

ESTROFISMO Y ANAESTROFISMO EN LA POESÍA POPULAR DEL LLANO (VENEZUELA): CONTRIBUCIÓN A SU ESTUDIO

Víctor Rago Alujas¹
ESCUELA DE ANTROPOLOGÍA (UCV)

Fecha de recepción: 18-05-18

Fecha de aceptación: 31-05-18

Resumen:

La poesía popular de la región llanera venezolana es sensible a la conocida distinción entre textos estróficos y no estróficos (anaestróficos). Los primeros tienen en la cuarteta octosilábica, asonante en versos pares, la unidad básica de composición textual. Los no estróficos, igualmente con asonancia en los versos pares, adoptan la forma de una serie octosilábica de extensión variable (no predeterminada por molde formal distinto de la serie misma). Los textos se examinan con relación al *soporte musical* para procurar identificar correspondencias entre los planos del discurso literario y el musical. El material estudiado se compone de una selección practicada por el investigador en el amplio repertorio de la modalidad estudiada (textos destinados al canto en *joropos* y *pasajes*) extraída de la abundante fonografía disponible, privilegiándose los autores y textos de honda raigambre popular.

Palabras clave: Composición textual, Estrofismo, Soporte musical, Ciclo armónico, Cuarteta, Movimiento binario.

¹ Antropólogo por la Universidad Central de Venezuela y doctor en lingüística por la de la Sorbonne-Paris IV. Profesor de la Escuela de Antropología y del Doctorado en Ciencias Sociales de la UCV. Campos de especialidad: lenguaje y visión del mundo, semántica y lexicología, cultura y literatura popular y patrimonio cultural inmaterial. Ha sido miembro y presidente del órgano evaluador de la Convención de Patrimonio Cultural Inmaterial de UNESCO. Es editor del *Boletín de Lingüística* de la UCV. Dirección de correo electrónico para correspondencia: vicrag@gmail.com.

STROPHIC AND NON-STROPHIC VERSES IN FOLK POETRY IN THE VENEZUELAN PLAINS: A CONTRIBUTION TO THEIR STUDY

Abstract:

Folk poetry in the Venezuelan plains (*llanos*) displays the distinction between strophic and non-strophic verses. The strophic texts have four octosyllabic verses, with assonant rhyme in the even lines. The non-strophic texts also have assonance in even verse lines, but their octosyllabic metre varies in length (they are not predetermined by the formal pattern). We examine these texts with their musical support in order to identify the relationships between the literary discourse and the musical planes. The corpus consists of a sample selected by the researcher from a rich repertory of texts of this genre (texts created for songs in *joropos* and *pasajes*), focusing mainly on authors and texts representing the most popular tradition.

Keywords: Textual composition, Strophism, Musical support, Harmonic cycle, Quatrain, Binary movement.

INTRODUCCIÓN

El artículo que sigue es la primera de dos partes de un trabajo en curso que aspira a recoger algunas ideas que ayuden a echar las bases para un estudio sistemático de las relaciones entre los órdenes literario y musical en la poesía popular del Llano. Su forma más vigorosa en la actualidad la constituye el repertorio textual destinado a ser cantado, pero es oportuno hacer notar que, si bien la relación entre poesía y canto es de antigua data, en Venezuela

(...) la identificación de lo llanero con lo nacional (fenómeno meridianamente perceptible en una multitud de manifestaciones socioculturales e ideológicas desde la época de la Independencia y a todo lo largo de nuestra historia republicana) creaba las condiciones más propicias para la difusión en amplia escala –de hecho a la del país entero– del patrimonio poético-musical sin cesar reinventado de la región llanera” (Rago 1993b, p. 58)².

Se procura en particular examinar las conexiones entre ambos órdenes a la luz de algunas de las características que les son propias. En el plano musical proponemos una tipología provisional de *estructuras armónicas* intentado establecer ciertas correspondencias entre los tipos resultantes del análisis y las tendencias contrapuestas actuantes en los procesos de composición textual, que conducen a la producción de textos provistos de configuración estrófica en contraste con textos anaestróficos. La indagación que practicamos revela además la existencia de formas textuales intermedias o mixtas que participan en grados variables de las propiedades del estrofismo y el anaestrofismo, lo que

² Cf. a este respecto también Rago (2014). La aparición y propagación de la industria discográfica en el país tuvo el efecto de aumentar en un considerable orden de magnitud la preponderancia de la creación poética con vistas al canto y propició el fenómeno de la profesionalización de poetas y músicos populares, brindándoles la oportunidad de vivir de sus habilidades creativas, en contraste con su situación anterior de artistas «folklóricos» ocasionales.

sugiere proceder con cautela a la hora de interpretar la influencia que uno de los planos pudiera ejercer sobre el otro.

Como se sabe, todo texto poético está sometido a cierto número de restricciones formales que, a nuestros efectos, denominaremos *métricas* (Baehr 1981; Navarro Tomás 1983 [1966]; Quilis 1996). En la poesía popular del Llano, las principales restricciones métricas son la medida, la rima y las pautas de composición textual relativas a los procedimientos de construcción estrófica. Pero en la poesía destinada al canto, además de las limitaciones materiales impuestas por los requisitos métricos, encontramos las que provienen de la asociación con el *soporte musical*. Sin duda, las relaciones entre el texto literario y el soporte musical son complejas y deben existir entre estos dos órdenes discursivos interdependencias y recíprocas solicitaciones, por lo que nos guardaremos bien de afirmar la precedencia del uno sobre el otro, y en particular la determinación de lo musical sobre lo literario. Así, nos preocuparemos por tratar de establecer algunas correlaciones entre fenómenos observables en el plano verbal y caracteres generales pertenecientes al plano de la música, sin pretender entrar en el campo de su análisis y sin tecnicismos que, dado el carácter exploratorio y aproximativo de nuestro estudio, resultarían innecesarios. Por lo demás, téngase en cuenta que cuando se habla de restricciones estamos lejos de postular una visión unilateral de las cosas: cualquier restricción circunscribe ciertamente un espacio, pero al mismo tiempo lo convierte en un campo de tensiones dentro del que se abre al mismo tiempo la posibilidad de su trascendencia.

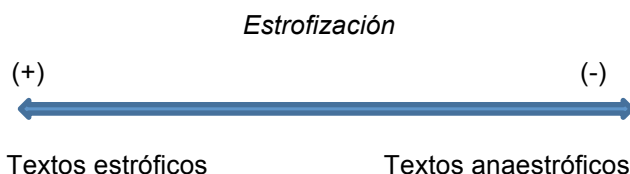
Todo esquema canónico funciona según un mecanismo que plantea el desafío de la explotación máxima, es decir, aquella que sitúa el acto creativo en las fronteras de lo permisible y obra como una tentación permanente a la transgresión. Si esta se produce, recibe entonces la sanción que corresponde al estado de las relaciones entre lo autorizado u ortodoxo y el nuevo juego de movimientos que lo actuado pone en ejercicio. Y de allí dimana el dinamismo cuya fuente se encuentra en la negociación entre la normalidad preceptual y las iniciativas inéditas. El resultado será un nuevo campo o un campo reformulado que tenderá naturalmente a su propia regularidad canónica, mientras se incuban los impulsos que la quebrantarán más adelante, pronto o tardíamente, pero de modo inexorable. Dentro de ese cuadro en movimiento deben estimarse las tentativas de organización de los materiales con los que aquí trabajamos, puesto que no estamos en presencia de paisajes inmovilizados, tradiciones inertes y valores inmutables.

ESTROFISMO Y ANAESTROFISMO

El eje de la estrofización

Imaginemos un eje doblemente orientado que representara el fenómeno general de la organización estrófica (es decir, la combinatoria versal para la configuración del texto) y en cuyos polos se situaran los valores extremos, es decir, las tendencias a la máxima y a la mínima estrofización:

Gráfico 1



¿Qué especies poético-musicales corresponderían a estos polos, o mejor, cómo se distribuirían a lo largo del eje las diversas especies? Hagamos un breve paréntesis para aclarar ciertos aspectos de la terminología popular relativa a aquellas. La clasificación habitual atiende principalmente a factores rítmicos, sobre todo de *tempo*. Sobre la base de la velocidad y vivacidad del tiempo en fórmulas rítmicas de *tres por cuatro* y *seis por ocho* se distinguen los *pasajes* de los *joropos* (los de *tempo* más vivo). Este último vocablo, si bien es el que se emplea más generalmente, a veces alterna con otros como *golpe*, *corrío* o *seis* (y antiguamente *galerón*), para designar una modalidad del joropo con atributos rítmicos característicamente relevantes. Es el caso de especímenes como el *Seis por derecho*, el *Pajarillo* o el *Seis por numeración*, cuya riqueza a este respecto contrasta con la relativa simplicidad rítmica de los *corríos* comunes e incluso con la de piezas de mayor envergadura armónica y melódica tales como la *Quirpa*, el *Carnaval*, la *Periquera*, el *Zumba que zumba*, el *Nuevo Callao*, la *Guacharaca* y otras.

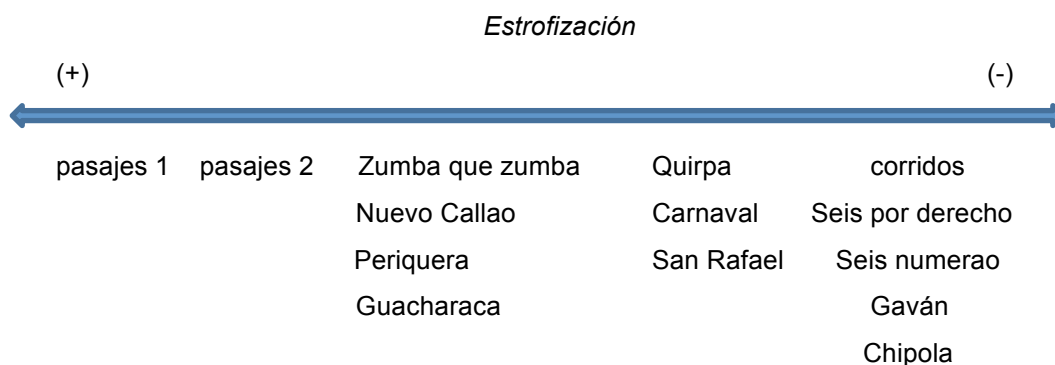
Sin embargo, desde el punto de vista que aquí adoptamos, o sea, el que tiene en consideración primariamente el hecho de la organización estrófica en cuanto modo particular de disponer los constituyentes versales para estructurar el texto, el factor musical *tempo* parece ser de escasa utilidad, al menos en comparación con otros componentes del plano musical a los que nos referiremos más abajo³. En cuanto a los factores ligados al asunto o contenidos temáticos,

³ Una hipótesis atractiva sugeriría que el *tempo* vivo favorece la tendencia al anaestrosfismo o arromanzamiento textual, al paso que un *tempo* más sosegado estimularía la propensión al estrosfismo, como puede verse en el gráfico 2, pero su verificación requeriría de un examen multifactorial minucioso al que el carácter introductorio de este artículo nos aconseja renunciar por el momento.

esto es, los que podrían permitirnos reconocer lo narrativo frente a lo lírico, así como subvariedades de estos géneros, aquellos factores resultan ser criterios secundarios y de valor clasificatorio relativo, por lo cual, y pese a su interés a otros respectos, tampoco nos detendremos en ellos en la presente ocasión.

Volvamos a nuestro eje de la estrofización. Si ahora le remitiéramos algunas de las piezas más características del repertorio tradicional llanero (en la mayor proporción *loropos* cuyo soporte musical es casi siempre anónimo), al igual que la categoría general de *pasajes*, apreciaremos que a partir de sus extremos los espacios intermedios acogen especímenes los que las tendencias opuestas se combinan en diferente medida:

Gráfico 2



El soporte musical

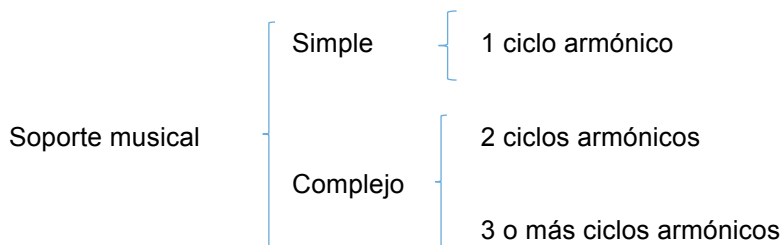
He aquí algunas nociones que nos facilitarán el tratamiento de los fenómenos relevantes del plano musical desde el punto de vista de sus correspondencias con el literario. Reiteremos la advertencia de que estas nociones no constituyen en sentido estricto un aparato conceptual formal de carácter musicológico sino un instrumento analítico informal útil si se tiene alguna familiaridad, tanto con ciertas convenciones básicas de la formación musical, como con el repertorio tradicional de la poesía popular llanera.

Denominaremos *soporte musical* al conjunto resultante de la inscripción de una melodía en una *estructura armónica* determinada. Esta se halla constituida por uno o más *ciclos* armónicos, es decir, secuencias de funciones armónicas como la *tónica*, la *dominante*, la *séptima*, la *subdominante*, etc. Melodías diferentes pueden compartir idéntica estructuración armónica. En la melodía cabe distinguir uno o más *temas*, cada cual con su correspondiente ciclo armónico. Desde el punto de vista métrico, los ciclos pueden tener un número variable de compases lo que determina que dos ciclos con las mismas funciones

armónicas pueden tener duraciones distintas. Cuando un soporte musical consta de más de un ciclo armónico a los que se adscriben los temas melódicos respectivos, en el plano subjetivo, esto es, con base en la competencia poético-musical tanto del poeta popular como de los miembros de la cultura llanera, cada una de las unidades así resultantes ([ciclo armónico 1 + tema melódico 1] + [ciclo armónico 2 + tema melódico 2], etc.) son experimentadas en tanto que partes diferenciadas y reconocibles cuya sucesión constituye una pieza musical o canción individual.

Desde el punto de vista del número de ciclos armónicos que lo compongan, clasificaremos los soportes musicales en simples y complejos. Los simples constarán de un solo ciclo armónico, mientras que los complejos contendrán dos o más.

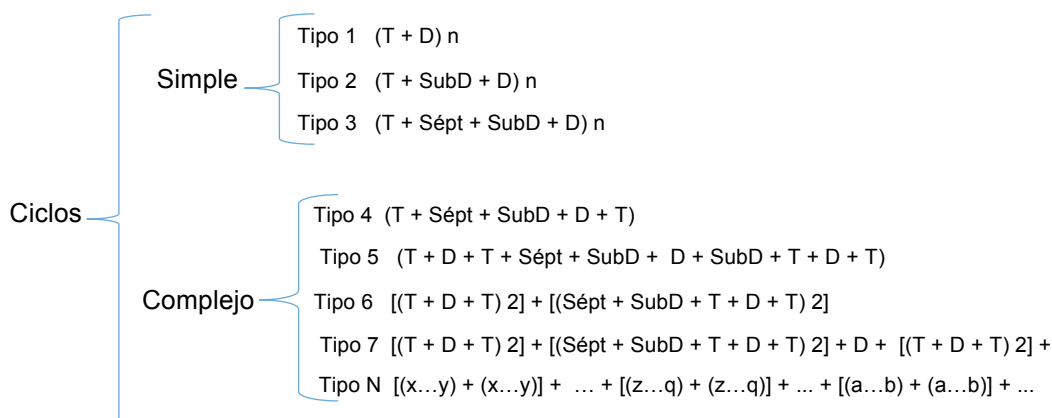
Gráfico 3



Por otra parte, los ciclos mismos admiten ser clasificados a partir de su grado de complejidad interna, según el número de grados o funciones armónicas que los constituyan. Así, el ciclo armónico más simple es el que consta de solo dos funciones (tónica + dominante). Consideraremos simples también los ciclos de tres funciones (tónica + subdominante + dominante) y de cuatro (tónica + séptima + subdominante + dominante). Cada una de estas variantes constituye un tipo específico. Por otra parte, los ciclos armónicos complejos constituyen una gama relativamente amplia de posibilidades, ya sea porque la secuencia de grados básicos o funciones sigue un itinerario de mayor longitud (por ejemplo: tónica + dominante + tónica + séptima + subdominante + tónica + dominante + tónica), ya sea porque presenten desvíos modulativos que enriquecen el repertorio de grados básicos, ya sea porque se produzcan repeticiones de temas melódicos (en los casos en que haya más de uno). Puesto que la categoría que hemos denominado ciclo armónico complejo es potencialmente no finita en lo que respecta a sus propios tipos (la tradición ha impuesto algunos dominantes o canónicos pero la creatividad de los poetas populares los multiplica en variantes sin cesar), y no siendo nuestra aspiración en este estudio aproximativo llevar a cabo un inventario exhaustivo de aquellos (tarea que resultaría siempre

provisional e inconclusa), nos limitaremos a ofrecer unos pocos ejemplos. El esquema que sigue resume lo expuesto:

Gráfico 4



Donde:

T : tónica.

D : dominante.

Sépt : séptima.

SubD : subdominante.

n : número de repeticiones de un ciclo.

2 : una repetición.

(...) : ciclo armónico con sus funciones constitutivas.

[(...) + (...)] + [(...) + (...)] : estructura armónica de dos ciclos.

(...) + D + (...) : D sirve de transición entre modos mayor y menor.

Estas dos modalidades de complejidad (la de los soportes musicales según el número de ciclos y la de los ciclos según el número de funciones) pueden combinarse para producir una variedad significativa de especímenes. Así, por ejemplo, podemos tener soportes musicales simples cuyo único ciclo armónico es también simple y soportes musicales simples de ciclo armónico complejo, o bien soportes musicales complejos cuyos ciclos pueden ser simples o más o menos complejos, etc.

Los ciclos armónicos simples solo presentan un tema melódico, si bien este admite variaciones alrededor del patrón canónico en función del gusto personal del ejecutante, la ocasión y otros factores. Los *gavanes* corresponden típicamente al tipo 1, los *corríos* comunes, los *seis por derecho*, los *pajarillos* al tipo 2. El tipo 3, está representado en forma característica y tal vez única –hasta donde conocemos– por los *seis numeraos* o *seis por numeración*.

Los ciclos armónicos complejos se constatan en una variedad de especímenes poético-musicales a partir del tipo 4 (el menos complejo), bien ilustrado por las *guacharacas*. El tipo 5 está representado característicamente por los *zumba que zumbas*, *periqueras* y *nuevos callao*. Estos dos tipos constan de un tema melódico único, que como en los casos 1-3 toleran un margen relativamente amplio de variaciones sobre el esquema canónico o común. El tipo 6 corresponde a lo que pudiéramos llamar el *pasaje* común, especie que por su relativa sencillez melódica, armónica y literaria y por su versatilidad temática es considerablemente cultivada, encontrándose abundantemente representada en el repertorio poético-musical popular llanero. Las *quirpas* encarnan al tipo 7, en el que se echa de ver el recurso de una función armónica de transición entre el modo menor del segundo ciclo al mayor del primero. Podríamos todavía enumerar otros tipos, con sus representantes en el repertorio tradicional, deteniéndonos en las particularidades que los singularizan, pero bien podemos abreviar la descripción puesto que nuestro propósito puede darse por satisfecho con los principios clasificatorios aducidos, sin que haga falta elaborar un inventario exhaustivo (el tipo N representa la parte del espectro no aducida así como los tipos potenciales que pudieran o no aparecer en el futuro). Este, por lo demás, sería provisional pues ciertamente estamos en presencia de una tipología en curso de enriquecimiento, como corresponde a una manifestación cultural vigorosa y expansiva que en el contexto del mundo contemporáneo ha sabido equilibrar las fuerzas opuestas de la tradición y la innovación, afirmando el valor identitario de su perfil en el proceso mismo de los cambios inevitables.

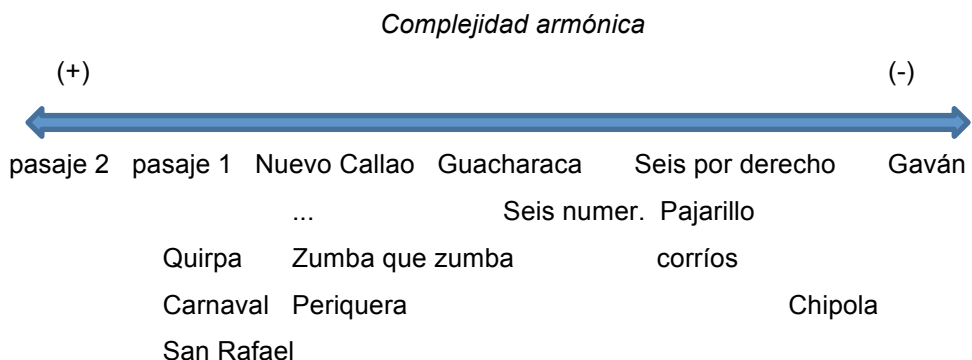
Desde otro ángulo, considerados en su duración absoluta, los soportes musicales tienen una extensión mayor que los textos que se les asocian. Estos se disponen en el espacio musical precedidos de un preludio instrumental, interrumpidos por un interludio y seguidos de una coda o posludio. Esta organización de ambos planos no es la única existente pero es sin duda ampliamente predominante, tanto en los textos de pasajes como de joropos e indistintamente de su vocación estrófica, anaestrófica o mixta. Tampoco ha existido siempre: su forma resulta de la adopción de una convención hoy ampliamente generalizada que no es ajena a las circunstancias que han rodeado el proceso de profesionalización de los poetas y músicos populares llaneros como consecuencia de instalación en escala importante de la industria del disco a mediados del siglo pasado y la facilidad cada vez mayor para realizar

grabaciones comerciales cuestión en la cual, como ya advertimos, no entraremos⁴.

Oposiciones y continuidades: ejercicio de análisis

Si ahora, tal como hiciéramos páginas atrás con el fenómeno de la estrofización, representáramos sobre un eje doblemente orientado las tendencias a la constitución armónica simple y compleja, y tomáramos en consideración al mismo tiempo el aspecto que se refiere al número de temas melódicos por ciclo armónico, veríamos que la distribución de las muestras musicales aducidas resulta aproximadamente así:

Gráfico 5



Al comparar este gráfico con el Gráfico 2 podremos apreciar algunas correspondencias significativas. Así, por ejemplo, resulta evidente que las piezas musicales que tienden a situarse en dirección del polo (-) en el segundo, son las

⁴ El disco está en el origen de varios cambios, entre los que destacaremos la división del texto en dos partes y la limitación de su extensión. Lo primero se debe a la adopción de un modelo ajeno a la tradición popular llanera (y tal vez a las tradiciones populares en general) pero de uso común en las grabaciones comerciales de canciones de los más diversos tipos. Lo segundo obedece al criterio, también comercial, de estandarización de la duración de las piezas musicales alrededor de los dos o tres minutos. Esto último ha afectado principalmente a dos especies poético-musicales del Llano: por un lado, a los corríos, golpes de seis, etc., que por su carácter narrativo y descriptivo tienden a ser relativamente largos; y por otro lado a los *contrapunteos*, cuya duración es por naturaleza indefinida dada su condición disputativa e improvisada (cf. Rago 1993b).

que funcionan como soportes musicales de textos no estróficos. Por su parte, el polo (+) atrae las formas musicales asociadas a textos con fuerte vocación estrófica.

Sin embargo, la distinción entre textos estróficos y no estróficos, que hemos convenido en aceptar como primera caracterización para este aspecto de la versificación popular llanera, dista de tener el carácter dicotómico que la propia terminología y la ilustración sugieren. En efecto, si bien a una escala amplia y general las cosas ocurren de ese modo, las formas intermedias o mixtas son relativamente abundantes. Por un lado, nos encontramos con soportes musicales para los cuales cabría esperar textos no estróficos (es decir, arromanzados) y que no obstante acusan una indiscutible estrofización, y por el otro, en fórmulas armónicas que normalmente se acompañan de textos organizados estróficamente comprobamos una incontestable propensión al quebrantamiento del molde estrófico, de tal suerte que el paralelismo entre los órdenes métrico (en lo que a organización estrófica se refiere) y semántico-sintáctico se ve perturbado.

He aquí algunos ejemplos con los que procuraremos ilustrar lo dicho. En lo que atañe a las piezas musicales de ciclo armónico simple (como los corridos, gavanés, golpes de seis, etc.), el texto que sigue, cuyo soporte musical tiene la estructura del corrido, es decir, un ciclo de tres acordes que se repiten tantas veces como lo exija el texto), observamos que este, en lugar de arromanzarse se estructura en cuartetos claramente diferenciados⁵:

	<i>Catirita marmoleña,</i>	I
	<i>ojos de culebra brava,</i>	
	<i>dale un besito a este negro</i>	
4	<i>que por ti larga la baba.</i>	
	<i>Catirita María Laya,</i>	II
	<i>negrita Juana Montero,</i>	
	<i>que tienen más nombramiento</i>	
8	<i>que Corocito Varguero.</i>	

⁵ Los números romanos identifican las estrofas (cuartetos). Los arábigos cuentan los versos de 4 en 4.

	<i>Catira de ojos azules</i>	III
	<i>y tu linda cabellera</i>	
	<i>y la boca colorada</i>	
12	<i>¡si yo besarla pudiera!</i>	
	(...)	
	<i>Un hombre puede tener</i>	VII
	<i>hasta cincuenta mujeres</i>	
	<i>que si se le muere una</i>	
28	<i>le quedan cuarenta y nueve.</i>	
	<i>El que tenga su catira</i>	VIII
	<i>téngala muy escondía</i>	
	<i>porque zamuro con hambre</i>	
32	<i>come de noche y de día.</i>	

La catira⁶

No hay duda de que estamos frente a un texto perfectamente dispuesto en cuartetas (las enumeramos con los romanos a la derecha, mientras que los versos se cuentan de cuatro en cuatro con arábigos a la izquierda). La rima varia (heterorrimia) contribuye a subrayar la autonomía de la unidad de composición tetraversal.

El mismo intérprete grabó después otra versión del texto en cuestión en la que el perfil estrófico se muestra con la misma claridad. Se trata de una versión ampliada (48 versos en 12 cuartetas) cuya primera parte, es decir, la que antecede al interludio instrumental, consiste en la totalidad de la versión aducida (parcialmente) arriba a excepción de la cuarteta final, y cuya segunda parte introduce un contraste de asonancia tomando la pauta tímbrica de dicha cuarteta (i-a). Las estrofas en esta segunda parte siguen exhibiendo su autonomía

⁶ DCM-195/A2 (s/d). Autor y ejecutante del texto: Ángel C. Loyola. Música anónima (corrio *La catira*).

temática relativa, pero una observación atenta conduce a percibir entre dos de ellas un lazo más estrecho destacado sintácticamente por la pronominalización anafórica (en negritas). Veamos:

(...)

	<i>Catirita sabanera</i>	VIII
	<i>de nombre Rosa María,</i>	
	<i>se quiso casar conmigo</i>	
32	<i>cuando no me conocía.</i>	

	<i>Le hablaron de mi riqueza</i>	IX
	<i>una noche que llovía</i>	
	<i>a costas del Portuguesa</i>	
36	<i>donde llaman La Porfía.</i>	

(...)

¡Ay, catira marmoleña!⁷

Podría parecer que atribuimos a un detalle minúsculo demasiada importancia, pero su aparición más frecuente en otros textos aconseja que, al menos a título hipotético, interpretemos este fenómeno como resultado de la presión anaestrófica que se ejerce sobre un texto estrófico cuando este se asocia con un soporte musical de ciclo armónico simple, especialmente apto para formas literarias arromanzadas, de fluir más continuo. Tal vez esto pueda observarse con mayor claridad en otro texto cantado sobre el mismo soporte musical:

*Ahora sí estoy convencido
de lo que son las catiras;
aunque soy de color negro*

⁷ DCM-414 (s/d). Autor y ejecutante del texto: Ángel C. Loyola. Música anónima (corrío *La catira*).

4 *yo tuve mi preferida,*

 la tuve bien en mi casa
 dándole real y comida
 y cuando más confiaba en ella⁸
8 *la encontré en una cantina.*
 (...)

(Interludio instrumental)

(...)
 Voy a buscar una negra,
 yo no quiero más catira
 porque las negritas son
24 *dulcitas como la piña.*

Las blancas en el amor
 son bastante comprensibles⁹,
 quieren con el corazón
28 *y de otros hombres se cuidan.*
 (....)

⁸ El verso 7 es hipermétrico (9 sílabas), pero en la ejecución se produce *sinafia* mediante integración de la cópula a la sílaba final del verso precedente. Se trata de un procedimiento correctivo habitual en la poesía popular empleado para regularizar la medida octosilábica (cf. Rago 1993a).

⁹ La impresión para una persona no familiarizada con la poesía popular del Llano de que hay en este verso un defecto en la asonancia, no es tal para el poeta y su público. Se trata de un caso claro de lo que hemos llamado *alternancia de asonantes* (Rago 1993b), rasgo característico de esta tradición poética. Así, pues, el patrón de rima *í-a* admite la variante *í-e*. El léxico provee además el dialectalismo «comprensible», de significado equivalente a «comprensiva», que correspondería a la expectativa del hablante del español estándar.

Mi catira¹⁰

En este caso, las dos partes (que hemos transcrito parcialmente) se diferencian porque en la primera la tendencia a la estrofización está ausente: la pareja inicial de versos cumple la función de introducir el asunto mientras que en el resto del texto se emplean conectores y fórmulas de enlace para asegurar la concatenación lógico-semántica de las diversas secciones. La segunda parte muestra patentemente la pauta estrófica y las cinco cuartetas que la componen (de las que adjunimos solo dos) gozan de autonomía relativa formal y temática (cada una describe a un tipo de mujer según el color de la piel) dentro la coherencia global o isotopía propia del poema.

Otra ilustración de estrofización en cuartetas octosilábicas la ofrecen los llamados *cantos a lo loco*, como el que transcribimos a continuación:

	<i>Cuando veo mujer bonita</i>	I
	<i>le hago a la lengua así</i>	
	<i>y mi corazón palpita</i>	
4	<i>siendo la mujer de otro.</i>	
	<i>Pasé por una calceta,</i>	II
	<i>estaban dos locos peleando</i> ¹¹ ,	
	<i>el negro se fue corriendo</i>	
8	<i>porque el otro era barroso.</i>	
	<i>Como leo en la cartilla,</i>	III
	<i>como leo en el cartón,</i>	
	<i>yo fui quien le dio la muerte</i>	
12	<i>al plátano verde asado.</i>	

¹⁰ LPC-008/B1 (1977). Autor del texto y ejecutante: Francisco Montoya. Música anónima (corrío *La catira*).

¹¹ Hipermetría (9 sílabas) corregida por sinafia.

	<i>Ayer pasé por tu casa</i>	IV
	<i>me tiraste una piedra,</i>	
	<i>como me la desquité</i>	
16	<i>me pegaste en el hombro.</i>	
	<i>Voy buscando un cantador</i>	V
	<i>que grite como el carrao</i>	
	<i>para que ante conmigo</i>	
20	<i>el día que yo esté ronco.</i>	
	<i>Óigame usted, maestro arpista,</i>	VI
	<i>jáleme duro el bordón</i>	
	<i>para que me oigan la voz</i>	
24	<i>igualito a un arrendajo.</i>	

Canto a lo loco N° 2¹²

A pesar de estar asociado a un soporte musical del tipo de los que suelen emparejarse con textos arromanzados, este se compone de coplas sueltas, podríamos decir que con el grado máximo de autonomía porque cada una se constituye en torno a su propia incoherencia; y, en segundo término, el cuerpo textual como un todo padece la incoherencia que resulta la sumatoria de la ininteligibilidad de las estrofas sucesivas. Se trata, en efecto, de una curiosa modalidad de composición deliberadamente incomprensible con fines lúdicos en que las anomalías del sentido son subrayadas por la ausencia de rima.

En algunos *gavanes*, cuyo soporte musical exhibe el grado mínimo de complejidad armónica (ciclo tipo 1), por lo que cabría esperar el grado máximo de vocación anaestrófica, encontramos sin embargo casos de estrofización plena. He aquí un ejemplo:

¹² DCM-414/B1 (s/d). Autor del texto e intérprete: Ángel C. Loyola. Música anónima: *Seis por derecho*.

- | | | |
|----|--|-----|
| 4 | <i>Yo tenía mi gavancito
a la orilla 'e la quebrá
con el piquito pa' abajo
esperando la carná.</i> | I |
| 8 | <i>Mira'nde está mi gaván,
la lástima que me da.
con las alitas abiertas
diciendo adiós que se va.</i> | II |
| 12 | <i>Con quién vivirá gaván
cuando muera la gavana,
quedará con garza blanca
llorando toda su alma.</i> | III |
- (...)

Mi gaván¹³

Pero en ciertos casos la propensión al estrofismo parece contender con la más espontánea inclinación al fluir libre de los versos sin la presión del molde estrófico. Podemos apreciarlo, por ejemplo, en el siguiente fragmento en el que no será difícil identificar tres cuartetos (sueltos si bien alineados temáticamente) seguidos de una serie de seis versos dispuestos en tres parejas eslabonadas conjuntamente para constituir un conjunto compacto no estrófico:

- | | | |
|---|--|---|
| 4 | <i>La llanura quedó triste
y silencia la sabana
porque ya se divorciaron
el gaván y la gavana.</i> | I |
|---|--|---|

¹³ LP-301/B5 (s/d). Texto anónimo. Ejecutante: Ángel C. Loyola. Música anónima (corrio *El gaván*).

II

*La gavana quedó sola
en el copo de una palma
llorando de sentimiento*

8 *con una pena en el alma.*

III

*Del estero la morena
ha venido a consolarla
porque la miró llorar*

12 *muy triste y acongojada.*

*El gaván tuvo razón
en dejar a su gavana
porque miró que el garzón
a veces la acariciaba
y descubrió que el pionío
también se la enamoraba.*

(...)

Divorcio del gaván¹⁴

En el ejemplo que ofrecemos a continuación –un fragmento de un texto inusualmente extenso, pues alcanza los 138 versos– podemos ver también con suficiente claridad la alternancia de texto estrofizado y texto anaestrofico (arromanzado), conforme la necesidad narrativa lo va exigiendo:

*Voy a contar una historia
sin mucha exageración,
lo que quiero es que la gente
oiga la conversación*

4

¹⁴ LPC-001/B3 (1977). Autor del texto y ejecutante: Francisco Montoya. Música anónima (corrio *El gaván*).

*de que el gaván diferente
ahora se metió a masón.*

8 *En el pueblo de El Tinaco
hizo buena curación:
recetó a la garza blanca
y a don Agustín Padrón.*

12 *La garza blanca tenía
en el cuerpo una ardezón,
un aguañizo en los ojos
y en las tripa' un tortijón,
la esajumó con tabaco,
16 escorcionera y carbón
que to' los día'e madrugá
se comiera un papelón
y se pusiera enseguida
20 en perfecta condición.*

(...)

El gaván masón¹⁵

En contraste con los ejemplos aducidos véase el siguiente fragmento de un texto enteramente anaestrófico y que representa característicamente la forma narrativa del plano verbal correspondiente a soportes musicales de ciclo armónico simple:

*Estoy mirando un gaván
Que viene de la cañada,
En el estero lo espera
4 Una garza enamorada*

¹⁵ LPD-077/A2. Autor del texto y ejecutante: Dámaso Figueredo. Música anónima (corrio *El gaván*).

*Para decirle al gaván
que vuele por la sabana
para recorré en un vuelo*
8 *la costa del Guanaparo,
pasar por La Ponderosa,
La Quita y el Palo de Agua,*

La Guamita y Tronador
12 *hasta la Boca 'e San Pablo*¹⁶.
(...)

Correría del gaván¹⁷

Los textos anaestróficos suelen ser homorrimos de principio a fin, pero a veces, dos o más asonancias se reparten el cuerpo del poema. Podemos considerar esto último como un grado incipiente de heterorrimia, siendo la rima varia su grado máximo en virtud de su asociación al estrofismo.

Existe, no obstante, una forma anaestrófica que presenta la particularidad de que el procedimiento de la construcción textual da por resultado una heterorrimia perfectamente regular y pautaada. Dicho procedimiento consiste en hacer rimar dos versos consecutivos según el patrón «verso par + verso impar», dejando el impar inicial suelto y concluyendo el texto con una redondilla que se forma al reiterar en el último verso par la rima del penúltimo pareado. Veámoslo a través de un ejemplo que también se sirve de un *gaván* como soporte musical:

*Gavancito de mi tierra
otra vez cántame el verso
que el estero está disperso*
4 *y la sabana te espera,
cántamele a la quesera*

¹⁶ Alternancia de asonantes en los versos 8 y 12.

¹⁷ NAC-033/B3 (1966). Autor del texto y ejecutante: Juan de los Santos Contreras (el *Carrao de Palmarito*). Música anónima (corrió *El gaván*).

donde la vaca maranta

(...)

Juega con la flor de bora,

la garza conquistadora

16 *alza el vuelo soñoliento*

cortando el pecho del viento

sobre la paz del estero,

gavancito arichunero

20 *llévame en tu pensamiento.*

[Interludio instrumental]

El gaván vuelve de nuevo

a conquistar la llanura

y a contemplar su hermosura

24 *con la espiga de la luna*

que en esta noche lebruna

(...)

picoteaba en la cañada,

la paleta enamorada,

36 *pintaba con sutileza*

y estiraba su belleza

Sobre la arena mojada.

Nuevo regreso¹⁸

Observemos que el primer verso del texto (así como el veintiuno, con el que inicia la segunda parte por causa del interludio instrumental) queda suelto (la

¹⁸ DCM-609/A1 (1968). Autor del texto: José Romero Bello. Ejecutante: Eneas Perdomo. Música anónima (corrío *El gaván*).

asonancia con los versos cuarto y quinto es casual y corresponde a un fenómeno que hemos denominado *interferencia*), lo que se ve más claro aún al principio de la segunda parte al constatar que el verso inicial (veintiuno de la serie en que consiste el poema) no tiene correlato. El *movimiento binario*, cuya manifestación usual, como ya hemos dicho, supone reservar la función rimante a los versos pares, adquiere aquí una disposición diferente en la cual el texto se presenta como una sucesión de pareados que comienza con el primer verso par, sucesión en la cual cada pareado porta una rima propia. Pero este movimiento binario se distingue claramente del otro en que no acompaña de un movimiento análogo y paralelo en el desarrollo del contenido: el cierre de las rimas y el del sentido mantienen entre sí un desfase constante de modo que cuando aquellas completan su efecto en la realización del pareado, el sentido queda momentáneamente suspendido y su completamiento (parcial, claro está, puesto que se trata de una estación intermedia en la construcción del sentido textual total) es transferido al verso siguiente, es decir, al primero del próximo pareado, y así hasta que con el final del texto se alcanza el punto de coincidencia al empalmar ambos movimientos gracias a la inserción de un último verso, precisamente el que forma la redondilla terminal.

Añadamos que el hecho de que las rimas sean consonantes (consonancia a menudo imperfecta pero en todo caso buscada deliberadamente) constituye otro rasgo que diferencia bien los textos de esta clase, poco abundantes, respecto de los que solamente exigen asonancia en los versos pares y cuyo predominio numérico salta a la vista. Esta discreta frecuencia, por otro lado, en la actual poesía popular del Llano nos conduce a pensar que tales textos representan más bien direcciones de búsqueda individual influidas o estimuladas probablemente por ciertos modelos cultos o semicultos que en el mundo contemporáneo pueden hallarse con relativa facilidad al alcance de los poetas populares. De allí que mantengan con la tradición poética popular llanera una relación particular que, si bien expresa el propósito de ensayar nuevos expedientes formales, no parece estar del todo orgánicamente asimilada a dicha tradición.

Los soportes musicales de ciclo armónico simple se prestan muy bien para el movimiento binario del texto. Los cuatro compases que comprende el ciclo alojan confortablemente dos secuencias octosilábicas. En el canto, este espacio musical se aprovecha de dos maneras, ora asociando un octosílabo a cada ciclo, ora dos, lo cual da lugar a las correspondientes variaciones en el escanciamiento textual. La brevedad del ciclo armónico exige su repetición numerosas veces para posibilitar el desarrollo del discurso literario. Si este está representado por un texto anaestrófico, sea cual fuere su extensión, podrá acoplarse sin inconvenientes al soporte musical.

Los textos estrofizados en cuartetos que examinamos páginas atrás tampoco encuentran obstáculos para adaptarse a los soportes musicales de especie simple, pues los incrementos textuales consistirán en nuevas cuartetos (como pudimos ver *supra* en la pieza **¡Ay, catira marmoleña!**, que elevó a 48 los 32 versos de la primera versión, **La catira**, (pasando de 8 a 12 cuartetos). En este sentido, es perfectamente aceptable atribuir a la cuarteta, entendida como dos parejas de versos « (impar + par) + (impar + par) », la dinámica intratextual que hemos denominado *movimiento binario*, en lugar de asumirla convencionalmente en todas sus ocurrencias como una sucesión de cuatro versos. Es igualmente razonable afirmar que, desde este punto de vista, la diferencia entre textos no estróficos y textos estrofizados en cuartetos reside menos en el plano métrico que en lo propiamente lingüístico de la estructuración sintáctico-semántica. En efecto, en estos últimos, el contenido semántico vehiculado por la forma gramatical colma el espacio del molde tetraversal, que constituye por lo mismo una pequeña unidad temática cerrada (relativamente).

La impresión subjetiva de que se está en presencia de un texto arromanzado, pese al hecho material de su estructuración en cuartetos, sobrevive sin dificultad cuando el poema, aun siendo poliestrófico, es homorrimo (o al menos tiende a la homorrimia, es decir, una determinada asonancia sostenida ocupa la mayor parte del cuerpo textual, aunque este contenga otras rimas). Recordemos de nuevo el ejemplo anterior: en el poema titulado **La catira** solamente la primera y la última estrofa difieren por el asonante (**á-a** la inicial, **ía** la final), mientras que las seis restantes comprendidas entre aquellas son homorrimas (bien que con alternancia de asonantes interestrosófica: **é-o / é-a / é-e**). Las dos cuartetos extremas que abren y cierran respectivamente el texto cumplen las funciones narrativas introductoria y conclusiva, por lo cual podría conjeturarse que sus rimas, contrastantes con la del resto del poema, persiguen el fin de poner en relieve aquellas funciones. Sea como fuere, no deja de ser interesante observar cómo en el texto titulado **¡Ay, catira marmoleña!** toda la segunda parte (después del interludio instrumental) es homorrima (**í-a / ía** pueden tenerse por variantes de un mismo patrón de asonancia), recobrando la última copla (fórmula conclusiva) la rima de la primera parte.

La persistencia de esta sensación de arromanzamiento, con su tendencia preponderante al anaestrosfismo y a la homorrimia, así como el hecho de que el texto se asocia a un soporte musical de esquema armónico simple, es lo que a nuestro juicio parece explicar el que otros textos afines de aparición posterior (en conjunto, estos y aquellos podríamos considerarlos integrantes de una suerte de familia o ciclo, al igual que ocurre con la los *gavanes*) hayan ido abandonando el patrón estrófico, modular, discontinuo, en favor de la serie fluyente y continua del movimiento binario, con sus constituyentes octosilábicos duales de «verso impar + verso par» que le comunican esa agilidad del movimiento binario. Aduzcamos otros ejemplos que parecen corroborar nuestra apreciación:

*Negra boca colorá,
ojos de café con leche,
dale un beso a tu color:
4 negro con negro se entienden.*

*Negrita, cuando caminas
cómo la cintura mueves,
ese vaivén en tu andar
8 hace sufrí el más valiente,*

*esa sonrisa en tu cara
que luce tus blancos dientes,
negrita, por vida tuya,
12 no te hagas tan imponente*

*porque ese color de negro
en ti es cariñosamente.
Las negras son presumías
16 con razón, naturalmente,
porque la blanca no gusta
si alguna negra hay presente
y viéndolo con cariño
20 las negras son más conscientes.*

[Interludio instrumental]

Las negras¹⁹

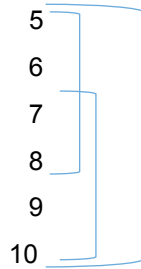
En este fragmento, que corresponde a la mitad del texto, solo los cuatro versos iniciales hacen una cuarteta con perfil propio, lo que parece ser una evocación (un guiño intertextual, diríamos) del comienzo del texto que funda el ciclo *-La catira-* dedicado a las mujeres.

*Catirita marmoleña,
ojos de culebra brava,
dale un besito a este negro
que por ti larga la baba.*

Esa cuarteta de apertura cumple además la función de presentación del asunto o tema que se desarrollará a continuación, conforme al patrón narrativo propio de los textos anaestróficos, exhibiendo el desenvolvimiento temático la soltura y ligereza que le imprime el flujo de los núcleos versales bimembres «impar + par». Así, el itinerario expositivo va progresando al ritmo de su impulso interior, ya coincidiendo materialmente con la dimensión tetraversal de la copla o cuarteta (que no llega a constituir una unidad formal discreta, i e. una estrofa, recortada contra el telón de fondo del poema), ya desbordando sus límites mediante la anexión de nuevos versos. Ese dinamismo de la construcción textual queda patente y resulta muy ilustrativo del procedimiento en el espacio comprendido entre los versos quinto y décimo, que podemos esquematizar sencillamente como sigue:

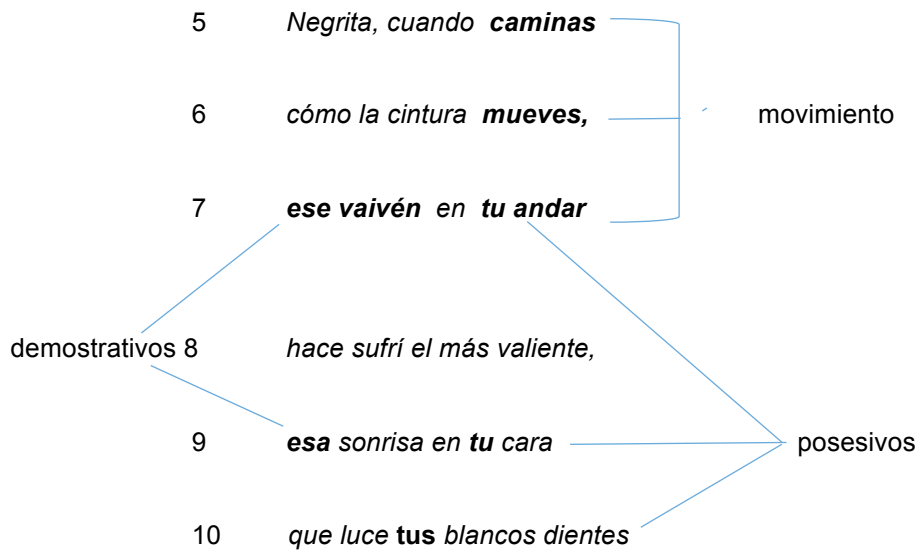
¹⁹ PAL-6133/A2 (1964). Autor del texto y ejecutante: Carlos González. Música anónima (corrio *La catira*).

Gráfico 6



Esto es, cuando parece alcanzarse una linde estrófica (versos 5-8), esta se difumina en virtud de una recomposición que echa pie dos versos atrás y progresa dos más adelante (versos 7-10). El sentido se forja en virtud de ese movimiento de avance, retroceso y avance que instituye entre los constituyentes versales vínculos que se resisten a la disolución que supondría su adaptación al moldeado estrófico. Los medios sintácticos y semánticos contribuyen al reforzamiento de esta urdimbre a través de reiteraciones parasinonímicas y con el empleo de posesivos y demostrativos, en combinación con medios métrico-formales como la disposición paralelística, etc.:

Gráfico 7



Démosle, por último, un vistazo al siguiente texto, también del ciclo de las *catiras* (que dado su interés para nuestros fines reproducimos *in extenso*):

*La mujer es una flor
que se encuentra donde quiera,
engalanan este mundo
4 por ser fragantes y bellas
pero son más peligrosas
que un río en tiempo de invierno
porque cuando están creciendo
8 siempre pasan muchas fieras
y uno se puede bañar
pero siempre abierto afuera,
tampoco llegar muy hondo
12 porque la muerte lo espera.
Así mismo es la mujer
cuando un hombre se le entrega:
lo pone a correr peligros,
16 lo somete a pasar penas,
lo conduce a un calabozo
hecho de piedra y arena,
porque por culpa de algunas
20 las cárceles están llenas,
los cementerios repletos,
las madres vestías de negro.*

[Interludio instrumental]

Pero es mal que no se cura

24 *ni que Vargas reviviera
 porque el hombre sin mujer
 seguro es que no existiera.
 El hombre vive y trabaja,*

28 *se preocupa, añora y sueña
 para tenerla en su casa
 que le sirva 'e compañera
 pero sin tener en cuenta*

32 *que es la más terrible fiera,
 no le importa traicionarlo
 con el primero que llega
 y así se obligan los hombres*

36 *a tener la sampablera,
 unos van para la cárcel,
 otros para el cementerio
 y ellas se quedan tranquilas*

40 *esperando que otro llegue
 para calmar su pasión
 con una ternura ciega,
 [incomprensible] sin acordarse*

44 *Que la culpable fue ella,
 Que un hombre fue pa' la cárcel
 a pagar una condena,
 y una madre inconsolable*

48 *por el hijo que no llega.
 Yo no digo que son malas,
 al contrario son muy buenas
 porque fue por la mujer*

52 *que el hombre vino a esta tierra.*

Corrío de las mujeres²⁰

Observemos en primer lugar que resulta en extremo difícil distinguir o aislar cuartetas en el cuerpo del poema. Ni siquiera cuando la línea temático-argumentativa se repliega en el espacio acotado de los cuatro versos, la entidad estrófica emerge como tal. En un par de ocasiones el desenvolvimiento narrativo parece promoverla: así, v.g. en el trozo que comprende los versos 23 a 26 y en grupo tetraversal final formado por los versos 49 a 52. Sin embargo, en el primer caso la presencia de la conjunción adversativa con la que da inicio la segunda parte de la ejecución cantada del texto por su función natural de nexos entre lo que precede y lo que sigue difumina lo que en otras circunstancias podría haber sido una frontera estrófica neta. Sin duda no lo es, si bien la intervención del interludio instrumental contribuye a producir tal impresión. Recordemos que el interludio es completamente ajeno a la estructura del texto verbal. Este podría ejecutarse íntegramente sin tal interrupción, que obedece, como dijimos páginas atrás (Rago (1993b)) a necesidades de índole extratextual. La artificiosidad de la interrupción, salta a la vista, al percatarnos de que si se la situara entre los versos 26 y 27 (... / *seguro es que no existiera.* / *El hombre vive y trabaja* / ...) la exposición del asunto resultaría beneficiada, saldo positivo que se extendería en el plano formal al equilibrio que se alcanzaría en la ejecución cantada del texto, al quedar cada una de las dos partes separadas por el interludio instrumental con idéntico número de versos (veintiséis). En segundo lugar, es decir, en lo que respecta a la porción compuesta por los cuatro versos finales (49-52), la función conclusiva autoriza un grado mayor de autonomía –lo que se traduce en tendencia a la estrofización, no siempre consumada– tanto en el orden nocional como en el de la configuración interna de los versos dentro del texto. En el caso que nos ocupa, esta propensión a la autonomía relativa de la estrofa se ve favorecida por la inflexión del tono valorativo que se produce entre los versos 48 y 49 (... / *por el hijo que no llega.* / *Yo no digo que son malas,* / ...), consistente en el cese de la caracterización negativa de «las mujeres» (verso 48) y la consiguiente reivindicación o exaltación de su bondad mediante la invocación de la madre, implícita en el singular genérico «la mujer», contenido que se distribuye en los cuatro versos finales. Añadamos que este *tourmant* estimativo recobra el tenor de la apertura textual, pues también la porción tetraversal inicial es una cuasiestrofa que guarda con la final cierto número de correspondencias

²⁰ NAC-033/A2 (1966). Autor del texto: Omar Moreno. Ejecutante: Juan de los Santos Contreras (*Carrao de Palmarito*). Música anónima (corrío *La catira*).

en una suerte de paralelismo cruzado o de equivalencia especular que le imprime una trayectoria circular al desarrollo del asunto:

Función presentativa

*La mujer es una flor
que se encuentra dondequiera,
engalanan este mundo
por ser fragantes y bellas*

...

Función conclusiva

*Yo no digo que son malas,
al contrario son muy buenas
porque fue por la mujer
que el hombre vino a esta tierra.*

Detengámonos ahora un momento en otro aspecto que estimamos de interés. Si conservando su disposición actual según la hemos transcrito, con la interrupción del canto tras el verso 22, practicáramos una segmentación del texto con arreglo a las secciones que la progresión expositiva delimita en la vertebración temática, o *eje de la isotopía* (Pottier 1974, p. 36, p. 326). El resultado sería como sigue: un primer conjunto de doce versos (1-12), un segundo de diez versos (13-22), un tercero de cuatro (23-26), un cuarto de veintidós (27-48) y un quinto y último conjunto de cuatro versos (49-52), todo esto en el entendido de que, como hemos sugerido, los grupos tetraversales no forman cuartetos (sino a lo sumo *protocuartetos* o cuasiestrofas, según dijimos *supra*), y de que los conjuntos más extensos no admiten por su parte una segmentación semejante a aquella de que ha sido objeto el cuerpo del poema. Por otra parte, si el interludio instrumental dividiera el texto no entre los versos 22 y 24 sino entre el 26 y el 27 (al modo en que consideramos más arriba), el segundo conjunto resultante de la segmentación del poema aumentaría de 10 a 14 versos mediante la desaparición por asimilación del grupo tetraversal 23-26. En este estado, el texto goza sin duda de mayor unidad y cohesión, lo que parece prestar base a la consideración hipotética de que dicho estado ha de haber correspondido al propósito del poeta popular, propósito alterado circunstancialmente por el acto singular de la ejecución cantada del texto.

Gráfico 8

1	singular	<i>La mujer...</i>	↙	↘	[las mujeres]	plural	49
2	...	asonante é-a			...	asonante é-a	50
3	plural	[las mujeres]	↘	↙	... <i>la mujer</i>	singular	51
4	...	asonante é-a			...	asonante é-a	52

También la ejecución cantada traduce el tupido entramado textual (en contraste con la distendida articulación eslabonada característica de la sucesión estrófica), cosa que aquí solo nos es dado evocar sumariamente. En efecto, el modo de realizar el texto a través del canto que la versión de Ángel C. Loyola (o alguna otra de la que aquella fuera el primer testimonio discográfico) hizo «clásico» el procedimiento de cantar los dos primeros versos de la estrofa en el espacio de un ciclo armónico (de cuatro compases), repetir el segundo verso del par ya cantado para completar los dos compases finales de otra vuelta del ciclo armónico, y cantar a continuación los dos versos restantes en una tercera vuelta, con lo que cada cuarteta requería tres ciclos para su ejecución completa. La cuarteta siguiente era introducida por repetición del verso final de la precedente asociado a los dos últimos compases del ciclo reiterado y luego se cantaba la pareja inicial de versos procediéndose tal como en la estrofa anterior, y así hasta el agotamiento del texto. Veámoslo esquemáticamente:

Gráfico 9

L 1 + 2 + ∅ + 2 + 3 + 4 + ∅ + 4 + ...

M [2 comp + 2 comp] + [2 comp + 2 comp] + [2 comp + 2 comp] + [2 comp + 2 comp] + ...

Donde : **L** : plano del texto

M : soporte musical

 1, 2, 3, 4... : versos cantados

 ∅ : silencio del canto

 [2 comp + 2 comp] : ciclo armónico

En cambio, en un espécimen como *El corrió de las mujeres* el canto no sigue en forma constante este patrón sino que, a la manera de los corrios comunes o de los *golpes de seis* y *pajarillos* el texto es escanciado en correlación más o menos estrecha con los núcleos temáticos específicos en que se articula el asunto o argumento. Así, las enumeraciones y los períodos de narración apretada y vivaz exigen mayor continuidad del canto, sin silencios o con menor número de estos y sin repeticiones o reducidas estas al mínimo con el objeto de explotar en la más amplia medida el espacio musical disponible. Esa es, por ejemplo, la forma de cantar los versos 15-22 en *El corrió de las mujeres*, como puede constatarse en la grabación correspondiente.

CONCLUSIÓN

Hemos procurado mostrar a través de los ejemplos aducidos que los textos asociados a soportes musicales de estructura armónica simple, es decir, que constan de un único ciclo (tipos 1-3), son con significativa frecuencia anaestróficos. En cambio, los textos organizados en estrofas (cuartetos) propenden también con frecuencia significativa a asociarse a soportes musicales de estructura armónica compleja (tipos 4-N). Sin embargo, necesario es percatarse de que aunque podamos encontrar textos estróficos o no estróficos «puros», el conjunto del material poético-musical llanero (en la modalidad que nos ha ocupado en este trabajo) no se deja reducir a las posiciones polares que aquellos representan. Por el contrario, entre los extremos del eje que hemos denominado del estrofismo se distribuyen numerosas formas mixtas en las que es dable reconocer comportamientos tendenciales en dirección de uno u otro de los polos, sin que sean excepcionales por lo demás especímenes que exhiben en una parte del cuerpo textual propiedades estróficas y en otra rasgos de las series octosilábicas no estróficas.

Esto parece poner de manifiesto el hecho de que el poeta popular *sabe* —en el sentido de que está dotado de una competencia específica para la producción de textos poéticos— que tiene a su disposición un conjunto de recursos de los que echa mano con considerable libertad en función de sus propósitos estéticos y comunicativos. Esto resulta patente en las familias textuales (o ciclos) de los *gavanes* y las *catiras*, ya que en ambos casos conviven textos estróficos, no estróficos y mixtos en distintos grados, sin que tales atributos formales ejerzan influencia sobre los aspectos temáticos, ya se trate de los motivos generales en torno a los cuales se constituyen los conjuntos (esto es, los perfiles y ejes de los campos temáticos respectivos), ya de los asuntos específicos (las anécdotas) sobre las que versa cada uno de los textos. Esta situación general de fluctuación no autoriza empero, al menos por el momento y hasta que ulteriores indagaciones, sobre todo en perspectiva histórica, hayan provisto un volumen mayor de datos, a afirmar que esté en curso un desplazamiento del estrofismo al

anaestrosfismo o viceversa o una confluencia de las tendencias polares hacia formas variadas de hibridación.

El problema general que se le plantea al poeta popular llanero es el del aprovechamiento óptimo del soporte musical al que se asocia el texto literario. Pero «aprovechamiento óptimo» no significa necesariamente colmar la capacidad del espacio musical con la mayor cantidad de material textual. Si así fuera, habría que concluir que una enorme porción del caudal poético-musical del Llano incumple ese desiderátum. No hay tal, desde luego. En la base del impulso creativo reposa la expectativa de que los dos órdenes, el musical y el literario, se imbriquen armoniosamente sin que las exigencias cuantitativas resulten determinantes. El grado de estimación que el público regional otorga al bien cultural así constituido parece un confiable indicador de la calidad del vínculo en que se funda la íntima sociedad de un texto y un soporte musical dados. Naturalmente, no son idénticos los casos en que el soporte musical esté ya suministrado por la tradición, como ocurre con el nutrido repertorio de especímenes musicales anónimos (corríos, gavanos, quirpas, periquerías, zumba que zumbas, guacharacas, pajarillos, ciertos pasajes, etc.) al que incesantemente acuden los poetas populares, y aquellos que brotan de la inspiración de los músicos o de los propios poetas con dotes para la composición musical. Si en el primer caso entra en juego la habilidad para articular con buen gusto y eficaz solvencia el texto al molde musical preexistente, en el segundo la institución de la reciprocidad funcional y estética entre los dos órdenes demanda sensibilidad y destrezas mayores aun. Este último aspecto, en el que no nos hemos detenido en la presente oportunidad, nos reserva un rico campo de fenómenos entre los que se cuentan nuevos tipos armónicos y nuevos modelos estróficos a partir de procesos expansivos de la cuarteta.

REFERENCIAS

Bibliográficas

- Baehr, R. (1981). *Manual de versificación española*. Madrid: Gredos. [1970, esp. 1962 ale.].
- Navarro Tomás, T. (1983). *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva*. Barcelona: Labor.
- Pottier, B. (1974). *Linguistique générale. Théorie et description*. Paris: Klincksieck.
- Quilis, A. (1996). *Métrica española*. Barcelona: Ariel.
- Rago Alujas, V. (2014). Llano y llanero: contribución al forjamiento de una imagen. En: Alzuru Aponte y Pérez (comp.), *Miradas múltiples. Homenaje a Rigoberto Lanz*. Caracas: bid & co. editor, pp. 251-266.

Rago Alujas, V. (1993a). *Poesía popular llanera*. Caracas: Dirección de Cultura de la Universidad Central de Venezuela /Asociación de Apureños en Caracas.

Rago Alujas, V. (1993b). ¿Sabe rimar el llanero? Contribución al estudio de los procedimientos formales en una tradición poética popular. *Boletín de Lingüística*, 8(enero-junio): 57-68.

Fonográficas

DCM-195. (s/d). *Discomoda*. Caracas.

DCM-414. (s/d). *Discomoda*. Caracas.

DCM-609. (1968). *Discomoda*. Caracas.

DCM-6236. (s/d). *Discomoda*. Caracas.

LP-301. (s/d). *Cima*. (Sin indicación de domicilio).

LPC-001. (1977). *Cachilapo*. San Fernando de Apure / Caracas.

LPC- 008. (1977). *Cachilapo*. San Fernando de Apure / Caracas.

LPD-077. (1981). *Divensa*. Caracas.

NAC-033. (1966). *Nacional*. Caracas.

PAL-6133. (1964). *Palacio*. Caracas.