

POÉTICA AL PIE DEL ARPA: GLOSA Y PRAXIS DE LA VERSACIÓN SEGÚN TEO GALÍNDEZ (APORTES PARA UNA POÉTICA DE LA POESÍA MUSICAL LLANERA)

María del Rosario Jiménez T.
Universidad Central de Venezuela
jimenezr@ucv.ve

RESUMEN

Este trabajo pretende demostrar que los mejores representantes contemporáneos de la poesía musical llanera de raíz tradicional, como Teo Galíndez, dominan y expresan individualmente, tanto en su praxis textual re-creativa como en su reflexión sobre la misma, formulada en glosas, un complejo sistema oral métrico musical y semántico-referencial de versificación denominado versación. Este sistema funciona en su contexto de recreación y difusión como un marco de referencia normativo implementado por los fruidores para medir el grado de valor estético inmediato de las variaciones e improvisaciones que caracterizan la *performance* de la poesía musical llanera.

PALABRAS CLAVE: poesía llanera, versación Teo Galíndez, literatura oral.

ABSTRACT

This paper pretends to demonstrate that the best contemporary representatives of traditional musical poetry from Los Llanos, such as Teo Galíndez, prevail and express individually in their textual re-creative praxis as well as in their reflection on it made like glosses, an oral, metrical, musical complex and semantic—referential versification system, which is called versation. Such system works through its recreation and diffusion context like a reference normative framework used by those who enjoyed this musical poetry to scope the aesthetic immediate value of variations and improvisations that define the *performance* of musical poetry from Los Llanos.

KEY WORDS: los Llanos poetry, versation Teo Galíndez, oral literature.

Escribir lo que se escucha para escuchar lo que se escribe¹

¿Cómo es posible, mi hermano / que se ha perdido la lira /
 del pajarillo altanero, / de la quirpa relancina, /
 del pasaje que enamora / a una linda campesina, /
 y de la vieja tonada / no han dejado ni la rima?
 Teo Galíndez. “Una nota positiva” (1998, pista 9).

Dos constataciones nos han motivado para emprender una indagación cuyo título sugiere que forzamos la tradición del arte poética occidental en favor de la poesía oral. Es decir, en favor de una manifestación artística verbal abandonada “desde hace un siglo y medio a unos especialistas (etnólogos, sociólogos, folkloristas o, desde otra óptica diferente, lingüistas)” quienes, sin embargo, están convencidos de que para ellos, como para el historiador de la literatura, la poesía oral es *otra cosa* mientras que la escrita le es *propia* (Zumthor, 1987/1991: 21 y 26). Una de ellas concierne a la frecuencia con la que los compositores e intérpretes de nuestra poesía llanera de raíz tradicional refieren dentro del texto de sus poemas la nomenclatura taxonómica de la variedad de géneros y subgéneros musicales según las categorías más idóneas o adecuadas para apoyar la configuración discursiva semántico-gramatical y métrico-musical de cada texto-canción; la otra constatación revela su capacidad para instrumentar una “virtuosa” creatividad artística, caracterizadora de su estilo personal, sin dejar de cumplir, a su vez, con los rígidos esquemas formales impuestos por la tradición. Ambas nos indujeron a presuponer que los representantes de la poesía musical llanera conocen y administran una *poética oral al pie del arpa* equivalente a las poéticas escriturales al pie de la pluma: “Parece que el arpa, cuando uno siente la llamada de son, uno como que se inspira más, el corazón, pues, se comprime, se ensancha, y entonces uno siente que como que lo hace con más amor”, nos glosa el profesor Yorman Tovar, poeta oral y escritural, además de recitador (entrevista personal, octubre 12 de 2003). La praxis nos la canta Cristóbal Jiménez en su “Carta al Comandante Chávez” (2002, pista 1): “Yo busqué

¹ Este subtítulo ha sido tomado de una afirmación formulada por Claudia Calderón Sáenz (1999: 221) para explicar el alcance y la utilidad de la notación musical del joropo como ritmo tradicional (de enseñanza oral) en Venezuela y Colombia.

una garza blanca / y agarré la pluma fina / y aquí la tengo en la mano / en la mesa la cuartilla / y tengo dentro del pecho / una emoción contenida / que grite a los cuatro vientos, / el arpa reta mi rima”.

En efecto, nuestra presuposición se confirmó en las respuestas que algunos compositores e intérpretes de la poesía musical llanera nos concedieron durante nuestro trayecto investigativo: los entrevistados reconocen a través de su praxis tradicional re-creadora los elementos involucrados en la elaboración de su discurso poético y también los definen generalmente por extensión, es decir, *los glosan* con más formalidad de la esperada por los académicos. Si se los escucha atentamente desde los enfoques disciplinarios métricos más ortodoxos, encontramos un complejo sistema oral tradicional de versificación denominado *versación* por sus cultores, a cuyos preceptos se acogen tanto ejecutantes como fruidores y que sirve como marco de referencia normativo para las variaciones e improvisaciones que caracterizan la poesía oral. Ésta, según Zumthor (1991: 83), “implica, generalmente, más reglas y más complejas que la escritura”, razón por la cual “en las sociedades de fuerte predominancia oral constituye con frecuencia, un arte mucho más elaborado que la mayoría de los productos de nuestra escritura”.

Para la musicóloga Claudia Calderón Sáenz (1999) es precisamente la glosa terminológico-ejecutoria de los músicos llaneros, “únicos y verdaderos artífices de esta tradición viva”, el apoyo imprescindible de la partitura o transcripción, la cual “trata simplemente de llevar a notación musical algo que hasta ahora sólo ha existido en la tradición oral” (p. 221). Este soporte, según la autora, es igualmente ineludible en la música occidental de tradición escrita, porque para las especificaciones de estilo “se requieren los conocimientos que se siguen transmitiendo por vía oral en los conservatorios y academias” (p. 223). Es más: la transcripción en partitura de la música de raíz tradicional es tan sólo una “maqueta”, “una guía del texto a ejecutar” que, en correlación con la enseñanza de tradición oral, permite discernir “lo reconocible y lo constante de las formas dentro de la variación”, representada por el “fenómeno de la improvisación” (p. 224). Éste determina el estilo del arpista o, en nuestro caso, el estilo de quien versaciona en articulada correspondencia con el principal instrumento de apoyo melódico, sea arpa, sea bandola.

El conocimiento adquirido por vía oral es el que ha permitido, por otra parte, recoger en diccionarios específicos (pero obviamente más

disciplinados y sistemáticos que los inventarios léxicos o *glosarios* que suelen acompañar los estudios espontáneos o sistemáticos sobre el llano) muchas de las *voces técnicas* descriptoras de los géneros y subgéneros poético-musicales llaneros. Por ejemplo, el *Diccionario de tradiciones populares* (1998) que dirigió Tulio Hernández y el *Diccionario de cultura popular* (1999) coordinado por Rafael Strauss. La instrumentación de dichas voces en la praxis de la poesía musical llanera es lo que llamamos *poética al pie del arpa*.

Del preciso, pertinente y acucioso trabajo de Calderón Sáenz (1999: 226) también nos interesa destacar su concepción de joropo como “manifestación integral (...) que incluye danza, poesía y música”, porque coincide con lo que Zumthor (1991: 33-38) entiende por *performance* de la poesía oral: “la acción compleja por la que un mensaje poético es simultáneamente transmitido y percibido, aquí y ahora”. La totalidad de factores de la *performance* (“texto, sonoridades, ritmos y elementos visuales”) es abarcada por la entidad más general que Zumthor distingue en la poesía oral, es decir, la *obra*. Ahora bien: si para Zumthor la segunda entidad de la poesía oral es el *poema*, o sea “el texto y, si llega el caso, la melodía de la obra sin consideración de los otros factores” y, la tercera entidad el *texto* propiamente dicho, como “secuencia lingüística auditivamente percibida”, Calderón Sáenz aborda “el poema” desde la melodía como si ésta fuera el texto, a la inversa de nuestro interés por el texto melódico o poema-canción.

Para nosotros, la posibilidad de enfocar la poesía musical llanera tanto desde la letra como desde la música responde a la definición de *canción* dada por André Gaulin (1995: 9)²: “Género considerado como la conciliación de dos textos, uno literario, el otro musical”. Para este investigador canadiense, defensor de la cultura y literatura de origen y tradición francesas, la *canción* o *texte chansonnier* es entendida como:

Una poesía lírica, es decir, una poesía cantada, medida, resultado de una búsqueda de puntuación entre las palabras y su figuración por reagrupamientos sonoros, parasintagmas musicales (...) Este arte de la conjunción de palabras y de ritmos, de la feliz

² Traducción nuestra.

coincidencia entre los sintagmas, los acentos tónicos y la secuencias musicales supone una búsqueda múltiple: la de los sonidos, de las asonancias, de las rimas, de las terminaciones, un final acertado, las cesuras felices, los encabalgamientos significativos. (Gaulin, 1995: 9-10)

HACIA UNA POÉTICA DE LA POESÍA ORAL VENEZOLANA

En este primer intento por establecer una *Poética de la versación* a través de la praxis de un *conocimiento* de sus técnicas expresivas adquirido por tradición oral (pero no por eso menos sistemático del que se transmite por tradición escrita), hemos partido de la definición contemporánea de *Poética* ofrecida por Estébanez Calderón (1999: 858): “una disciplina cuyo objeto es la elaboración de un sistema de principios, conceptos generales, modelos y metalenguaje científico para describir, clasificar y analizar las obras de arte verbal o creaciones literarias”. Ella sintetiza disciplinaria y terminológicamente la evolución del área de conocimiento que en Occidente inauguró Aristóteles:

Tratar del arte poética en sí mismo, de sus especies, consideradas cada una en su finalidad propia, de la manera como es necesario componer las historias si se quiere que la poesía sea lograda, además del número y de la naturaleza de las partes que la constituyen, e, igualmente, de todas las otras cuestiones que dependen del mismo estudio. (en Ducrot y Schaeffer, 1995: 194)³

Veinticuatro siglos después (poéticas formalistas, estilísticas y estructuralistas mediante), García Berrio (1989), sin alterar la esencia ontológica de la *poiesis* como *tekne*, es decir, como la ordenación especial de los materiales necesarios para la creación en función de su utilidad y no “por una razón o logos” (García Bacca, 1982: 11) reactualiza la concepción aristotélica para calificar la labor de los poetas “como una actividad de *fabricación* o de construcción por excelencia” (García Berrio, 1989:17-18), cuyo producto podría ser

³ Traducción nuestra.

abordado por la Poética estructuralista. Ésta, como subdisciplina de la Lingüística descriptiva, “estudia el uso artístico del lenguaje”, pero restringe su orientación “al estudio de los constituyentes verbales del texto literario” como *poiesis* o creación (“nacimiento”) a partir de leyes generales, tal como precisa Todorov:

Por oposición a la interpretación de obras particulares (la *poética*), no se propone nombrar el sentido sino que apunta al *conocimiento* de las leyes generales que presiden el nacimiento de cada obra (...) Por consiguiente la poética es un enfoque de la literatura a la vez “abstracto” e “interno”. El objeto de la poética no es la obra literaria misma: lo que ella interroga son las propiedades de ese discurso particular que es el discurso literario. Entonces toda obra sólo es considerada como la manifestación de una estructura abstracta mucho más general, de la cual ella es meramente una de las realizaciones posibles. (1975: 22)

Esta formulación de objetivos y métodos de la Poética estructuralista nos conviene tanto como la *Poética de la expresividad* expuesta y propuesta como su complemento ineludible por García Berrio (1989). Por una parte, el complejo conjunto de reglas que según Zumthor implica la poesía oral, constituiría el sistema de las leyes generales de dicha modalidad comunicativa, dentro del cual la *performance* individual de cada compositor e intérprete, tan única e irreplicable como la creación escrita, sería tan sólo una de sus “realizaciones posibles”. Por la otra, la Poética de la expresividad toma en cuenta los factores extratextuales que inciden en el “efecto de poeticidad que trasciende la literariedad del texto, pero éste debe figurar como su causa necesaria y directa”, porque “la poeticidad es un resultado de raíces sentimentales e imaginarias que se vincula a la completa y compleja globalidad textual de la obra literaria” (García Berrio, 1989: 53 - 54). Y tanto en sus composiciones como en sus testimonios, nuestros poetas musicales llaneros manifiestan como sentimiento prioritario su arraigo, pertenencia y pertinencia al espacio geográfico, cultural y afectivo donde aprendieron la versación cuya poeticidad expresan en la globalidad texto-musical del poema.

Una Poética de la expresividad, según García Berrio (1989: 107),

daría cuenta del “grado de valor estético inmediato a los registros lingüísticos del esquema verbal del texto literario” y en la *performance* oral esa valoración estética debe ser inmediata por parte del público. La *expresividad* es:

Junto a la ilusión ficcional y a la construcción simbólico-imaginaria, una de las manifestaciones de la poeticidad como resultado connotativo de los enunciados literarios. La expresividad como propiedad y efecto poético de la lengua literaria se vincula muy directamente a las virtualidades de resonancia conceptual y sentimental de nuestra experiencia cultural depositada como lenguaje. A diferencia de lo que sucede con los efectos imaginarios de la poeticidad, simbólicos y de orientación antropológica, la expresividad poética no rescata privilegiadamente pulsiones del subconsciente; por el contrario, su espacio propio lo marca la iluminación inesperada de lo consciente y habitual, por medio de la singularidad del mecanismo evocador expresivo. (García Berrio, 1989:107)

Esta singularidad del “mecanismo evocador expresivo”, en la canción tradicional llanera implica el conocimiento y la praxis de una versación donde lo expresivamente evocado se concilia con la literariedad del género o subgénero poético-rítmico, técnica y culturalmente aportado por la tradición a nivel de obra y poema. En palabras de Galíndez (entrevista personal, julio 10 de 2003):

Para hacer un verso lo primero que hay que tener es inspiración. Estar inspirado en algo. Tener un motivo y el verso viene como a ser la reminiscencia de lo que tú estás pensando en ese momento como para cualquier cosa (...) Escribo canciones, pueden ser *joropos*, *pasajes*, y ese es mi fuerte, sobre todo el pasaje de nostalgia.

Tal sucede, por ejemplo, con el pasaje que el mismo Galíndez (Tinaquillo, 1958), cantautor escogido para ilustrar y fundamentar

nuestro estudio, compone como evocación de los pueblos de su estado natal, Cojedes. La poeticidad de su título, “Un chinchorro vegetal” (1993: pista A-3) connota el referente del paisaje expresando un efecto poético con densidad sinestésica que sólo puede calificar como sorprendentemente acertado quien, después de haber escuchado la canción, se haya desplazado hacia San Carlos por vía terrestre, desde Caracas o desde Los Andes. *El efecto de poeticidad*, la frondosa vegetación, de un verde encandilante, mece al viajero desde las orillas de la carretera: “Un chinchorro vegetal / te va a esperar en la vía / que te lleva hacia San Carlos. / Un chinchorro vegetal, / ese mi pueblo paisano, / La Aguadita y El Jabillo, / vecinitos de Macapo, / Monagas queda en el centro / de otros tantos vecindarios”. Cuando le comentamos a Galíndez nuestra confirmación de su acierto poético-expresivo referencial después de recorrer la misma ruta, nos contestó: “Sí, porque Cojedes tiene mucha agua (...) Sí, hace frío de noche (en Macapo). Todos esos eran mis paraderos cuando era chiquito... La Aguadita”. (Entrevista telefónica, septiembre 2 de 2004)

Mucho más expansivo (*expresivo*) se mostró Galíndez con Duball Maldonado cuando en la entrevista personal que el productor le hizo en su programa radial “La invitada es Venezuela” (mayo 6 de 2002), Galíndez trajo a colación (evocó) espontáneamente la *poiesis* de esta composición que, como toda *poiesis* oral, es empática con la comunidad que reconoce y distingue a los representantes de su expresividad poética:

Yo tengo una canción que se llama “Un chinchorro vegetal”. Fue grabada hace tiempo ya... que habla de un poquito de los personajes de mi pueblo, de la gallera, de, de todas las cosas que sucedían, pues, en el pueblo y... estoy pensando regrabarla (...) Sí... y entonces mucha gente, sobre todo de mi pueblo, pues, me han dicho que la han tratado de buscar, que no la tienen, porque es que la canción habla de ese recorrido que tú acabas de... de... (recordar), cuando vayas por Tinaquillo, un poquito más abajo está el pueblo, está el río, están todas, está, la gallera, una vieja gallera que existe allá, donde desde que yo tengo uso de razón la conozco y la gente sigue yendo igualito a su gallerita ahí, no le han hecho ninguna remodelación (...) o sea, esta gallerita sigue siendo la misma de todos los años y la gente sigue yendo, pues, los domingos, a disfrutar de sus gallos.

Prosaismos referenciales como el citado, en apariencia tan poco trascendentes para lo que la Academia considera poesía, deben ser entendidos, y no sólo cuando de poesía o de literatura oral se trata, desde la Poética de la expresividad formulada por García Berrio. Es decir, como “virtualidades de resonancia conceptual y sentimental de nuestra experiencia cultural depositadas como lenguaje”, las cuales podrán ser *expresadas* “como propiedad y efecto poético de la lengua literaria”. La expresividad poética de “Un chinchorro vegetal” no se limita a la evocación del paisaje, personajes, locales de comercio parroquial y, particularmente, de las galleras cojedeñas como recuerdos de infancia, sino a la resonancia sentimental del padre del compositor, connotado como el dueño de un “pollo zambo” ganador de peleas, que no es más que su hijo, ganador de concursos:

Ese es mi pueblo, / bueno para jugar gallos, / lástima
que Pedro López / se nos marchó tan temprano /
Allá en mi pueblo / se formaban los parrandos / en
la gallera local / los domingos muy temprano (...)
Un poquito más abajo / te aguardará Santos Luis /
en donde llaman El Salto; / le comes los chicharrones
/ y hasta puedes darte un baño / con las aguas
fresquecitas / que trae el río Tamanaco (...) Ahí está
mi viejo / siempre con su pollo zambo, / copita de
mil batallas, / ¡cuántos premios te has ganado!

Ese “pollo zambo” se convierte, tres años después, en la alegoría autoficcional titulada “Mi gallo zambo” (1996: pista A-1), donde la voz cantante se muestra inescrupulosamente ostensiva, tanto de su virilidad de corral porque “todas las pollitas / lo quieren para marío”, como de los triunfos obtenidos en las galleras de la versación.

Volviendo a nuestros presupuestos teóricos, Ducrot y Schaeffer (1995) en el capítulo-entrada “Poétique” de su *Nouveau Dictionnaire des sciences du langage*, parten obviamente de Aristóteles, entendiendo Poética como “el estudio del *arte* literario en tanto que creación verbal” (p.193), y desde esta perspectiva resumen la historia y la evolución de la Poética en Occidente. Al final de ese apartado califican algunas obras de los folkloristas y estudiosos de la literatura

⁴ Traducción nuestra. Negritas añadidas.

oral como “**otras contribuciones mayores** al estudio del arte literario” que “ni se inscriben dentro de alguna corriente precisa, ni reivindican apelación específica”.⁴ (Ducrot y Schaeffer, 1995: 202)

En nuestra opinión, dichos folkloristas y estudiosos no necesitan inscribirse en corrientes ni reivindicar apelaciones “específicas”: les basta con “Literatura oral”, al menos desde que Paul Sévillot creó dicha expresión para “designar determinadas formas de discurso tradicional como mitos, cuentos, leyendas, proverbios, epopeyas, canciones, etc.” (en Estébanez Calderón, 1999: 783-784). Ellos resolvieron, con pertinente sencillez y antes de los enfoques y perspectivas actuales de la Poética referidas por Ducrot y Schaeffer, el problema del estatuto ontológico de la obra literaria en tanto que obra de arte verbal. Si el parentesco “funcional” entre los campos oral y escrito consiste en compartir “el dominio de los usos potencialmente estéticos del lenguaje humano” (Ducrot y Schaeffer, 1995: 608), los autores de estas “otras contribuciones mayores al estudio del arte literario” eligieron la vertiente oral caracterizada por “la ausencia de identidad sintáctica estricta de una performance a la otra”, elección que los conduce, obviamente, desde el punto de vista ontológico, a optar por los “criterios de identidad semántica”. Al contrario, la vertiente escrita debe mantener con exactitud literal su identidad sintáctica a través de sus diversas instancias de reproducción, valga decir, en sus sucesivas ediciones. Para Ducrot y Schaeffer esta distinción ontológica es indicio de una diferencia determinante entre los estatutos semióticos de ambas vertientes: el de la reproducción textual propia de la literatura escrita y el de la reactivación mnemotécnica inherente a la literatura oral.

Ni siquiera la poesía oral mecánicamente mediatizada y diferida (Zumthor, 1991) por la industria discográfica “congela” la identidad sintáctica en su reproducción, porque sólo registra una de sus *performances*, la que se ejecuta en el momento de la grabación. De hecho, no sólo distintos intérpretes graban sucesivas versiones del mismo poema-canción (presuntamente “original”) incorporando variantes semántico-semióticas en las modulaciones vocales, en las adecuaciones a otro arreglo musical y en las letras, sino que el mismo compositor puede volver a grabar versiones algo alteradas o mejoradas de la primera. Para circunscribirnos a Teo Galíndez -porque el fenómeno de la “falta de identidad sintáctica estricta” entre una versión y otra es común en la industria discográfica y confirma uno de los rasgos con los que Menéndez Pidal (1953: 40), caracteriza la

poesía tradicional: “vive en variantes”-, observamos que la segunda versión grabada de uno de los éxitos más emblemáticos del compositor, “Para toda la vida” (1996b: pista 1) presenta modulaciones vocales y coros que no se escuchaban en la primera (1992, pista B-6), o sea alteraciones en el sistema semiótico paratextual a nivel del poema que potencian el significado global a nivel del texto.

Variaciones más abundantes en cuanto a modulación vocal, interludios musicales y letra se encuentran entre la primera versión de “El Carnaval del amor” (1991, pista B-5) y la segunda (1996b: pista 4). Compararemos tan sólo algunos versos para ilustrar las alteraciones de la identidad sintáctica de las letras, es decir, su reactivación semántico-mnemotécnica (los cambios se resaltan en negrita):

Su carnaval de cariño / me tiene el alma encendida;
/ y eso es lo que necesito / para olvidarme de tí: / el
amor que ella me brinda (1991). Su carnaval de cariño
/ me tiene el alma encendida; / y eso es lo que
necesito / **para olvidarme de aquélla: / el amor
que ésta me brinda** (1996)
(...) No quiero quedar de nuevo / envuelto en un
laberinto, / pues para salir de allí, / como te lo estoy
diciendo, / hay que hacer un sacrificio (1991). No
quiero quedar de nuevo / envuelto en un laberinto, /
pues para salir de allí, / **para divorciarse**, / hay
que hacer un sacrificio (1996)

Zumthor (1989 y 1991), a pesar del carnaval de variantes que pudo “escuchar” durante su diacrónico nomadismo “parrandero” desde corte y corte medieval hasta disco y disco contemporáneo, no necesitó más adscripción ni “apelación específica” para sus estudios generales de poesía y literatura oral sino el de la disciplina Poética. En *Essai de poétique médiévale* define su tarea: opuesta tanto a la ciencia histórica como a la historia literaria, la Poética “se interroga sobre el conjunto significativo que constituye un discurso realizado e intenta definir las reglas propias de transformación”⁵ (Zumthor, 2000: 23). Más tarde, en su *Introducción a la poesía oral*, intentará el diseño y la aplicación de una Poética de la poesía oral, la cual “serviría para

⁵ Traducción nuestra.

acoger las investigaciones particulares y propondría unas nociones operacionales aplicables al fenómeno de las transmisiones de la poesía por medio de la voz y la memoria, con exclusión de cualquier otra” (Zumthor, 1991: 9-10). Las respuestas que Zumthor dio a la pregunta “¿existe una poética oral específica?” fueron efectivas para establecer los parámetros de la subdisciplina; pero nosotros apenas comenzamos sin tantas ambiciones, pues si para el momento de escribir la *Introducción...* Zumthor lamentaba la ausencia de una “poética general de la oralidad”, estamos conscientes de que en Venezuela también falta una Poética de nuestra literatura oral que no descarte, ni sus relaciones diacrónicas con la herencia tradicional, sobre todo hispana, ni sus relaciones sincrónicas con los referentes contemporáneos del contexto donde se recrea y se mediatiza.

Por las razones que esgrimimos para justificar este trabajo (*vid. supra*), consideramos propicio y viable iniciar la Poética de la literatura oral venezolana con lo que venimos designando como *Poética de la versación o poética al pie del arpa*, lexía esta última no tan connotativa como aparenta, pues en la poesía musical llanera la *versación* y el instrumento hegemónico que marca la línea melódica están en íntima armonización dialógica.

GLOSA Y PRAXIS DE LA VERSACIÓN SEGÚN TEO Galíndez

Si bien la “Perseverancia” (2001: pista 12) de Galíndez, como el compositor titula uno de sus poemas autobiográficos, es razón suficiente para abordar el estudio de su obra poética registrada entre 1985 y 2004 en dieciocho producciones discográficas, nos interesa más el Galíndez glosador de la terminología técnica de *su versación*, tal como se revela en el fundamento documental de las entrevistas que nos ha concedido.

El compositor cojedeño (como otros representantes contemporáneos de nuestra poesía oral que tienden a autodenominarse “cantautores”) reconoce y define los géneros poético-musicales de raíz tradicional que estructuran su producción, autoafirmando, además, la originalidad de su estilo personal:

Escribo canciones, pueden ser *zoropos*, *pasajes*, y
 ese es mi fuerte, sobre todo el pasaje de nostalgia
 (...) Yo creo que el estilo que yo tengo para cantar la

música llanera es... es una creación... Bueno, yo creo que yo ni imitadores tengo (...) Es difícil. Y no lo digo por jactarme. (...) Es que yo no he visto a ninguno que haga las cosas... o que quiera cantar como yo. (Entrevista personal, julio 10, 2003)

Gracias a estas declaraciones consideramos que su “poética individual” responde a la segunda designación del término *poética* ofrecida por Marchese y Forradellas (1986: 324-325): “elección hecha por un autor entre todas las posibilidades (en el orden de la temática, de la composición, del estilo, etc.) literarias”, porque Galíndez selecciona, entre todas las posibilidades que le imponen (más que le ofrecen) los rígidos esquemas formales y temáticos de la tradición poética oral venezolana, aquellas que le permiten operar, como artista de la palabra oral, las variaciones que pongan de manifiesto su *creatividad virtuosa*, refrendando en la práctica contemporánea un rasgo característico de la tradición oral reconocido en 1929 por Jakobson y Bogatyrev (cfr. Ducrot y Schaeffer, 1995: 614).

En términos de Lotman (1979), la *tekne* de Galíndez para instrumentar sus variantes individuales como depositario re-creador de una poesía musical conservada en la memoria colectiva y, por lo tanto, transmitida de generación en generación, lo capacita, si se le induce a reflexionar, para describir su propio proceso creativo (*poiético*) desde la suma de precedentes textuales regulados por un sistema de convenciones aportado por la tradición, como es característico de las culturas orientadas hacia la expresión, donde el compositor se ubica y a las cuales representa. Si bien estas culturas suelen conservar y transmitir oralmente sus textos normativos, en nuestros entrevistados, no sólo en Galíndez, encontramos una tendencia a *gramaticalizar* su sistema regulador de textos, como lo hacen las culturas que se orientan hacia el contenido. Al intentar hacerlo, Galíndez está en posesión de una Poética tanto tradicional como individual.

Con el fin de insertar la individualidad creativa de Galíndez en su marco tradicional, nos limitaremos a reducir la “suma” de “precedentes textuales” a los conceptos de *versación* amablemente glosados para nosotros tanto por autores de contribuciones académicas “mayores” al estudio del género, como por otros compositores intérpretes de la poesía musical llanera contemporáneos de Galíndez, no sin antes esclarecer lo que entendemos por *glosa*.

En principio, partimos del significado de los términos *glosa* y *glosario* dado tanto por los helenistas, latinistas y filólogos clásicos, como por el lingüista George Mounin (1982). Según el *Diccionario sopena griego* (1998), una de las acepciones del término *glosa* es “arcaísmo”; según Vicente Reglá⁶ (comunicación personal electrónica, octubre 6 de 2004), el término *glóssa*, “que viene de la forma que presentan los comentarios y las notas al margen de los textos (...) está relacionado con una acepción de concreción semántica de la palabra cuando se entiende ésta como ‘voz antigua o rara’”, razón por la cual el mismo *Diccionario* (1998) registra *glossógrafos*: “el que explica palabras difíciles de una lengua”. Los latinistas se acercan más al significado que le damos actualmente a *glossa*: la definen como “palabra buscada, oscura” cuya iluminación puede recogerse en un *glossarium* o “colección de glosas” (Seva i Linares, 1993).

Por su parte, Georges Mounin (1982: 87) define *glosario* desde:

Su sentido original, colección de glosas, explicaciones o paráfrasis de palabras presuntamente no conocido por el lector (...) En la actualidad se llama glosarios a los inventarios léxicos que figuran al final de un libro y que presentan la lista alfabética de las palabras del vocabulario especializado utilizado en él; este término designa también los diccionarios bilingües sucintos que figuran al final de una antología escolar; a veces también se utiliza esta denominación para los inventarios alfabéticos de un vocabulario especializado o dialectal.

Helenistas, latinistas, filólogos, Mounin y hasta la *Enciclopedia Encarta 2002* coinciden en que *glosa* es la explicación o comentario sobre un texto o una palabra de difícil comprensión, que se anota junto a la voz que se explica y comenta; un procedimiento escritural decodificador que solían instrumentar al margen de los manuscritos tardíos griegos y latinos los *glossógrafos*, cuya obligación consistía, precisamente, en la “traducción” de los oscuros arcaísmos en desuso.

⁶ Filólogo Clásico de la Universidad de Barcelona.

Por lo tanto y en principio, entendemos *versación* como un arte poética constituida por un conjunto de elementos métrico-musicales, semánticos y referenciales que dentro del amplio campo sociolectal del contexto cultural de recreación y difusión de la poesía musical llanera pueden ser glosados (definidos por ejemplificación) según el conocimiento y competencia de sus mejores representantes y tomados en cuenta como marco de referencia evaluativo por el público receptor, juez de la “buena o mala versación”. Aplicando con cierta laxitud a García Berrio, la versación medirá “el grado de valor estético inmediato” *expresado* por la articulación de los registros lingüísticos, métricos, musicales y vocales durante la *performance* individual más allá del “esquema” del poema aportado por la tradición. Los vocablos que designan sus elementos en ningún momento resultan “arcaicos”, “raros”, “oscuros”, “difíciles”, y menos “en desuso”, ni para los compositores ni para la comunidad receptora, porque su praxis se actualiza en cada *performance* adecuada a la estética poético-musical de la identidad llanera. Por lo tanto, los copartícipes del proceso de comunicación oral de dicha estética no necesitan de las explicaciones al margen; más bien suelen sorprenderse en vez de inhibirse cuando se les solicita alguna glosa, pero se muestran didácticamente dispuestos a iluminar la oscuridad de la Academia, cuando ésta les ofrece el digno espacio que se merecen como poetas y fruidores.

Quizá sea por esa implícita comprensión oral de *versación* que el término no suele aparecer en los glosarios o vocabularios que se anexan a los trabajos espontáneos o sistemáticos sobre la cultura llanera para ofrecerle pistas semánticas al lector descontextualizado. Ni siquiera Víctor Rago, antropólogo nativo del estado Guárico, incorpora *versación* al glosario con el que ilustra su *Poesía popular llanera*, porque en él sólo incluye, por “necesidad analítica” ásperos términos lingüístico-métricos procedentes de los canónicos manuales de versificación castellana “cuya definición en el texto de la exposición habría resultado incómoda” (Rago, 1993:130). Sin embargo, cuando extrapolamos al doctor Rago de su investidura académica durante los entretelones de una *performance* llanera en el Aula Magna de la UCV (entrevista personal, junio 29 de 2004), nos concedió una definición del arte poética de la versación:

La versación es la capacidad (...) de producir versos.
Un hombre que tú dices “un coplero que tiene mucha versación”, es un coplero que tiene (...) una gran

competencia..., como un gran conocimiento intuitivo (...) para la estructuración (...) de enunciados medidos, con ritmo y con medida; o sea, versos.

El Profesor Isaías Medina López, por su parte, también nos conceptualiza versación en una comunicación personal (s/f) solicitada *ad hoc* para este aporte inicial:

Si bien el término puede confundirse con “versificación” o técnica de ordenar el discurso en verso, la *versación* es la *disponibilidad real de versos, estrofas y hasta poemas a las que bien por memoria o por inspiración pueda recurrir un poeta ante un determinado tema*. Vale aclarar que por ser “disponibilidad” o recurso, este término debe asociarse a cifras, a números, a cantidad de reservas que sólo la constante práctica aumenta. (Cursivas añadidas)

La coincidencia de este concepto con la segunda designación del término *poética* ofrecida por Marchese y Forradellas (1986) que citamos más arriba, “elección hecha por un autor entre todas las posibilidades (en el orden de la temática, de la composición, del estilo, etc.) literarias”, revela que la praxis de versación llanera correspondería a todo un sistema oral de versificación conservado por la memoria colectiva que se actualiza individualmente en el momento de la re-creación.

Para escuchar ahora cómo nos glosan versación quienes desde su praxis la componen y la cantan, nuestros oídos deben despojarse de prejuicios.

Jorge Guerrero (entrevista personal, marzo 31 de 2004), particulariza su glosa: “Bueno, versación para mí, no sé como lo tomarán otros copleros, versación para mí es esas facilidades que uno tiene para responder con rima, sin salirse del tema y bajo la misma cuadratura de cualquier golpe llanero, a cualquier coplero que le haga una serie de preguntas”.

Cristóbal Jiménez, “Coplero de oro de Venezuela”, en conversación telefónica (abril 04 de 2004) prefiere glosar la “buena versación” con una enumeración de características que concluye con una metáfora:

Buen caudal de coplas y capacidad, facilidad para la improvisación. Capacidad para hacer amena la fiesta al pie del arpa.

Mucha facilidad y calidad en los versos y en las coplas. Dominio del capital seguro y capacidad para generar, creando nuevas coplas. Maestría en el arte. Capital seguro: coplas aprendidas, más la tradición. Gracia, buena melodía, tono agradable, cuadratura precisa.

Versación es lo mismo que experticia.

Buena versación es “un rebaño de coplas”.

El profesor y poeta oral Yorman Tovar precisa:

La versación es la capacidad de improvisación que tiene un coplero, que tenga un poeta. ‘Ese hombre sí tiene versación’, es decir, qué cantidad de versos, qué capacidad tan infinita tiene ese hombre para cantar, para contrapuntear. Se refiere al talento, al talento poético y no a la música.

Y por fin nos canta Teo Galíndez:

Versación es para nosotros... los que no somos literatos, la rima de una línea con otra para completar un verso.

Hay dos categorías: ‘Versación menor’, la de menos de nueve líneas. ‘Versación mayor’, la de más de nueve líneas. La versación mayor es una versación con más ‘estatura’.

Entre todas las glosas de versación obtenidas en entrevistas, la de Galíndez es la única que presenta una tipología que nos resulta muy interesante, ya que vendría a equivaler a la de los versos según su número de sílabas: versos de arte menor (menos de nueve sílabas) y de arte mayor (más de nueve sílabas).

Si bien Galíndez no utiliza en el texto de sus composiciones el término versación ni ellas son contrapunteos improvisados, *performance* con las que los demás glosadores relacionan el término

versación, su praxis poética sí corresponde a la definición que nos dio: sus poemas musicales están conformadas en versación mayor. Como herencia del romance hispano, los versos de rima par asonante que monta sobre las variantes del joropo (golpes, corridos) como “Mi gallo zambo” (1996, pista A-1), “Una parranda en el cielo” (1994, pista 4), “El carnaval del amor” (1996, pista 4), “Señores, yo soy del llano” (1996, pista 13), generalmente se agrupan en series (que a su vez pueden conformar estrofas de estructura simétrica en la misma composición) separadas por interludios musicales; pero obviamente, como poeta de raíz tradicional son versos de arte menor, porque mantienen el octosílabo con pocos “desarrollos hemistiquiales” o “expansiones a la izquierda”, las cuales, según Rago (1993:130-131) consisten en el “proceso mediante el cual un verso octosilábico se hace preceder por una secuencia rítmica pentasilábica, a partir del momento en que el poeta popular cobra conciencia de la posibilidad de aprovechamiento en beneficio del texto de un espacio musical disponible”. Cristóbal Jiménez añade: “para que no sobre música”.

Mayor es también la versación de los pasajes que generalmente siguen el esquema de “Para toda la vida” (1996, pista 15) o de “Cómo no voy a quererte” (1998, pista 8) y “Para qué voy a mentir” (1996, pista 3), por nombrar tres de los más conocidos: cuatro estrofas, generalmente menores, de seis u ocho versos, que pueden ser mayores cuando le incorpora el desarrollo hemistiquial pentasilábico. La estructura de estas estrofas puede ser diferente en la misma composición, pero la diagramación del primer período se repite en el segundo, después del interludio musical.

En sendas entrevistas concedidas el 10 de julio de 2003 y el 2 de septiembre de 2004, Galíndez nos sigue glosando (definiendo extensionalmente) los términos técnicos del arte de su versación, que no difiere, por supuesto del arte de la versación llanera ni de los elementos más comunes de la versificación castellana:

GALÍNDEZ:... Un verso... un verso es... tomar... una rima, tomar... ¿Cómo te diría yo? Para hacer un verso lo primero que hay que tener es inspiración. Estar inspirado en algo. Tener un motivo y el verso viene como a ser la reminiscencia de lo que tú estás pensando en ese momento como para cualquier cosa. Puede ser para una mujer, para un caballo, para un loro, para un corrió, para la flora, para la fauna... Y

viene a ser la completación de lo que tú estás pensando en pro de lo que tú quieres decir.

JIMÉNEZ: ¿Y estrofa?

GALÍNDEZ: El verso, hasta donde yo tengo entendido, se conforma de cuatro líneas. Y la estrofa son ocho líneas.

JIMÉNEZ: Pero entonces puede haber coplas con más de cuatro versos...

GALÍNDEZ: Es cierto. La copla puede ser... Yo creo que en mi concepto, respetando, por supuesto, el criterio de los demás, una copla no tiene definida ninguna línea, porque yo puedo decir una copla, por decir... "Cámara Brígido Manrique, / bienvenido a la parranda, / y... con los tragos de aguardiente / esta noche se desanda". Eso es una copla. Pero también puedo decir una copla más alargada.

Durante un descanso de su *performance* en el Restaurant Rucio Moro (septiembre 25 de 2003) Galíndez cumplió con su concepto de "versación menor", recitándonos *una estrofa* humorística de *ocho líneas* distribuida en *dos versos* separados por una acotación: "Ustedes se acuerdan que yo les dije este *verso*: 'El que tenga dos mujeres / se está jugando la vida: si no lo mata la esposa, lo envenena la querida'. Ahora vamos a decir otro *verso* que diga: 'Voy a pedir un favor / a las ánimas benditas: que mi mujer y la otra / se quieran como hermanitas'". Igualmente, tanto en pasajes como en variantes del joropo Galíndez prefiere las estrofas de ocho líneas, es decir, de dos versos:

He cruzado mil caminos / unos vienen y otros van; / desde Oriente hasta Occidente, / de Los Andes hasta el mar. / La sabana parejita / ha escuchado mi cantar. / Voy a detener mi verso / pa' cantarle a Pariaguán". ("A Pariaguán con cariño", 1999, pista 14). ¿Cómo no voy a quererte, / si la Divina Pastora / me lo comentó en un sueño, / que tú serías mi señora? / Se fueron las tardes tristes, / volvió a florecer la aurora, / de mi pecho adolorido / por tristezas y congojas ("Cómo no voy a quererte"). Para todita la vida / te voy a querer, mujer. / Nuestro amor va a florecer / como lirios en el campo; / no habrá sentimientos falsos / ni traiciones pasajeras; / todo será primavera / hasta que llegue mi ocaso.

Estas estrofas de “ocho líneas” pueden alternar, sin embargo, en las mismas composiciones, con estrofas que oscilan entre las seis, las nueve y las diez líneas. Pero no se trata de una violación a su propia poética, sino de la aplicación pragmática de su laxo concepto de copla, la cual “no tiene definida ninguna línea”, es decir, la copla no tiene un exacto número de versos, como no los tiene el romance corrido. Buen ejemplo es “San Rafael en Apure” (1991, pista A-3), donde las estrofas oscilan, según la versación mayor, entre nueve y diez líneas, de las cuales se repiten las cinco últimas de cada estrofa, como si constituyeran una otra unidad de cinco líneas. Toda la composición sería, entonces, ese “rebaño de coplas” que es la versación para Cristóbal Jiménez:

San Rafael de Atamaica, / cuna de Ramón Castillo,
/ hoy paseando por sus calles / a su gente me dirijo
/ **para dejarle los versos, / anda, los versos, /**
sabrositos y sencillos / al pueblo que vio nacer
/ a un coplero tan ladino (...) Ya me voy para mi
pueblo, / pero quisiera pasar / por Payara un
momentico / y llegarme hasta Guachara / donde se
ve al buen llanero / trabajando junto al indio. / **Aquí**
dejaré mis coplas, / que traigo desde Cojedes,
/ mejor dicho, Tinaquillo, / como alguna vez
las traje / el coplero Pedro Emilio.

Cuando a Galíndez se le interroga por la metáfora, vacila antes de definir la figura, pero termina haciéndolo, como otros compositores llaneros, por extensión, con un ejemplo de símil:

Una metáfora... es... como decir... “carro”, pero no decir “carro”, ¿verdad?; es decir “carro”... pero con otra palabra... Una metáfora puede ser así: “Cuando te doy serenatas / en el pie de tu ventana / se me asemejan las rejas”... Cómo te diría yo... Déjame, déjame... “Cuando te doy serenatas... / Cuando te doy serenatas / al pie de tu ventanal / se me asemejan las rejas / cual si fuera... / cual si fuera un altar”.

Sin embargo, sí suele elaborar metáforas, algunas de ellas de

complejidad semántica consecutiva, como las que aparecen en “No presumo de cantor” (1996, pista 13), joropo que consideramos la declaración de su arte poética, pues “trotando un verseo” describe en tropos sus canciones, su voz y los referentes de su inspiración:

De mi silencio he salido / a preludiar mi canción. / Y aunque no tiene el rumor / de la vertiente serrana, / no tiene sol de mañana, / tampoco refleja estrellas / pero se va por la huella / derecho al alma paisana. / Tal vez mi voz no engalana / el sonar de una guitarra, / pero mi musa es temprana / como el viejo campesino / que lo ha despertado el trino / de un pájaro en la sabana. / Hecha de miel y pesares / y con espumas de playa, / con verso de luna llena / bajo las estrellas altas.

Al preguntársele por la diferencia canónica de Ramón y Rivera entre golpe, corrío y pasaje, Galíndez coincide con Calderón Sáenz (1999: 227), quien, al cuestionar dicha trilogía musical llanera afirma que el pasaje “presenta la misma base o estructura rítmica que el tipo golpe corrido o por corrío, aunque en un *tempo* mucho más moderado”. Además, en la reflexión sobre su expresividad poética Galíndez, sin haber leído a André Gaulin, concilia temática y melodía, es decir, palabras con ritmos, como debe conciliarlos toda canción:

[La diferencia está en] la cadencia. El joropo es más lento que el golpe. El corrío lleva grito. El corrío sin grito es golpe. El corrío cuenta historias. Historias de una persona. Un corrío puede ser el corrío de Maisanta (...) El corrío se canta con música de joropo, con el seis corrío, con el seis por ocho, con el San Rafael, también con el gabán. En el pasaje la música va más despacio. Escribo canciones, pueden ser joropos, pasajes, y ese es mi fuerte, sobre todo el pasaje de nostalgia, de amor, de todo eso. La temática del amor no le gusta a la gente si no incluye algo de llano. Amor sin incluir un poquito de llano a la gente no le gusta. Llano y amor van de la mano. Los llaneros somos enamorados. Llevamos amor por el llano y la mujer. (Entrevista telefónica, septiembre 2 de 2004)

La historia que más le gusta contar a Galíndez es la de sí mismo. Pero se trata de una idiosincrasia egocentrista común entre nuestros representantes de la poesía musical llanera que pone de manifiesto la conciencia del estilo individual dentro de los patrones que exige la poética tradicional de la versación. En el conjunto de su obra, son frecuentes sus autoficcionalizaciones, precisamente cantadas en golpes sin grito o en corrió con grito. Además del golpe “No presumo de cantor”, estructurado en décimas, dos de las mejores son “el corrió sin grito” (o golpe) “Perseverancia” y el “corrió con grito” titulado “La herencia de un cantautor” (1998: pista 12), que constituye otra de sus artes poéticas en cuanto a la profesión de fe folklorista que debe transmitirse de generación en generación. Después de humanizar al joropo identificándolo con la rutina parrandera de sus cultores, evoca sus inicios en el conjunto de parranda navideña “La flor de El Jabillo”, fundado por su padre y prosigue enumerando algunos de los premios obtenidos:

¡Aaaaaaaaaay, lalai, lalai! / Joropo de la llanura, /
 realengo y trasnochador, / permíteme que te cante /
 tan sólo con la ilusión / de revivir aquel tiempo / de
 Florentino el cantor (...) ¡Aaaaaaaaaay, lalai, lalai! /
 Voy a continuar el verso, / présteme mucha
 atención, / sobre todo allá en mi pueblo, / el Cojedes
 de mi amor. / Tú sabes cuánto he luchado / para
 lograr lo que soy: / penurias y alegrías / por la tierra
 de Simón, / fui cantador de parrandas, / de El Jabillo
 fue la flor (...) Mi padre, que está en el cielo, / bendice
 mi profesión / de ser como Florentino, / *Alma
 Llanera*, El Silbón, / ganador en Cumaral, / en El
 Meta triunfador, / son algunos de los premios / que
 he ganado con tesón. / Pero el mejor de toditos, / lo
 digo con gran honor, / el cariño y el respeto / que me
 brinda mi nación, / Colombia, Perú y Bolivia, Panamá
 y el Ecuador (...) ¡Mis hijos tendrán de herencia / el
 verso de un cantautor!

Desde esta idiosincrasia egocéntrica, Galíndez se muestra seguro en el reconocimiento y denominación de *su* poética de la versación dentro de la poesía musical llanera (estilo, competencia y rol profesional) individualizándola con respecto a la versación de otros estilos de larga data en nuestra tradición poética oral, los cuales puede denominar y caracterizar cuasi taxonómicamente con la

propiedad y pertinencia de quien domina los conocimientos de una poética de la versación venezolana desde su glosa y praxis.

Por otra parte, consideramos de coyuntural importancia para demarcar el punto de partida de una poética oral que abarque otros géneros, subgéneros y variantes, el que Galíndez establezca una *diferencia vinculante* entre “poesía literaria” y “poesía llanera” desde su concepto de “literatura”. Dicha diferencia (más que escisión) revela que para los cultores de la poesía oral venezolana, la “literatura” escrita es *otra cosa*, como lo ha sido la literatura “oral” para los especialistas académicos. Traduciendo a Galíndez en términos de Lotman (1978), la poesía musical llanera, al ser “más de pueblo”, corresponde a la “estética de la identidad”, donde “las reglas del autor y las reglas del auditorio se presentan (...) como dos fenómenos en estado de identidad recíproca” (p. 349), mientras que la “poesía literaria” corresponde a la estética de la oposición, en la cual “la naturaleza del código es desconocida por el auditorio antes de empezar la percepción artística” (p. 352). El hecho de que Galíndez, en algún momento de la entrevista (julio 10 de 2003), identifique con la “poesía informal” una poesía que debe sujetarse a reglas, si no estrictamente ineludibles, necesariamente compartidas por el auditorio para reconocer el “virtuosismo” creativo que ellas permiten, no hace más que confirmar esta pertinencia de estéticas, ya que lo que el pueblo precisamente no comparte es “la formalidad” de la poesía escrita, cuya decodificación presupone “inalcanzable”. Escuchemos cómo expresa Galíndez estas nociones:

JIMÉNEZ: ¿Usted es poeta, compositor, cantautor?

GALÍNDEZ: Las tres cosas.

JIMÉNEZ: ¿Coplero no?

GALÍNDEZ: Copleros son muy pocos, porque... el coplero es el que tiene esa facultad de fajarse verso a verso con el otro y contestarle cada una de las cosas que él le vaya diciendo. Sí.

Improvisador es otra cosa. Coplero, considero yo, es el que tiene la capacidad de decir coplas. De enfrentarse a otro coplero mano a mano en un contrapunteo. El improvisador a veces improvisa muy bien solo, pero no tiene la capacidad para contestarle a otro.

JIMÉNEZ: ¿Usted se considera heredero de Florentino?

GALÍNDEZ: Yo no me considero ni coplero, ni improvisador tampoco.

JIMÉNEZ: ¿Usted hace una diferencia entre poeta y cantautor llanero?

GALÍNDEZ: Por supuesto que sí.

JIMÉNEZ: ¿Usted no compone poesía?

GALÍNDEZ: Sí compongo poesía, pero es una poesía... muy sencilla. Una poesía muy... muy de pueblo... muy de la vida cotidiana.

JIMÉNEZ: ¿Qué significa ser poeta?

GALÍNDEZ: Poeta es el que escribe literatura.

JIMÉNEZ: ¿Entonces sus canciones no son poesía "literaria"?

GALÍNDEZ: Es que la poesía literaria es más complicada, más difícil que la poesía informal, vamos a decirlo de esa manera. El llanero tiene la cualidad... que le sale una canción que puede ser hasta oyendo una frase de otra canción.

JIMÉNEZ: Usted me acaba de diferenciar poesía literaria de poesía llanera...

GALÍNDEZ: Sigue siendo poesía, lo que pasa es que... lo literario se va un poquito hacia..., vamos a decirlo de esta manera: lo literario se va un poco más hacia palabras más rebuscadas... que la poesía llanera, que es una poesía plana, sin estar buscando, por ejemplo..., con algunas excepciones, nosotros sabemos que "pedacito" es "pedacito" en el llano; hay otros que ponen "ápice", que significa lo mismo y... (en el llano no lo van a entender).

De estas declaraciones se desprende que la comprensión de la "poesía literaria" tiene que ver con un estatus cultural determinado por la relación jerárquica entre la Institución Literaria que privilegia la escritura como "la forma dominante –hegemónica– del lenguaje" (Zumthor, 1989: 20) y el arte verbal oral, "informal". Yorman Tovar nos explica esa relación desde el polo creativo subalterno, en términos más "planos", más "humildes":

Poeta no es nada más el que escribe, poeta es el que improvisa. Entonces, por ejemplo, la humildad, la excesiva humildad del venezolano, no vamos a hablar del llanero, que no tiene preparación académica, ellos dicen: "nooo, yo soy un compositor, yo soy un trovador"; jamás se les oye decir "yo soy poeta", porque para ellos les parece que el término "poeta" es algo inalcanzable.

Una composición como “De pueblo en pueblo” (1992, pista A-4) vendría siendo una praxis expresiva de esta concepción de la poesía: “Yo soy el hijo del pueblo / y al pueblo es que yo le canto; / como al pueblo quiero tanto, / le doy mi verso sincero. / Yo vivo de pueblo en pueblo / con mi canción peregrina: / y así se me va la vida, / cantando de pueblo en pueblo”.

El último de los términos o unidad léxica que consideramos importante incluir en este primer aporte es el de *canto veguero*. Se trata de un subgénero o variedad de la versación llanera de origen socioeconómico determinado por su temática, cuya glosa y praxis reconocen la mayoría de los representantes del género, tanto los que ejercen dicha “especialidad” como aquellos que eligen otra variante o subgénero. Sin embargo, el “canto veguero” no aparece registrado en la taxonomía folklorista (pero precursora) establecida en los tres estudios de Aretz (1953, 1954a y b) dedicados al canto popular venezolano publicados en el primer volumen del *Boletín del Instituto de Folklore*, ni en el *Diccionario de cultura popular* ya referido, del cual se esperaba mayor progreso con respecto a las investigaciones de Aretz. Galíndez nos lo caracteriza así:

El canto veguero es el que lo oye usted a diario en la sabana. El canto del cabrestero, el canto de ordeño, el canto de arriero, el canto de sembrar. Es el canto de trabajo. El canto veguero lo ha oído usted en canciones por ahí. Usted sabe.

(...)

Lo que pasa es que en la capital de la República la palabra “veguero” se quedó en el corazón de la gente para identificar al llanero. Eso me lo enseñó el viejo Romero Bello... Sí. Él me contaba: “cuando nos veían con el conjunto criollo, los caraqueños decían: “llegaron los vegueros”.

Veguero no es igual que llanero. Veguero trabaja “la vega”, que es la parte de tierra que riega el río. (Entrevista telefónica, septiembre 2 de 2004)

Finalmente, no queremos pasar por alto las dos “versaciones” de “bibliografías” orales compuestas por Galíndez: “Una parranda en el cielo” y “Otra parranda en el cielo” (2004, pista 3). En ambas (la segunda fue compuesta a petición del público dado el éxito de la primera), no sólo se reconoce el magisterio modélico de los poetas y

músicos ya fallecidos, sino que se los enumera “verso a verso” junto a sus composiciones más exitosas o junto a los instrumentos que mejor dominaban, mientras prosigue el “parrando” donde participa la corte celestial. Aunque no todos los poetas y músicos mencionados se dedicaron exclusivamente a componer, interpretar o ejecutar poesía musical llanera (en la primera “parranda” intervienen Alfredo Sadel y Alí Primera, por ejemplo, y en la segunda, Celia Cruz), la producción poética de la mayoría forma parte de los “clásicos del llano”, posteriormente reversionados por el mismo Galíndez en los tres CD donde antologiza lo que podríamos considerar el cancionero popular venezolano contemporáneo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aretz, I. (1953). En torno al folklore musical venezolano. *Boletín del Instituto de Folklore*, 1 (1), 19-24.
- _____. (1954a). El canto popular. *Boletín del Instituto de Folklore*, 1 (3), 43-50.
- _____. (1954b). Maneras típicas del cantar venezolano. *Boletín del Instituto de Folklore*, 1 (7), 171-175.
- Calderón Sáenz, C. (1999). Estudio analítico y comparativo sobre la música del joropo, expresión tradicional de Venezuela y Colombia. *Revista musical de Venezuela*, 39, 219-256.
- Ducrot, O. y Schaeffer, J. M. (1995). *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. 2da. ed. Paris: Éditions du Seuil.
- Microsoft. (2002). *Enciclopedia Encarta*.
- Estébanez Calderón, D. (1999). *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza.
- García Bacca, J. D. (1982). Introducción filosófica a la “Poética”. En Aristóteles. *Poética*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, Ediciones de la Biblioteca.
- García Berrio, A. (1989). *Teoría de la Literatura*. Madrid: Cátedra.
- Gaulin, A. (1995). La chanson comme discours. *Poétiques de la chanson. Études Littéraires*, 27 (3), 9-15.
- Hernández, T. (dir.). (1998). *Atlas de tradiciones populares*. Caracas: Fundación Bigott / Editora El Nacional.
- Lotman, Y. M. (1978). *Estructura del texto artístico*. Madrid: Istmo.

- Marchese, A. y Forradellas, J. (1986). *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Ariel.
- Menéndez Pidal, R. (1953). *Romancero Hispánico*. T. I. Madrid: Espasa Calpe.
- Mounin, G. (1982). *Diccionario de Lingüística*. Barcelona: Labor.
- Rago, V. (1993). *Poesía popular llanera*. Caracas: Dirección de Cultura Universidad Central de Venezuela. / Asociación de Apureños en Caracas.
- Seva i Llinares, A. (1993). *Diccionari llatí-català*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana.
- Sopena Griego. Diccionario griego-español* T.I. (1998). Barcelona: Ramón Sopena.
- Todorov, T. (1975). *¿Qué es el estructuralismo? Poética*. Buenos Aires: Losada.
- Zumthor, P. (1989). *La letra y la voz. De la "literatura medieval"*. Madrid: Cátedra.
- _____. (1991). *Introducción a la poesía oral*. Madrid: Taurus.
- _____. (2000). *Essai de poétique médiévale*. Paris: Éditions du Seuil.

REFERENCIAS DISCOGRÁFICAS

- Galíndez, T. [Intérprete]. (1991). *Mi mejor regalo* [casete]. Venezuela: Millano.
- Galíndez, T. [Intérprete]. (1992). *El hijo del pueblo* [casete]. Caracas: Millano.
- Galíndez, T. [Intérprete]. (1993). *Corazón viajero* [casete]. Caracas: Discorona.
- Galíndez, T. [Intérprete]. (1994). *Lloviznas de amor* [CD]. Venezuela: Sonográfica.
- Galíndez, T. [Intérprete]. (1996a). *Corazón de media noche* [casete]. Venezuela: Sonográfica.
- Galíndez, T. [Intérprete]. (1996b). *La magia de Teo Galíndez* [CD]. Maracay: Dimus.
- Galíndez, T. [Intérprete]. (1998). *Romance de luna llena* [CD]. Venezuela: Dimus.
- Galíndez, T. [Intérprete]. (1999). *Entre amores* [CD]. Venezuela: Dimus.
- Galíndez, T. [Intérprete]. (2001). *Entre amores y guayabos* [CD]. Venezuela: Sonográfica.
- Galíndez, T. [Intérprete]. (2004). *Corazón emparrandado* [CD]. Distribución: Guillermo Piñero.
- Tenepe C. (rec.). (2002). *El pueblo le canta a Chávez*. [CD]. Caracas: Producciones Los Famosos.

