

## PROBLEMAS DE LA POESÍA MUSICAL VENEZOLANA DE RAÍZ TRADICIONAL

María del Rosario Jiménez T.  
Instituto de Investigaciones Literarias, UCV  
maria.r.jimenez@ucv.ve

### RESUMEN

En esta comunicación quisiéramos sistematizar algunos problemas que presenta en «la contemporaneidad» una poesía cuyas marcas *estéticas* inmediata y directamente reconocibles son, por una parte, la conciliación de dos textos: el verbal y el musical y, por la otra, su condición de «folklórica», término que preferimos sustituir por *tradicional*. Dada su obvia oralidad, el primer problema concierne a su inserción en la Institución Literaria y a su consecuente aceptación en La Academia de las Letras, ambas condicionadas por la hegemonía de la escritura, pese a que el interés filológico por la Literatura Oral en Occidente se remonta a finales del siglo XVIII. El segundo dilema que nos parece prioritario dilucidar es cómo puede considerarse *contemporánea* una poesía cuyos orígenes se pierden en los procesos históricos de Conquista y Colonización desde los cuales se presumen los antecedentes formales y semánticos de «la herencia de un cantautor», según el verso de Teo Galíndez (s./f), uno de sus más conscientes albaceas poético-musicales. Ligadas a este, se nos presentan dos interrogantes más: una, hasta qué punto los cambios socio-culturales, la empresa del espectáculo, la industria discográfica y la mediatización tecnológico-informática afectan la evolución de su estereotipada tradicionalidad; otra, la función representativa que cumplen en el contexto de difusión los re-creadores individuales de un género conservado y transmitido de generación en generación por la memoria colectiva. Más que autores, son *auctorictas* (garantes legitimadores) de su heredada competencia ante el poder hegemónico y exclusivo de la *firma escritural*. Finalmente, la poesía musical venezolana de raíz tradicional presenta el afortunado problema de una vasta diversidad de subgéneros, cuya poética y nomenclatura dependen tanto del evento socio-religioso donde se interpreta como del ritmo musical que la vehicula.

**PALABRAS CLAVE:** Literatura oral, tradición, poesía oral contemporánea, autoría.

## ABSTRACT

In this paper we systematize some contemporary problems of a poetry which directly and immediately recognizable aesthetic marks are, on the one hand, the reconciliation of two texts: the verbal one and the musical one and, on the other hand, its «folk» condition, a term that we prefer to replace by *traditional*. Given its obvious orality, the first problem have to do with its insertion in the literary institution and its consequent acceptance at the Academy of Letters, both conditioned by the hegemony of writing, although the philological interest in oral literature in the West goes back in the late eighteenth century. The second dilemma is how can a poetry whose origins are lost in the historical processes of conquest and colonization be considered *contemporary*. It is presumed that in those processes lie the formal and semantic history of «the legacy of a singer», according to the verse Teo Galindez (s/f), one of its most conscious poetic-musical performers. Besides, we have two more questions: to what extent socio-cultural changes, the show business, the music industry and mediatization as consequence of information technologies' development affect the evolution of the stereotypical traditionalism of this poetry; and what representative role do its re-creators play in the context of dissemination, considering that this poetry is preserved and passed down from generation to generation through collective memory. Rather than authors, they are *auctorictas* (legitimizing guarantors) of its inherited competency before the dominant and exclusive power of signature. Finally, the Venezuelan musical poetry of traditional roots involves the fortunate problem of a vast variety of subgenres, whose poetic and nomenclature depend on both the socio-religious event where it is performed as the musical rhythm that conveys it.

**Keywords:** oral literature, tradition, contemporary oral poetry, authorship

Creo, por ejemplo, que si hay cada vez menos sociedades de cultura oral sobre la tierra, y que las producciones orales que sobreviven en las sociedades modernas ocupan cada vez un espacio más reducido, la oralidad como tal es una forma inextinguible (...) Es la forma básica del reconocimiento y del intercambio.

Raúl Dorra (1997). *Entre la voz y la letra*, p. 35.

Aunque el interés erudito, antropológico, filológico y lingüístico por la poesía de procedencia oral (poesía *natural* o *primitiva*, en oposición a la poesía *artificial* o *culta*) se remonta, en Occidente hasta los inicios del romanticismo en la segunda mitad del siglo XVIII, tal como hermosamente lo narra Abrams (1975) y como lo resume Zumthor (1991), quien retrocede hasta Montaigne; aunque en 1815 Jacob Grimm publicó *Silva de romances viejos* como una manifestación de los conceptos de *Volkspoesie* y *Volkslied* que propuso junto con Herder; aunque en 1835 el médico y filólogo finlandés Elías Lönnrot publicó su tesis doctoral sobre el *Kalevala* (cantos épicos de héroes legendarios de Finlandia); aunque el profesor de filología en la Universidad de Helsinki, Julius Leopold Krohn sentó en 1888 las bases metodológicas de la Escuela Histórico Geográfica, la cual, orientada inicialmente hacia el estudio del origen y distribución de la poesía épica finlandesa, amplió su espectro de investigación hacia el relato oral, hasta el punto de que se la conoce en la contemporaneidad como el método sistemático para clasificar el cuento folklórico, gracias a su continuador en Norteamérica, Stith Thompson, pese a las severas críticas que le hizo el formalista Propp; aunque cuatro años antes del nacimiento de Ramón Menéndez Pidal (1869), fundador de la Escuela Filológica Española a principios del siglo XX, abocada a los orígenes remotos de la literatura castellana, que mucho tienen que ver con la poesía musical ahora ya tradicional, Emilio Lafuente Alcántara, miembro de la Real Academia de la Historia Española, publicaba en 1865 su *Cancionero popular. Colección escogida de coplas y seguidillas*; pese a lo que significó para el mundo de la filología románica hispana el descubrimiento en 1948 de la *jarcha*, estrofa mozárabe de cuatro versos de arte menor, en la que se alternan palabras en árabe y en romance castellano, datada aproximadamente

en el siglo X, razón por la cual no sólo precede al cantar de gesta sino que es el más remoto antecedente de nuestra copla tradicional; a pesar, ya entrando en el ámbito venezolano, de que en 1889 don Tulio Febres Cordero recopiló sus *Cantares populares* merideños; a pesar de que en 1893 nuestros positivistas Adolfo Ernst y Aristides Rojas se dieron a la tarea de recopilar e iniciar el estudio de los materiales para el Cancionero popular de Venezuela, o *flores de monte*, en expresión de Ernst; a pesar de que en 1970 Efraín Subero obtuvo su título de Doctor en Letras con una tesis sobre *La décima popular en Venezuela*; pese al reciente desarrollo y auge de los Estudios Culturales y de la interdisciplinariedad como método de investigación, todavía, en la contemporaneidad, «para el etnólogo, el folklorista o el historiador de la literatura, la poesía oral es para él *otra cosa*, mientras que la escrita le es *propia*» (Zumthor, 1991: 26).

Esta situación, que obviamente atañe a toda manifestación literaria oral, sea tradicional o no, tiene su origen en «el prejuicio que hacía de la escritura la forma dominante –hegemónica– del lenguaje» (Zumthor, 1989: 20), prejuicio que en el caso de la Conquista y Colonización del territorio americano se manifestó en la «homogeneización cultural por la vía de la lengua y el alfabeto, con el salto a primer plano de la voz domesticada por el alfabeto» (Niño, 2008: 44), ignorando, desde su perspectiva negadora de la otredad, que la escritura, para las culturas no alfabéticas es «todo sistema visual de comunicación exactamente codificado y capaz de ser expresado en una lengua» (Zumthor, 1991: 37). Es decir, «documento acreditable» en palabras de Niño (*idem*), que puede ser *monumento* si cumple con la estructuración vocal de la manifestación discursiva «poética» (*ibidem*: 41), siempre que esté codificado en grafemas latinos.

En esta ya tradicional dicotomía oralidad vs. escritura alfabética (que en la contemporaneidad, afortunadamente, viene obteniendo cada vez más espacio académico entre lingüistas, filólogos, semiólogos y culturólogos), es inevitable referirse a la polémica iniciada por Walter Ong (1987) sobre la «monstruosidad» de la expresión «Literatura oral», generado por una crítica que obvió la etimología de la palabra «literatura», procedente del latín *litera* que traduce *letra del alfabeto*. Ong propone como más adecuado el término «vocalizaciones» aunque no excluye «circunlocuciones que se expliquen por sí mismas: «formas artísticas exclusivamente orales», «formas artísticas verbales».

Sin embargo, el creador de la expresión «Literatura oral», Paul Sébillot, no fue exactamente un crítico literario en su acepción actual, sino un etnólogo aficionado (además de abogado y pintor) que se dedicó no sólo a recoger las tradiciones orales de Bretaña, sino a estudiar las variantes dialectales de su región natal. Hacia 1881 agrupó dentro de su «monstruosidad» designativa discursos tradicionales ficcionales, metafóricos, creativos o, en fin, no referenciales, como mitos, cuentos, leyendas, proverbios, epopeyas y canciones, los cuales fueron dejados en esa estantería por antropólogos, folcloristas, sociólogos, lingüistas, historiadores de la literatura y, más recientemente, narratólogos.

Aunque es innegable que tanto la noción de oralidad como el nombre que designa su expresión estética, «Literatura oral», fueron contruidos desde la mentalidad escritural, tal como con autoridad y precisión lo demuestra Ong, y que, en consecuencia, «al hablar de oralidad nos situamos de hecho en el espacio de la escritura (Dorra en Ostria, 2001: s/p), como lo estamos haciendo en este artículo, Ducrot y Schaeffer (1995: 608) consideran que «la expresión 'literatura oral' parece (...) la menos desgraciada: ella tiene al menos la ventaja de poner el acento sobre un parentesco funcional de dos campos –el oral y el escrito– que se comparten el dominio de los usos (potencialmente) estéticos del lenguaje humano».<sup>1</sup> No sabemos si Sébillot formuló en estos acertados términos la pertinencia de las artes verbales de procedencia oral al espacio de la literatura, pero por experiencia los investigadores hemos padecido que su feliz (o menos desgraciada) denominación generó en la institución literaria la excluyente concesión de considerar a la literatura oral como «una rama especial de la literatura, subalterna y casi siempre mal considerada» (Ostria, 2001: s/p).

Ante la contundente e ineludible presencia de la escritura alfabética, e incluso de su necesidad por parte de los mal llamados «analfabetas funcionales», Dorra (1997), en su hermosísimo libro *Entre la voz y la letra*, reconcilia la oralidad con la escritura partiendo de Saussure. Si para el lingüista ginebrino el significante o imagen acústica es una representación del significado (concepto o imagen mental), para Dorra «la escritura es una representación del habla» y por lo tanto «se ve ella también llevada a construir el lugar de la voz». Y uno de los problemas que se le presenta a la poesía y a toda literatura oral, no

<sup>1</sup> Traducción nuestra.

sólo venezolana, es la quizá (in)voluntaria ignorancia, por parte de la institución literaria, de esta originaria y primordial función de la escritura que, en certera afirmación de Dorra, creó una «ilusión de la voz», ilusión que nosotros interpretamos como la representación del contexto de enunciación del habla oral, pues «este sujeto [el que escribe], tanto como su interlocutor [el que lee], es una figura del propio discurso y por lo tanto la situación desde la que el sujeto enuncia es una situación siempre imaginaria. Este sujeto no *escribe* sino *habla*, dirige su voz a ese otro que no *lee* sino *escucha*» (p. 22, cursivas del autor).

Sin embargo, la situación enunciativa propia de la literatura oral no es ni mucho menos imaginaria o ilusoria, sino sensorialmente real y tangible, dada la copresencia in situ del emisor y del receptor. Ambos participan, entonces, de un doble contexto de enunciación, pues dentro del primer contexto copresencial se encuadra el contexto de enunciación ficcional que comporta todo texto literario, incluyendo el poético no narrativo, porque la voz textual siempre establecerá una dialógica, aunque sea implícita, con el receptor que oye (o lee): «es dentro del espacio de la voz donde se produce la inscripción del sujeto» (*ibidem*: 39). Por eso, entre los recursos utilizados por la literatura escrita está la imitación de la oralidad, llamada por Ostria (2001: s/p) «oralidad ficticia».

Si articulamos lo expuesto por Dorra y Ostria con la axiomática definición de los lenguajes artísticos establecida por Lotman (1988: 19-20) como «sistemas de modelización secundarios», ya que se «superponen sobre el nivel lingüístico natural», podríamos concluir que la literatura escrita es un sistema secundario no sólo con respecto a la lengua natural, sino con respecto a la literatura oral, su histórico sistema de modelización primario.

No se trata, entonces, de imponerle a la institución literaria la inversión de la hegemonía de la literatura escrita en favor de la oral, sino de proponerle su equivalencia estética a partir del reconocimiento tanto de las normas y recursos que implementa la modalidad de difusión directa boca-oído, como de la competencia (talento o virtuosismo) del recreador de la memoria literaria colectiva. Quizá la institución literaria y la academia de las letras podrían ilustrarse cabalmente sobre los valores de la estética de la oralidad, si *leyeran escuchando* la poesía oral contemporánea, pues esta, como la tradicional, «implica, generalmente, más reglas y más complejas que

la escritura. En las sociedades de fuerte predominancia oral constituye, con frecuencia, un arte mucho más elaborado que la mayoría de los productos de nuestra escritura» (Zumthor, 1991: 83). Por lo tanto, no son los investigadores de la poesía oral quienes problematizan su estatus literario, sino los sordos políticos institucionales que temen perder el estatus intelectual de letrados, en la medida en que esta condición representa para ellos superioridad social ante aquellos que no por desconocer la escritura alfabética *escuchan* la literatura en vez de leerla. Los letrados prefieren ignorar que «la oralidad no significa analfabetismo», porque es institucional percibirlo «como una carencia, despojado de los valores propios de la voz y de toda función social positiva» (*ibidem*: 27). En su descargo acudimos a la afirmación de Frenk (2005: 16): «no es conocido a nivel general» el hecho de que «las culturas occidentales concededoras de la escritura estuvieron permeadas también, durante siglos, de diversos tipos de oralidad».

Pero según las vastas fuentes consultadas por la misma autora y por Zumthor (1972 y 1987), el «imperio de la voz» fue tan contundente en la Edad Media, que, por una parte, las diversas manifestaciones literarias de las culturas «plenamente orales» se siguieron transmitiendo sin mediación de la escritura, incluso después de su fijación en letra manuscrita o impresa. Por esta razón, tal como lo demuestra Frenk, desde la antigüedad clásica hasta principios del siglo XIX se continúa la tradición de la lectura en voz alta, entre grupos sociales heterogéneos en cuanto a su conocimiento de la escritura: «lo mismo sus 'lectores' que sus receptores —letrados o analfabetas— estaban acostumbrados a oír el sonido de las letras, las '*voces paginorum*' según el feliz título de Joseph Balogh» (p. 20). Y la preferencia del sonido sobre la lectura individual silenciosa se debió a que la escritura fue en su momento, y sigue siendo para muchos en la actualidad, una «tecnología de la palabra» (Ong, 1987) que impedía e impide el disfrute de lo que se llamó y se llama Literatura, cuyos orígenes fueron irreductiblemente orales, pues la escritura, por circunscribirnos tan sólo a Occidente, tuvo, desde su invención, funciones muy distintas a las de fijar, conservar y transmitir la palabra estética. Por eso, no sin razón, ni sin ser el único, Dorra (1997: 43), al referirse a las relaciones «opositivas» entre literatura popular, literatura culta y literatura de masas, afirma: «es posible ver en la literatura popular el subsuelo, la dimensión elemental y fundante de la literatura culta (...) Aquí asimilamos la literatura popular a la

circulación de *mensajes elaborados artísticamente* y que provienen de la experiencia de la comunicación oral» (cursivas nuestras). Elaboración artística que emparenta la literatura oral con la escrita (Ducrot y Schaeffer, *vid. supra*), aunque el registro civil de la institución literaria no quiera reconocer la filiación.

Si bien evitamos hablar de «exclusión» o de «falta de diálogo con la otredad», para no endilgarle ni a la literatura ni a la poesía de transmisión oral la desagradable e inmerecida actitud autoconmiserativa (pese a que esta suele manifestarse en los textos como resentimiento reivindicativo del «analfabeto» re-creador ante la institución letrada que lo margina), es patente que «no hay, estrictamente, una historia de la literatura popular, o, mejor dicho, que su historia es en todo caso la historia de sus relaciones con la culta». Las razones que esgrime Dorra (1997: 42 y 43), interpretando el tan citado artículo de Jakobson sobre folklore (1977: 7-22), se refieren a la oposición cambio vs. permanencia: la literatura culta se ha caracterizado históricamente por su continua transformación, dada «la sucesión de movimientos o estilos que se producen por factores reactivos, por necesidades de cambio», mientras que la literatura popular insiste en la «búsqueda de una regularidad sistemática, el acatamiento de las sanciones colectivas, el depósito de paradigmas que es patrimonio de una comunidad». Tal como se nos presenta esta oposición, podría parecer paradójicamente equivocada, pues otro de los rasgos de la literatura oral es su capacidad para generar variantes temáticas y cambios contextuales ante la estéril fijación del texto en la escritura. Sin embargo, no se equivocaron Jakobson ni Dorra porque la fecundidad re-creativa de la literatura oral ocurre según los códigos estéticos establecidos por los recursos mnemotécnicos de la memoria colectiva, la cual elabora modelos formales y temáticos relativamente constantes (paradigmas) a los que se acoge el talento o «virtuosidad» del ejecutante para demostrar su estilo.

Sin embargo, la «estridencia» (Dorra *dixit*) de la «movilidad» reactiva de movimientos, escuelas y estilos es producida por los «abajo firmantes» de manifiestos que gritan en el silencio del documento escrito, mientras que «la literatura popular, adherida a los condicionamientos del ser colectivo y disimulada entre los hábitos de la vida cotidiana, acompaña de tal modo a los hombres que éstos dejan de verla». Entonces, a la oposición cambio vs. permanencia se añade la oposición hegemónica individual vs. colectivo, de

antecedentes renacentistas, reforzada por la tecnología reproductora de la imprenta, cuyos productos, en principio, no sólo debían tener firma, sino, digamos, un lector por vez. No olvidemos que el título que se les otorga a los miembros de las Academias de la Lengua en el mundo hispanoparlante es «Individuo de Número», a quien se le concede un asiento marcado por una letra del alfabeto latino.

El prejuicio sobre una literatura de emisión y recepción colectivas se origina en la dicotomía estética de la oposición vs. estética de la identidad, cuya poética, en términos de Lotman (1988: 349 y 352), consiste en «una identificación completa de los fenómenos representados de la vida y de modelos cliché que el auditorio ya conoce y que forman parte de un ‘sistema de reglas’». Pero cuando «el artista opone los métodos de modelización de la realidad habituales para el lector su solución original que él considera verdadera», estamos ante la estética de la oposición, la cual, por su «estridencia autorral» facilita historias de la literatura que a veces se limitan a la enumeración de nombres y obras agrupados en movimientos, corrientes y tendencias: nos atreveríamos a llamarlas, si se nos permite el neologismo, *oralifóbicas*, por no acusarlas de xenofobas.

Sin embargo, debemos matizar las apreciaciones anteriores. Sabemos que las historias de las literaturas nacionales (europeas, mesoamericanas y andinas, ya que nos restringimos al Occidente geocultural) que han tenido la suerte de contar con el innegable documento que manuscibe y/o imprime (posteriormente) su tradición oral, sí dan cuenta de ella, presentándola como fundacional de las distintas lenguas literarias que confluyen en la geopolítica contemporánea (nos referimos, por ejemplo, a las literaturas orales en lenguas románicas de las Comunidades Autónomas del Estado Español, como Cataluña y Galicia, y a las literaturas de las lenguas aborígenes americanas cuya solidez, también documentada, resistió la imposición del castellano). Pero, como afirma Dorra, son historias de las relaciones de la literatura popular con la culta, que parecieran suspenderse cuando falta el documento «acreditable» contemporáneo, carente del prestigio del antiguo escrito, pese al marcado interés de muchos investigadores (después de los filólogos románticos y españoles, generalmente etnólogos y folkloristas) en registrar esos textos literarios orales que acompañan al hombre en su vida cotidiana. Labor que en sus inicios podemos calificar de *misionera*, pues implicó el incómodo desplazamiento a remotos lugares tan sólo equipados con un lápiz y un papel para tomar dictado y,

posteriormente, el traslado de pesadas máquinas de grabación. En la actualidad los sofisticados avances de la tecnología digital permiten un cómodo y expedito registro del texto literario oral en su integral contexto de realización, e incluso se cuenta con programas convertidores de voz en escritura; pero las historias generales de la literatura insisten en excluir la literatura oral contemporánea, cuyos estudios, recopilaciones antológicas y clasificaciones se divulgan en ediciones independientes que ni siquiera la presentan como rama subalterna de la literatura propia, sino como «otra cosa» (Zumthor, *vid. supra*).

En lo que se refiere al continente americano, la Crónica de Indias como documento «más antiguo» (entre otros) ofrece información sobre la literatura oral precolombina (versiones muy manipuladas y tendenciosas de mitos, por ejemplo) y, también, sobre la literatura oral traída por los conquistadores. Al respecto, la temprana llegada de la imprenta a los virreinos americanos más ricos en oro y plata (Nueva España, actual México, en 1539 y Perú en 1581) constituyó un factor testimonial decisivo que permite la comparación tanto con los *Cancioneros* y *Romanceros* que se publicaron en España a partir del siglo XV, como con la literatura oral que actualmente se recrea en dichos países.

Aunque la imprenta llegó a Venezuela en 1808, contamos con la valiosa y meritoria recopilación de Mauro Páez Pumar (1979), *Orígenes de la poesía colonial venezolana*, la cual contiene dos cantos indígenas andinos (p. 75) y un pasquín de procedencia oral fechado en Guatire en 1738 (p. 189) que nos recuerda la métrica de la seguidilla<sup>2</sup> desde su equivocada transcripción. En el prólogo, Juan Ernesto Montenegro relata el mito makiritare de Wanadi, el caribe de Amalivaca y el guayanés del diluvio (pp.16-18). El prologuista se refiere también, pero someramente a «las manifestaciones del canto popular venezolano» durante el siglo XVIII, las cuales «se mantuvieron dentro de la tradición castellana, por lo que el imperio de la décima fue ilimitado en las colonias» (p. 60). Aunque esta afirmación es totalmente cierta, Montenegro no menciona los otros subgéneros de la poesía y del canto popular heredados de España, algunos tan importantes como la copla y el romance. La brevedad de la mención se justifica, pues la Venezuela colonial, al carecer de imprenta, careció

---

<sup>2</sup> La seguidilla se conservó en Venezuela hasta algo entrada la segunda mitad del siglo XVI.

también del documento impreso «acreditable» que podría reflejar el progresivo arraigo y evolución de la poesía y de la narración oral en nuestro país desde el transplante ibérico y africano.

Quizá sea por esa razón que las pocas historias generales de la literatura venezolana hasta ahora existentes no se inician con la literatura oral de raíz tradicional; incluso, llegan a hablar de «la ausencia de literatura venezolana» antes de la Independencia. Al respecto, debemos reconocer que una grata excepción la constituye el Discurso de Incorporación a la Real Academia de la Lengua de Gustavo Luis Carrera (1998), *Entre Escila y Caribdis, la eterna aventura. Literatura venezolana: carta de marear*, que zarpa desde las literaturas indígenas, la Crónica de Indias y la literatura oral tradicional, «**antecedentes**, sin la consideración de los cuales sería imposible hablar del surgimiento de una **literatura venezolana**» (p. 13, negritas del autor).

Sin embargo, la ausencia de documentación colonial no es tan absoluta, pues Luis Pastori (1979: 6) nos incita a hurgar en la Crónica de Indias referida a Venezuela: «Es posible o muy cierto que con la música, forma casi natural de expresión de lo popular, nacieran las primeras circunstancias poéticas que en el siglo XVII se recogen dispersas y anónimas en los primeros relatos apasionantes de Fray Jacinto de Carvajal y otros cronistas». Por otra parte, nuestras bibliotecas y hemerotecas, así como el Archivo General de la Nación, conservan hojas sueltas y pasquines, además de las publicaciones periódicas de nuestro siglo XIX, donde hemos encontrado desde 1811 coplas sueltas, aguinaldos, galerones, romances-corríos, décimas, glosas e incluso seguidillas y menciones a los instrumentos acompañantes (bandola, cinco). La *Gaceta de Caracas* (1808-1822) contiene algunas pocas muestras y referencias a nuestra poesía popular así como *El Correo del Orinoco* (1818-1822).<sup>3</sup> *Los Archivos venezolanos de folklore* publican en su N<sup>o</sup> 6 (1959-60: 144-263) las 2217 estrofas octosílabas que reunió Pedro Montesinos en su *Cancionero*, después de los nobles intentos de Adolfo Ernst y Arístides Rojas, ya mencionados. Como se observará, fuentes de documentación escrita existen para iniciar nuestras historias de la literatura desde sus orígenes.

---

<sup>3</sup> Remitimos, para una información más concreta y mejor documentada, a Almoína de Carrera (2000) y a Jiménez (1998).

Pero a diferencia de la escuela filológica española, y de países como México y Perú, nuestros investigadores cuentan con una documentación que exige un vocacional esfuerzo indagatorio no sólo en las publicaciones periódicas del siglo XIX, sino también en impresos cuyos títulos o catalogaciones de biblioteca aparentan no aportar o aportar muy poco sobre la genealogía de nuestra poesía oral; antecedentes que podrían otorgarle el rancio estatus de tradicional, nunca tan noble para la academia como la tradición literaria escrita. Ofrecemos un sólo ejemplo de «hallazgo sorpresivo»: *Las sabanas de Barinas* (1857 [1952]) libro catalogado como «diario de viaje» escrito por «un oficial británico desconocido», el Capitán Vawell, legionario invitado por Bolívar para contribuir a la disciplina del ejército libertador. La obra contiene un capítulo dedicado a «La fiesta. Cantos nacionales» (pp. 151-157) donde el autor transcribe «versos en alabanza del Libertador» (cuatro cuartetos heptasílabos, metro que nos resulta extraño a la poesía popular, pues alterna con la convención del octosílabo<sup>4</sup>); un «Canto de la Guardia a todo coro» en cuartetos decasílabos (estrofa de los himnos patrióticos publicados en nuestra prensa periódica decimonónica); una seguidilla entonada por mujeres llaneras y, por último, «un canto neutral como cuadra a un ejército en vísperas de marcha», transcrito en estrofas similares a la cuaderna vía aunque no siempre monorimas. Pero la cuaderna vía, estrofa medieval utilizada por el mester de clerecía, al constar de cuatro versos alejandrinos cuyos hemistiquios son evidentes, pudo ser un antecedente culto de la cuarteta popular hispana, ya que su pausa fonosemántica en el segundo verso permite extraer dos estrofas heptasílabas de rima xaxa, si en su oralización se separan los hemistiquios.<sup>5</sup> Debemos destacar que la «neutralidad» del canto transcrito por Vawell consiste en el desplazamiento de la noción de fidelidad: la «causa patriótica» se omite ante la inminencia de la causa afectiva. La voz poética lamenta tanto la separación de la amada como el presentido olvido de su parte. Esta temática es un antecedente

<sup>4</sup> Lamentablemente Vawell no nos proporciona la partitura, pero debemos tomar en cuenta la flexibilidad métrica del canto, que alarga o reduce el verso según la expresión vocal-melódica. Julio Cejador (1921: 7) justifica el anisosilabismo de la copla popular española como un recurso para evitar la monotonía de la versificación regular.

<sup>5</sup> Transcribe Vawell: «Ya salen las banderas, las que he de seguir, / y de ella a quien adoro me voy a despedir; / yo viviré penando, pues ya tu amor perdí, / y tú, quizá, ¡bien mío! te olvidarás de mí». Transcribimos nosotros: 1) «Ya salen las banderas, / las que he de seguir, / y de ella a quien adoro / me voy a despedir». 2) Yo viviré penando / pues ya tu amor perdí, / y tú quizá, ¡bien mío! / te olvidarás de mí». Obsérvese la oscilación entre el heptasílabo y el octosílabo.

del reciente subgénero poético musical llanero catalogado como *guayabo* por sus cultores.

La otra fuente documental, la constituyen, por una parte, la memoria de los depositarios de la poesía tradicional, a quienes obviamente debe contactarse in situ antes de que fallezcan y, por la otra, los registros sonoros relativamente contaminados por la mediatización de la industria discográfica, cuyas primeras producciones resultan casi inaccesibles dada la remasterización digital selectiva, es decir, comercial, de los acetatos «más fidedignos» que comenzaron a difundirse en la capital a partir de los años sesenta.

Por otra parte, la institución literaria y la academia de las letras durante mucho tiempo excluyeron la literatura oral por considerarla parte del folklore, donde la ubicó el creador del término, William J. Thoms en su famosa carta de 1846, al sustituir las expresiones anglosajonas «Popular Antiquities» o «Popular Literature» por «the lore of the people», es decir, por «saber del pueblo» (en Poviña, 1954: 203-204). Y tanto el hecho folklórico (incluyendo el literario) como la ciencia que lo estudia fueron hasta hace poco objeto y disciplina de la Etnología. Si a esta (des)ubicación se añade que gran parte de lo que se considera poesía oral es no sólo tradicional sino musical, es decir, cantada, puede ser «académicamente correcto» mantenerla en la Etnomusicología, o, en el mejor de los casos, en los estudios de las «artes populares», pues (in)voluntariamente la cultura letrada suele desconocer las amplias reformulaciones contemporáneas del concepto de folklore (Prat Ferrer, 2007), así como la no tan reciente disciplina que estudia las artes verbales de transmisión oral, la Etnopoética (Oriol i Carazo, 2002).

Ahora bien: tanto el ineludible Paul Zumthor, a quien el estudio de la poética medieval francesa lo condujo a errar por «Oralia», como dos de los profesores que redactan la Revista *Études littéraires* (1995) de la Universidad de Laval en Canadá (por citar a los que nos han convencido más con su claridad analítica) elevan la poesía musical al rango de texto literario. Entre la diversidad de géneros que conforman el conjunto de la literatura oral, Zumthor (1991: 48-49) elige la poesía, porque «se distingue por la intensidad de sus caracteres; está más rigurosamente formalizada y provista de indicios de estructuración más evidentes». Además, «las señales semánticas» del sistema pasional de una cultura parecen ser «más densas» en el texto poético oral, cuyo artificio musical, en el caso de la poesía

cantada, «permite alcanzar de golpe algo que es central, a partir de lo cual el panorama se aclara... hasta los confines de la ‘literatura oral’». Como observamos, Zumthor propone para la poesía oral el estudio de los dos niveles elementales del texto literario: la forma y el contenido. Pero esa forma y ese contenido están condicionados por un componente estructural del cual carece la poesía escrita: la música, que induce a los redactores de *Études littéraires* a dedicar el N° 3 del volumen 27 a la «poética de la canción» para despejar la problemática de su subalternidad con respecto a la poesía «literaria», escrita en silencio para ser leída en ausencia de sonoridad.

André Gaulin (1995: 9) «sin ser un musicólogo» sino un «serio» estudioso de la literatura (un *littéraire* en el original francés), conceptualiza la canción, en primera instancia, como un género (literario, de ahí su capacidad para *generar* su propia poética) caracterizado por «la conciliación de dos textos, uno literario, el otro musical», cuyo análisis textual debe tomar en cuenta que el texto cancioneril («*le texte chansonnier*») es «una poesía lírica, es decir, una poesía cantada, medida, resultado de una búsqueda de puntuación entre las palabras y su figuración por reagrupamientos sonoros, por sintagmas musicales». En esta definición textual debe destacarse que para el autor la canción es la manifestación contemporánea de un género literario *clásico*, histórica (aunque paradójicamente) legalizado por el canon tripartito de la institución literaria escritural: la lírica, cuyo discurso poético surge inseparable del instrumento que le concedió el nombre. De ahí la necesaria «conjunción de las palabras y de los ritmos, de la feliz coincidencia entre los sintagmas, los acentos tónicos y las secuencias musicales», que suponen «una búsqueda múltiple: la de los sonidos, de las asonancias, de las rimas, de las caídas –un fin logrado–, de las cesuras felices, los encabalgamientos significativos.»<sup>6</sup> Se trata de la misma búsqueda y de los mismos logros del poeta mudo que escribe para lectores sordos.

A la inversa de Gaulin, la memoria (en)cantada de Michel Collot (1995: 29-31) parte del condicionamiento musical para explicar la textura signifiante y significativa de la canción. De su introspección reflexiva sobre las dificultades que tuvo en la infancia para recordar literalmente las palabras de alguna poesía musical con el fin de cantarla, concluye que «el impulso del ritmo y de la melodía (...) no

<sup>6</sup> Traducción nuestra.

se podía sostener sin el apoyo de las palabras, con las cuales formaban una unidad indisociable e irremplazable», a diferencia de las «palabras leídas en los libros», porque

las palabras de la canción no eran separables unas de otras; a menudo, para encontrar una sola, me era necesario retomar, desde el comienzo, el conjunto de la canción. *Pues ese vocablo no era un simple signo lingüístico; él tenía una fisonomía melódica y rítmica*, que yo no podía reencontrar sino remitiéndola a su lugar en la frase musical. Él no era, como tal, reutilizable en otro contexto, sino solamente repetible, indefinida y deliciosamente. (Cursivas y traducción nuestras)

Collot, como todos los académicos que la institución literaria recluta, describe la oralidad poético-musical desde la escritura (lo que no implica ser cómplice de ambas hegemonías), esforzándose (problematizándose) en destacar la «fluctuación de sentido» proveniente de la «interferencia entre la frase verbal y la frase musical, y particularmente de las distorsiones que las exigencias del ritmo y de la melodía y las inflexiones de la voz del cantor imponen a la delimitación habitual de la cadena signifiante, cuyos elementos se encuentran *redistribuidos en una secuencia inédita*» (cursivas y traducción nuestras).

Pero todavía, en la contemporaneidad, esta contundente descripción plurisemiótica de la canción constituye una otredad extraña o impertinente para la academia letrada, que vincula «edición» con la fijación silente del texto escrito, quizá por su sorda, por no decir hegemónica, incapacidad para aprehender y conceptualizar la «edición» auditiva impresa en la memoria sensorial. Si bien esta edición es única e irreplicable en cada interpretación en vivo, se prolonga en el espacio y en el tiempo gracias a la «oralidad tecnológicamente mediatizada» (Zumthor, 1991: 37) en registro sonoro o audiovisual, equivalente a una edición escrita que, al «congelar» una de las tantas *performances*, facilitaría el descubrimiento de las inéditas particularidades estéticas de la creación poético-musical.

Esta oralidad mediatizada nos lleva al problema del tipo de recepción de la poesía musical tradicional y popular: si en vivo, en comunicación

directa boca-oído generalmente es colectiva con interacción entre el público y los ejecutantes, en el caso de la oralidad mediatizada, así como en el caso de la lectura de sus transcripciones, la recepción puede ser individual, aunque se haya concebido para ser escuchada por un vasto número de oyentes. Pero, tanto los registros discográficos en vivo como la audición de la poesía musical en fiestas privadas, nos remiten a su genuino espacio receptor, sin la posibilidad de respuesta directa.

La mediatización tecnológica, rasgo característico de la contemporaneidad, la movilidad de las comunidades rurales hacia las áreas urbanas y la «glocalización» de la cultura, implican el problema del grado de tradicionalidad de la poesía musical, no sólo venezolana. Si nos acogemos a la definición de tradición propuesta por Menéndez Pidal (1953: 45-63): «transmisión por asimilación», debemos tomar en cuenta que la comunidad oyente *asimila* (conserva) el texto poético en una memoria colectiva que *per se* lo recrea y lo contextualiza para procurar su continuidad en la medida en que asimila la evolución socio-cultural. Ahora bien, como ya hemos explicado someramente, la escuela de Menéndez Pidal y sus continuadores tenía la ventaja de contar con suficientes *Romanceros* y *Cancioneros* manuscritos e impresos para determinar «el estilo tradicional» dentro un vasto corpus que recogía tanto poesía de origen culto como de origen popular, la cual generó imitaciones no siempre distinguibles de las versiones fidedignas o antiguas, cuyas fechas, por otra parte, son difíciles de determinar. Dámaso Alonso (parafraseado por Dorra, 1997: 45) resolvió el problema genológico-taxonómico llamándola «poesía de tipo tradicional», expresión que para el caso venezolano nosotros hemos traducido como «poesía musical de raíz tradicional», al tomar en cuenta su origen y vicisitudes en nuestro territorio, ya glocalizado.

Sin caer en prejuicios «puristas» se debería determinar tanto «el grado de tradicionalidad» de las producciones poético musicales venezolanas más recientes como su calidad estética. Por una parte, no se trata de objetar, ni mucho menos, las interesantísimas versiones que compositores contemporáneos hacen de temas muy arraigados en nuestra memoria colectiva, hibridándolos con otros ritmos y arreglos orquestales de origen popular e incluso culto, versiones que constituyen un valioso reconocimiento a nuestra tradición; pero por la otra, sí se trata de evaluar, siempre dentro de los paradigmas tradicionales, cuánto de repetición anodina carente de creatividad

poética y de fuerza musical hay en algunas producciones discográficas recientes, contaminadas por la insulsez de la cultura de masas.

La mediatización comercial nos conduce al penúltimo problema que la brevedad de este espacio nos permite abordar: las autorías. No sólo nosotros hemos afirmado que la literatura oral no siempre es anónima, pues al legado tradicional debe añadirse el estilo particular de cada recreador como depositario y representante de la memoria colectiva. Pero aunque los derechos de autor vienen facilitando la identificación del intérprete-recreador, del compositor y de los instrumentistas, muchos de los cuales han obtenido exitoso reconocimiento y difusión, su producción artística es la versión de una herencia de propiedad colectiva, corpus anónimo que ha posibilitado la apropiación autoral de coplas, versos, temáticas, tendencias y ritmos folklóricos cuyos nombres populares determinan la rica variedad de los subgéneros de nuestra poesía musical de raíz tradicional.

Ya Isabel Aretz (1953 y 1954) y Luis Felipe Ramón y Rivera (1969) documentaban en sus productos de investigación más de sesenta ritmos que en las festividades y eventos cívicos y religiosos se ejecuta(ban) simultáneos al canto y a la danza en diversas regiones del país. Más recientemente, Claudia Calderón Sáenz (1998) ha explicado exhaustivamente las variantes rítmicas del joropo colombiano-venezolano, «una expresión de arte popular en permanente evolución, que involucra *poesía, canto, música y danza* en un sistema de creatividad improvisatoria sobre estructuras establecidas y parámetros determinantes de estilo» (p. 227, cursivas nuestras). Isaías Medina López (2002), por su parte, insertó en la academia un ilustrativo estudio donde con impecable metodología daba a conocer una forma del canto a lo divino particular del estado Cojedes: la *tórtola*.

Esta prolífera variedad propone al investigador dos problemas: el primero concierne a establecer cuándo el ritmo, el evento performativo y el ciclo festivo religioso condicionan el tema de la palabra poética, como en los distintos *velorios* (de Cruz, de Santo, de muerto, de angelito), en los cantos navideños y en las celebraciones del Santo Patrón (San Antonio, San Benito, San Juan), y cuándo la letra mantiene, digamos, independencia semántica, tan sólo adaptándose al ritmo y la melodía tradicionales seleccionados por el poeta musical (re-creador). Por ejemplo, no nos atrevemos a afirmar

contundentemente que todo poema cantado en las variantes y joroperas *golpe* y *corrío* es épico, ni todo el que se canta en *pasaje* es lírico. El segundo problema atañe a cómo conciliar la nomenclatura que los propios cultores dan a estos subgéneros con las taxonomías genológicas de las poéticas y los tratados de métrica elaborados a partir de la poesía escrita de origen culto, pese a que estas no obvian sus relaciones con la poesía popular. La dificultad se debe, en mucho, a que nuestros cultores denominan la variedad cantada por su ritmo y no por la temática del texto. Entonces, no encontraremos en el apartado que Navarro Tomás (1974: 545-551) dedica a la métrica popular ni una *kirpa* ni un *corrío*, pese a que el poema narrativo en octosílabo de rima asonante en los pares corresponde a la estructura del romance tradicional español. Tampoco un *pasaje-guayabo*, reminiscencia de la lírica mozárabe.

Esperamos haber contribuido al diálogo de la academia letrada con la poesía oral de raíz tradicional, si no para que se la *apropie*, al menos para que vaya dejando de considerarla «otra cosa».

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abrams, M. H. (1975). *El espejo y la lámpara*. Barcelona: Barral.
- Almoína de Carrera, P. (2000). *Lineamientos históricos y estéticos para el análisis interpretativo de la literatura oral tradicional*. Caracas: Comisión de Estudios de Postgrado de la Facultad de Humanidades y Educación, Universidad Central de Venezuela.
- Aretz, I. (1953, noviembre). En torno al folklore musical venezolano. *Boletín del Instituto de Folklore*, I (2), 19-24.
- Aretz, I. (1954, enero). El canto popular. *Boletín del Instituto de Folklore*, I (3), 43-51.
- Calderón Sáenz, C. (1999, enero-junio). Estudio analítico y comparativo sobre la música del joropo, expresión tradicional de Venezuela y Colombia. *Revista musical de Venezuela*, 39, 219-256.
- Carrera, G. L. (1998). *Entre Escila y Caribdis, la eterna aventura. Literatura venezolana: carta de marear*. Discurso de incorporación como Individuo de Número a la Academia Venezolana de la Lengua [separata]. Caracas: Academia Venezolana de la Lengua.

- Cejador y Frauca, J. (1921). *La verdadera poesía castellana. Floresta de la antigua lírica popular* (T. II). Madrid: Tip. de la «Revista de Arch., Bibl. y Museos».
- Collot, M. (1995). La mémoire en chantant. Subversion des frontières de mots et de phrases dans les textes de chanson. *Etudes Littéraires. Poétiques de la chanson*, 27 (3), 29-40.
- Dorra, R. (1997). *Entre la voz y la letra*. México: Plaza y Valdés.
- Ducrot, O. y Schaeffer, J. M. (1995). *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Paris: Éditions du Seuil.
- Ernst, A. (1893, febrero 1). Para el cancionero popular de Venezuela. Al Señor Doctor Aristides Rojas. *El Cojo Ilustrado*, 27, 41-43.
- Estébanez Calderón, D. (1999). *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza.
- Febres Cordero, T. (2005). *Cantares populares*. Mérida: Biblioteca Nacional / Biblioteca Febres Cordero.
- Frenk, M. (2005). *Entre la voz y el silencio. La lectura en tiempos de Cervantes*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Gaulin, A. (1995). La chanson comme discours. *Etudes Littéraires. Poétiques de la chanson*, 27 (3), 9-16.
- Grimm, J. (1815). *Silva de romances viejos*. Viena: Casa de Jacobo Mayer y Comp.
- Jakobson, R y Bogatyrev, P. (1977). El folklore como forma específica de creación. En *Ensayos de poética* (pp. 7-22). México: Fondo de Cultura Económica.
- Jiménez, M. del R. (1998). La literatura oral en las publicaciones periódicas del siglo XIX (con mi cinco en la mano). *Boletín Universitario de Letras*, 4, 89-100.
- Lafuente Alcántara, E. (1865). *Cancionero popular. Colección escogida de seguidillas y coplas*. (T. I-II). Madrid: Carlos Bailly-Bailliere.
- Lotman, Y. (1988). *Estructura del texto artístico*. Madrid: Istmo.
- Medina López, I. (2002). *El canto a lo divino en la poesía llanera del estado Cojedes (Tórtolas de Evangelista Hermoso)*. [Trabajo de Grado no publicado para optar al título de Magíster *Scientiarum* en Literatura Venezolana. Caracas: Universidad Central de Venezuela.]
- Menéndez Pidal, R. (1953). *Romancero hispánico* (T. I-II). Madrid: Espasa Calpe.
- Montesinos, P. (1959-60). Cancionero de Montesinos. *Archivos venezolanos de folklore*, V-VI (6), 145-263.
- Navarro Tomás, T. (1974). *Métrica española*. Madrid-Barcelona: Guadarrama.
- Niño, H. (2008). *El etnotexto. Las voces del asombro*. La Habana: Casa de las Américas.

- Ong, W. (1987). *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Oriol i Carazo, C. (2002). *Introducció a l'etnopoètica. Teoria i formes del folklore en la cultura catalana*. Valls, España: Cossetània Edicions.
- Ostria González, M. (2001). *Literatura oral, oralidad ficticia. Estudios filológicos*, 36, 71-80.
- Páez Pumar, M. (1979). *Orígenes de la poesía colonial venezolana*. Caracas: Concejo Municipal del Distrito Federal.
- Pastori, L. (1979). *Caracas y la poesía*. Caracas: Concejo Municipal del Distrito Federal.
- Poviña, A. (1954). *Teoría del folklore*. Córdoba, Argentina: Assandri.
- Prat Ferrer, J. J. (2007, enero-junio). Tendencias de la folclorística estadounidense a finales del siglo XX. *Culturas populares*. Revista Electrónica, 4. Disponible en <http://www.culturaspopulares.org/textos4/articulos/prat.pdf>.
- Propp, V. (2000). *Morfología del cuento*. Madrid-Caracas: Fundamentos.
- Ramón y Rivera, L. F. (1990). *La música folklórica de Venezuela*. Caracas: Monte Ávila.
- Rojas, Arístides (1893, marzo 15). El cancionero popular de Venezuela. *El Cojo Ilustrado*, 30, 100-102.
- Sainz de Robles, F. C. (1964). *Historia y antología de la poesía española* (en lengua castellana). Del siglo X al XX. Madrid: Aguilar.
- Subero, E. (2010). *La décima popular en Venezuela*. Caracas: Fundación Bigott.
- Thompson, S (1972). *El cuento folklórico*. Caracas: Ediciones de la Biblioteca, Universidad Central de Venezuela.
- Vawell, R. (1817 [1952]). *Las sabanas de Barinas*. Caracas: Casa Gathmann.
- Zumthor, P. (1989). *La letra y la voz. De la «literatura» medieval*. Madrid: Cátedra.
- Zumthor, P. (1991). *Introducción a la poesía oral*. Madrid: Taurus.