretín que inventás de mala gana  
cuando ves tanto crimen sin autor.

Es evidente que los caracteres heroicos de las gestas están muy lejos de estos relativizados persona-

jes del siglo.

La juglaresca se caracteriza por ser una poesía en romance llano, en una época en la que las distancias entre lo popular y lo culto eran abismales. María Elena trabaja con la lengua corriente extrayendo de los giros cotidianos la chispa poética, al jugar con la polisemia de la ambigüedad:

...tienen la sartén  
la sartén por el mango  
y el mango también...  
(*"Los ejecutivos"* JM, 9)

Como juglaresca del Siglo XX se apropia de los cronolectos de su cultura massmediática: la publicidad, la radio y la televisión, el cine, la cibernética y los medios escritos:

El mundo siempre fue de los que están arriba  
pero hoy es de un señor en ascensor  
a quien podemos ver en las revistas  
cortando el bacalao con aire triunfador.  
Lo come para darnos el ejemplo  
de rendimiento máximo y confort.  
Digiere por teléfono y después nos vende  
conciencias puras de robots. (JM, 10)

Los juglares se constituyeron en los fundadores y consolidadores de los dialectos incipientes. La escritora aproxima los modismos de las diversas regiones argentinas del interior

Sólo vinimos los pobres  
animales y changuitos  
(*"Villancico porteño"*, TM, 67.)

...sirve para abrirse campo  
como el gurí su renglón  
(*"Arte caótica"*, CCM p. 14)

y el lunfardo porteño:

Se me fatigó el balero  
desde que aprendí a contar...  
(*"Canción neurótica"*, JM p. 50)

Los juglares trashumantes uniformaron el habla, los gustos y costumbres al comunicar entre sí los dialectos de un país; asimismo importaron y exportaron ficciones poéticas. Si se nos permite el atrevimiento, fueron los iniciadores del diseño de "aldea global" que nos caracteriza.

Otras reminiscencias medievales son las filigranas en forma de guarda que dan al texto del *Cancionero contra el mal del ojo* un marco icónico prestigioso y arcaizante.

Por oficio, los juglares cultivaron la métrica irregular con rima asonante en diferentes variantes.

*El arcipreste de Hita* condensa las diversas vertientes y da "muestras de metrificar e rimar e trovar" con más de veinte combinaciones.

En *Walsh* encontramos también esa exhibición de riqueza formal, en la que no se abandona ni la medida ni la rima

Al vate que lo aprisionen  
medida, forma y rigor,  
que coma empanada cruda,  
tome vino en colador.  
El que escribe parejito  
su libertad se pagó.  
"Arte caótica", CCM., p. 9

Observamos inclusive las formas lúdicas documentadas en Cervantes del verso de cabo roto, en *La canción de la vacuna* (RR,37) y *La calle del Gato que pesca* (RR, 48).

El lenguaje artístico formalizado se complementa con un enciclopedismo musical usado con naturalidad. Ritmos de origen popular: gato, zamba, balada, chamamé, tango, foxtrot, twist, se alternan con las *citas* y los homenajes más cultos; *Bach, Strauss, Ravel*.

El público de los juglares estaba constituido por una vasta franja social poco alfabetizada que, en los procesos de urbanización en ciernes compartía el espacio de la plaza pública. En el otro extremo, y en otro espacio, señores y doctos también se solazaban con sus espectáculos.

El público de *Walsh* está constituido por adultos y niños de la clase media que fue característica y orgullo de nuestro país. El código musical amplió la franja receptora al incluir a los más pequeños, sin capacidad lectora. A través de la radio podemos presumir la incorporación de otros sectores sociales más alejados del consumo.

### Conclusiones

La confrontación nos ha permitido acercarnos a la dinámica de transmisión del acervo tradicional en diferentes contextos.

El modelo actúa como matriz generadora y receptiva de modos culturales de variado origen.

El paradigma juglaresco es resemantizado, ya que continúa con los siguientes rasgos:

\* Oralidad configuradora de un espectáculo urbano: *en vivo* y *en directo* para los juglares, y massmediático para *Walsh*.

\* Construcción lúdica con salida a la fantasía.

\* Crítica social.

\* Lengua vulgar, coloquial.

\* Apelación a la tradición y al folklore musical.

\* Métrica irregular con rima asonante.

\* Público amplio.

La pertenencia a un universo cultural y lingüístico común permite la continuidad de la juglaría como parte del proceso de intercambio e interacción propio de una *cultura viva*.



## Notas

(1) Habermas, Jürgen

"La utopía como consenso del pasado", en Delfino, Silvia: *La mirada oblicua. Estudios culturales y democracia*. Buenos Aires, La Marca, 1993. p. 68

(2) Ford, Aníbal

"Fiesta, medios y saber", en Delfino, Silvia, op. cit. p. 108.

(3) Bajtin, Michael

*Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI, 1985.

(4) Kristeva, Julia

*Semiótica I*, Madrid, Espiral, 1978.

(5) Menéndez Pidal, Ramón

*Poesía juglaresca y juglares*. Madrid, Espasa-Calpe, 1969.

(6) Régnier-Bohler, Daniell

"Voces literarias, voces místicas", en Duby, Georges y Perrot, Michelle, *Historia de las mujeres*, t. II. p. 493.

(7) Huizinga, Johan

*Homo Ludens*. Buenos Aires, Emecé, 1968

(8) Citado por Pujol, Sergio.

(9) Curtius, Robert Ernest

*Literatura europea y Edad Media latina*, México, Fondo de Cultura, 1975. p. 143.

(10) Ong, Walter

*Oralidad y escritura. Tecnología de la palabra*. México, Fondo de Cultura, 1987.

## Bibliografía

Bajtin, Mijail

*La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Barcelona, Alianza, 1987.

Barthes, Roland

*El grado cero de la escritura y nuevos ensayos críticos*. Buenos Aires, Siglo XXI, 1976.

Chasca, Edmund de

*El arte juglaresco en el "Cantar de Mio Cid"*, Madrid, Gredos, 1972.

Díaz Plaja, Guillermo

*Historia General de las literaturas hispánicas*. Tomo I. Barcelona, Edit. Vergara, 1968.

Luraschi, Ilse

"La literatura infantil de MEW", en MEGAFON, Revista Interdisciplinaria de Estudios Latinoamericanos, N° 5, Junio/77, p. 181.

Menéndez Pidal, Ramón

"Primitiva lírica española", en *Estudios Literarios*, Buenos Aires, Espasa, 1952.

Pujol, Sergio

*Como la cigarra*, Buenos Aires, BEAS, 1993.

Rodríguez-Puértolas, Julio

*Poesía de protesta en la Edad Media Castellana*. Madrid, Gredos, 1968.