

LITERARIEDAD DE LA POESÍA ORAL DE FRANCISCO MONTOYA

Olivia Villoria Q.
Universidad Central de Venezuela
oliviavilloria@cantv.net

RESUMEN

El propósito del presente trabajo fue explorar la literariedad en un *corpus* de la poesía oral del poeta venezolano Francisco Montoya, conocido como "El Tigre de Payara". Se encontró que las once poesías compuestas e interpretadas por el autor y analizadas de acuerdo con los criterios de Jonathan Culler -manejo del lenguaje, integración del lenguaje, ficcionalidad, estética e intertextualidad- arrojaron evidencias de literariedad. Por otra parte, podemos afirmar que estos criterios, sugeridos para analizar la literariedad de la literatura escrita, pueden ser empleados para estudiar la literariedad de la literatura oral, aun cuando se hace necesario utilizar otros indicadores que no prevé el autor porque son propios de las convenciones de la oralidad.

PALABRAS CLAVE: literariedad, poesía oral venezolana, Francisco Montoya, Jonathan Culler.

ABSTRACT

The purpose of this article is to explore the literality in Francisco Montoya's oral corpus of poetry, known as "El Tigre de Paraya" (Paraya's Tiger). In fact, after analyzing eleven of his poems using Jonathan Culler's criteria -language use, language integration, fictionality, aesthetics and intertextuality- performed by the composer himself, it was observed evidences of literality. Thus, it is possible to underline that Culler's criteria, which is also used to analyze written literature, can function for analyzing oral literature, although other indicators could be need since they are not foreseen by the author due to oral conventions.

KEY WORDS: literality, Venezuelan oral poetry, Francisco Montoya, Jonathan Culler.

¿ES LITERARIA LA POESÍA ORAL DE FRANCISCO MONTOYA, EL TIGRE DE PAYARA?

A diferencia de la estética de la producción, centrada en autores y obras, la estética de la recepción es un enfoque teórico que reconoce que la literatura escrita está constituida, además, por lectores. En la tríada autor, obra, lector, este último ocupa un lugar primordial porque es quien decodifica el texto para darle significado y quien reacciona ante el mismo con determinadas acciones, que han sido subrayadas por Ingarden (1989), Iser (1989a, 1989b) y Jauss (1989), entre otros. En el caso de la literatura oral, el oyente juega también un rol capital ya que forma parte de la performance (es decir, de la transmisión boca-oído) y es quien interpreta la poesía y quien recrea para su propio uso lo que oye, de acuerdo con Zumthor (1991).

La estética de la recepción privilegia, entonces, el papel del receptor, llámese lector, oyente u observador. Así, investigar la obra literaria desde esa orientación teórica implica focalizarse en los últimos quienes, al responder a ella con distintas acciones, podrían también valorar su literariedad.

Juzgar la literariedad de la obra literaria requiere definir con precisión este concepto. Cada autor, sobre la base de su particular marco de referencia, le atribuye distintos rasgos o características. Por ejemplo Culler (2000), al examinar la naturaleza de la literariedad discute varios criterios relacionados con el lenguaje, la ficcionalidad, la estética y la intertextualidad. Por otra parte, valorar la obra literaria exige ciertas competencias, según Puerta de Pérez (2003); esto es, demanda algunos prerrequisitos que debe satisfacer un “lector informado” (Fish, 1989:24): un hablante competente del lenguaje en que está construida, que posee conocimientos semánticos y que tiene competencia literaria, atributos también exigibles al oyente para ser considerado como informado.

Sobre esas bases hemos concebido un estudio que arrojaría luces sobre la literariedad de la poesía oral del poeta venezolano Francisco Montoya, conocido como “El Tigre de Payara”. Montoya es apureño, cantante y contrapunteador, arpista y coeador, intérprete del joropo en sus diferentes modalidades; ha sido definido como “defensor de la música llanera” y “el cantante más completo de su generación y de la actual” (Márquez, 2004: 1). Un estudio de tal naturaleza contribuiría grandemente al conocimiento de los valores literarios de nuestro país, a la par que demostraría la aplicabilidad a la literatura oral de un modelo teórico pensado para la literatura escrita.

Para resumir, pretendemos dar respuesta a las siguientes preguntas: ¿cómo juzga una oyente informada (en este caso la investigadora), la literariedad de un *corpus* de la poesía oral del poeta venezolano Francisco Montoya, de acuerdo con los criterios de Jonathan Culler?, ¿cómo maneja e integra el lenguaje?, ¿es posible reconocer la ficcionalidad?, ¿cómo es el corpus desde el punto de vista estético?, ¿se aprecia la intertextualidad?

LOS ROLES DEL LECTOR Y DEL OYENTE

La estética de la recepción es una orientación teórica que hace justicia al rol del lector, oyente u observador. Según Gauss, la historia de la literatura ha sido por largo tiempo la historia de los autores y de las obras, y “reprimía o silenciaba a su tercer componente” (1987: 59), pese a que la literatura sólo se convierte en proceso histórico concreto cuando interviene la experiencia de los que reciben, disfrutan y juzgan las obras, las aceptan o las rechazan, las eligen o las olvidan, llegando a formar tradiciones o a producir nuevas obras.

Al suscribir los planteamientos anteriores, Morales Piña (2002) asegura que tradicionalmente la crítica literaria ha puesto énfasis en la producción de los textos, considerándose al autor como el que da sentido a la actividad literaria: es la llamada estética de la producción. La literatura es un proceso de producción, pero el texto circula porque se consume o recibe en un espacio y un tiempo diferentes al espacio y al tiempo de su elaboración. Esto es, el mensaje codificado por el sujeto que configura el texto literario está destinado a ser recibido por los lectores, a quienes corresponde decodificarlo puesto que la literatura se concreta en la experiencia histórica del lector: es la llamada estética de la recepción.

Los autores precedentes han hecho referencia a la concreción de la literatura, un concepto clave en la estética de la recepción. En relación con el mismo, Iser (1989b) plantea que cuando se considera una obra como literaria debe valorarse no sólo el texto actual sino los actos de su recepción, ya que la verdadera actualización es un acto de concreción. Como la obra literaria posee un polo artístico (el texto creado por el autor) y un polo estético (la concreción realizada por el lector), el texto se actualiza sólo mediante las actividades de una conciencia que lo recibe, lo que ocurre en el proceso de su lectura. De esta manera, el autor y el lector participan en un juego de fantasía

en el que el último sólo obtiene satisfacción cuando pone en juego su productividad, cuando ejecuta sus capacidades.

En síntesis, la concreción se refiere al acto de leer, si se trata de literatura escrita, y de oír, si se hace referencia a la literatura oral. Por su parte, Vodicka (1989) asegura que la recepción implica la percepción, interpretación y valoración de la obra por la comunidad de lectores u oyentes. Cuando la obra es leída o escuchada se convierte en objeto estético y, junto con la percepción estética, se da en estrecha conexión la valoración. Esta última supone la utilización de criterios de valor que descansan en las normas y los postulados literarios. Sin embargo, “como no hay una norma estética correcta y única, tampoco hay una valoración única, y una obra puede ser objeto de una valoración múltiple, ya que su forma cambia incesantemente en la conciencia del receptor” (1989: 61). La opinión anterior implica que en el acto de concreción el receptor juzga o valora la obra de acuerdo con ciertos criterios que dependen no sólo de las normas de la institución literaria sino de su propia conciencia.

Según Puerta de Pérez (2003) el enfoque de la estética de la recepción se centra en los modos y los resultados del encuentro entre una obra y su lector. Estos modos y resultados incluyen: la expresión de emociones y sentimientos, pensamientos e ideas; la empatía e identificación con los personajes; la comparación del contenido de la obra con situaciones experimentadas; el disfrute y placer ante la obra.

Para resumir, las reacciones del receptor a la obra literaria son múltiples y diversas. Pueden ser afectivas (expresión de emociones y sentimientos), relacionales (empatía e identificación con los personajes), estéticas (disfrute y placer), decisionales (aceptar o rechazar, elegir u olvidar), intelectuales (juzgar y valorar, generar pensamientos e ideas), entre otras.

El papel del receptor es, en pocas palabras, activo, dinámico. Además de todas las actividades anteriores, es al lector o al oyente a quienes corresponde decodificar el texto (es decir, clarificar su sentido) pero para ello requiere de competencia lingüística, de acuerdo con Puerta de Pérez (2003). Esta idea se relaciona con el concepto de “lector informado” de Fish (1989: 124), quien afirma que un lector informado debe reunir un conjunto de condiciones:

1. Es un hablante competente del lenguaje en el que está construido el texto.

2. Está en posesión completa de los conocimientos semánticos que un lector adulto aporta a su tarea de comprensión. Ello incluye el conocimiento de las unidades léxicas, las posibilidades combinatorias, expresiones idiomáticas, profesionales, dialectales, etc.
3. Posee competencia literaria.

Otro concepto clave de la estética de la recepción es el de indeterminación. Iser e Ingarden consideran que:

El rasgo distintivo de la literatura es la ausencia de una correlación exacta entre los fenómenos descritos en los textos literarios y los objetos en el mundo de la vida real y, como resultado de esto, la imposibilidad de verificarlos [...] Entonces se le abren dos posibilidades de normalizar la indeterminación: o bien proyecta sobre el texto sus propias concepciones previas o bien se dispone a revisar sus propias concepciones previas (citados por Fokkema e Ibsch, 1997: 176).

Iser explica ampliamente el concepto de indeterminación. El autor asevera que los textos literarios tienen un lenguaje realizativo, es decir, no poseen objetos que correspondan exactamente al mundo real sino que obtienen sus objetos a partir de elementos que se encuentran en ese mundo. “Las situaciones mundanas son siempre reales, por el contrario, los textos literarios son ficticios; por ello están radicados no en el mundo sino en el proceso de lectura” (1989a: 136). Como el texto literario no se adecua completamente ni a los objetos reales ni a la experiencia del lector, tal falta de adecuación es la que crea cierta indeterminación. El lector intenta llenar los vacíos, eliminarlos, o “normalizarlos” en el acto de lectura. Cuanto más indeterminado esté el texto, tanto más comprometido estará el lector en la coproducción de su posible intención, pero si la indeterminación rebasa ciertos límites de tolerancia, el lector se sentirá fatigado o se aburrirá si está muy determinado.

En otras palabras, a la diversidad de funciones que desempeña el lector u oyente, se agrega la de llenar los vacíos de la indeterminación del texto; es como si el receptor fuera un “cocreador” de la obra literaria. Ahora bien, las acciones del receptor no proceden en el vacío sino que están relacionadas con un particular marco de referencia, proporcionado por su concepción del mundo y de sí mismo, por su formación y experiencia.

A esa conclusión arriba Jauss (1987) cuando opina que el lector convierte en significado actual el sentido potencial de la obra, en la medida en que introduce en la recepción su comprensión previa del mundo; esto es, sus expectativas concretas procedentes del horizonte de sus intereses, deseos, necesidades y expectativas, su experiencia previa y los conocimientos de literatura, condicionados todos ellos por las circunstancias sociales específicas y las biográficas.

¿QUÉ TIENEN EN COMÚN LA LITERATURA ESCRITA Y LA ORAL?

Las anteriores consideraciones han sido hechas, casi todas, con base en la literatura escrita. En el caso de la literatura oral, la estética de la recepción privilegia también el papel del oyente, como ha reconocido Zumthor, quien afirma que el oyente forma parte de la performance, es decir, de esa “acción compleja por la que un mensaje poético es simultáneamente transmitido y percibido, aquí y ahora” (1991: 33). Oral es “toda comunicación poética en la que la transmisión y la recepción, por lo menos, pasen por la voz y el oído” (1991: 34). Asevera el autor que la poesía es lo que recibe el oyente pero su recepción es un acto único, irreversible e individual, ya que es difícil que la misma performance se viva de manera idéntica por dos oyentes. De este modo, “el componente fundamental de la recepción es la acción del oyente, recreando para su propio uso y según sus propias configuraciones, el universo significativo que se le transmite” (1991: 240), planteamientos que son equivalentes a los de los autores que hemos presentado hasta el momento, en el ámbito de la literatura escrita.

Aunque no es nuestra intención comparar la literatura escrita con la oral, se hace imperativo describir algunas particularidades de la última, por estar estrechamente relacionadas con nuestros objetivos. Jiménez de Reglà (1996) enumera someramente siete características de la literatura oral:

1. La literatura oral cumple la misma función estética que la literatura escrita, razón por la cual también “se encuaderna” (1996: 114). Ella está sujeta a convenciones estéticas que posibilitan la representación de la realidad. Una de estas convenciones son los marcadores: la diagramación del verso, la distribución de los espacios o el revestimiento semántico del lenguaje connotativo, el metro y la rima, los marcadores auditivos que inician, continúan

o cierran los textos. Los primeros compases instrumentales, la vocalización melódica carente de palabras, constituyen la cubierta superior de la mediatización. La cubierta inferior son los versos finales, la conclusión tajante del tema desarrollado. Estas cubiertas auditivas son esquemas o convenciones que resaltan los valores estéticos de la literatura oral, ya que están enraizados en la memoria colectiva y constituyen las reglamentaciones de las obras maestras que el público reconoce para aceptar la innovación o el estilo personal.

2. En la literatura oral importa no sólo la intención estética de decir una obra sino también de escucharla para sentir placer, para destacar la función religiosa o ritual, para el entretenimiento.
3. La literatura oral no excluye el contacto con la escritura sino que coexiste con ella.
4. La literatura oral se conserva en variantes. Sin sacrificar los esquemas y convenciones, el estilo personal determina que cada variante sea original o irrepetible. Sólo la variante cuyos recursos literarios satisfagan las necesidades estéticas y éticas de la comunidad es difundida, aceptada, conservada, transmitida y reelaborada por los escritores.
5. Es anónima pero tiene creadores. La narración y la poesía oral frecuentemente tienen autores; sin embargo, la conciencia de tradición le resta preocupación a la divulgación individual del nombre en aras de recrearla como propiedad colectiva.
6. Es fundamentalmente tradicional aunque sea popular. Los temas y valores de la obra literaria que devienen en tradición, lo hacen porque sus estructuras y sus recursos literarios son capaces de impactar la memoria del colectivo y logran proporcionarle felicidad.
7. La literatura oral es flexible a la contextualización, por eso viajan los esquemas, los motivos, las soluciones narrativas, el sentido que se desprende de ellos, los temas, los recursos, los símbolos.

Desde la óptica de la estética de la recepción son evidentes, entonces, los paralelos entre la literatura escrita y la literatura oral en lo que al papel del receptor se refiere, aunque en la última, de acuerdo con la autora anteriormente nombrada, “el auditorio no es un simple receptor de la comunicación oral, sino un narratorio cuyas vivencias esenciales están literariamente textualizadas” (1996: 116).

CRITERIOS DE LITERARIEDAD

Hasta ahora hemos destacado el activo papel del receptor, una de cuyas funciones es la de juzgar o valorar la obra literaria, juicio que muy bien puede incluir la valoración del carácter literario o no de una obra en particular. A este concepto, Fokkema e Ibsch lo llaman “literaturidad” (1997: 26), Zumthor lo denomina “literalidad” (1991: 40), y Culler lo nomina “literariedad” (2000: 29), términos que se usan indistintamente. En el presente estudio adoptaremos el término literariedad.

Ahora bien, como existen múltiples explicaciones sobre el término, consideramos necesario precisar su significado. De acuerdo con Estébanez Calderón (1999: 630) la literariedad es un “término con el que se ha vertido en español un vocablo empleado por los formalistas rusos (*literaturnost*) con el cual se alude a aquella o aquellas características que convierten un texto, por su estructura y funcionamiento, en obra literaria”.

Para Selden, Widdowson y Brooker (2001: 46-47) es fácil demostrar que no existe “un lenguaje intrínsecamente literario [...] sino lo que distingue la literatura del lenguaje ‘práctico’ es su cualidad de objeto elaborado. Los formalistas vieron en la poesía la quintaesencia del uso literario del lenguaje: ‘palabras organizadas en una estructura completamente fónica’, cuyo elemento básico es el ritmo”.

Mukarouski afirma que el factor dominante es la función estética “que hace que su componente básico, que es la lengua, deseché su carácter utilitario para convertirse en signo autónomo volcado sobre su propio mensaje artístico”, mientras que, según Jakobson, “la función dominante es la función poética” (citados por Estébanez Calderón, 1999: 630).

Los críticos anteriores coinciden en afirmar que el aspecto estético es determinante de la literariedad de una obra literaria. Zumthor, en el ámbito de la poesía oral, se formula una pregunta que juzga fundamental:

La noción de literalidad ¿se aplica a la poesía oral? Es poesía, es literatura, lo que el público, lectores y oyentes, reciben como tal, percibiendo en ello una intención no exclusivamente pragmática; en efecto, el poema (o, de una forma general, el texto literario) se siente como la particular manifestación, en un tiempo y en un lugar dados, de un amplio discurso que constituye globalmente un tropo de los discursos ordinarios mantenidos en el seno del grupo social (1991: 40).

Así, de acuerdo con el autor, la definición de literariedad implica tres criterios: el juicio social, la función estética antes que utilitaria y el discurso, que es diferente al discurso ordinario. Por su parte, Culler (2000) afirma que la pregunta de si existen rasgos esenciales que estén presentes en todas las obras literarias es de difícil contestación. Una respuesta consiste en afirmar que “es literatura lo que una determinada sociedad considera literatura” (2000: 33), opinión que suscribe Zumthor (1991), como veíamos anteriormente. Para Culler esta respuesta no resuelve la cuestión, sino que la desplaza a preguntarse qué es lo que impulsa a los miembros de esa sociedad a tratar algo como literatura, lo cual remite a los criterios variables de cada grupo social.

Entonces, el autor revisa varios rasgos distintivos de la naturaleza de la literariedad, no sin antes dejar claro que

la literariedad de la literatura podría residir en la tensión que genera la interacción entre el material lingüístico y lo que el lector, convencionalmente, espera que sea la literatura [...] todos los rasgos identificados como características importantes de la literatura han acabado por no ser un rasgo definitorio, ya que se observa que funcionan por igual en otros usos del lenguaje” (2000: 48).

Los criterios o rasgos que propone Culler para estimar la naturaleza de la literariedad son cinco:

1. En la literatura hay un manejo especial del lenguaje. La literatura reside sobre todo en la organización y en el manejo del lenguaje, el cual es especial: la disposición lingüística pasa a primer plano, hay una repetida presencia de ciertos elementos figurados, puede haber o no rima y aparecen imágenes de objetos inusuales. En la poesía, específicamente, la rima es una señal convencional del lenguaje que hace posible percibir el ritmo de las frases.
2. La literatura integra el lenguaje. La literatura es un lenguaje en el que los diversos componentes del texto se relacionan de modo complejo. Hay relaciones entre el sonido y el sentido, entre la organización gramatical y la estructura temática, entre forma y contenido, entre tema y lenguaje. Al tratar de entender en qué contribuye cada elemento al efecto global, hallaremos integración, armonía, tensión o disonancia.
3. La literatura es ficción. La literatura guarda con el mundo una relación que se llama “ficcional”. La obra literaria proyecta un

mundo ficticio en el que se incluyen el emisor, los participantes en la acción, las acciones y un receptor implícito. Sin embargo, la ficción no se limita a los personajes ya que los elementos deícticos del lenguaje, como los pronombres o los adverbios de tiempo y lugar, funcionan de un modo particular. El ahora de un poema no se refiere al instante en que se compuso el poema o se publicó por primera vez; el yo también es ficcional ya que se refiere al yo poético o al yo narrador, aunque la historia podría ser de algo que le haya sucedido al escritor o cantor.

4. La literatura es un objeto estético. Una obra literaria es un objeto estético porque conduce al lector a considerar la interrelación de forma y contenido. Culler cita a Kant para afirmar que la literatura tiene una finalidad sin finalidad. Su construcción tiene una finalidad que es la propia obra de arte, el placer causado por la obra, la belleza que implica, y no una finalidad externa como convencer o dar información.
5. La literatura es una construcción intertextual o autorreflexiva. Las obras literarias se crean a partir de otras obras y son posibles gracias a obras anteriores que las nuevas integran, repiten, rehacen o transforman, lo que lleva a concluir que una obra existe a través de la relación con otros textos. Si leer un poema implica una relación con otros poemas es como si, en cierta medida, trataran sobre la propia poesía: se relaciona con las operaciones de la imaginación y la interpretación poética; por lo tanto, al reflexionar sobre sí misma, es autoreflexiva.

En resumen, la recepción como experiencia estética se construye a partir de la interacción, del diálogo, entre el autor y el lector u oyente. Estos reaccionan ante la obra expresando emociones y sentimientos, generando ideas y pensamientos, juzgando la misma desde un punto de vista valorativo, interpretando lo que leen u oyen, completando los vacíos que encuentran en la recepción, etc., todo ello de acuerdo con sus concepciones previas del mundo y de sí mismos, las cuales les sirven como marco de referencia en sus procesos de reacción ante la obra literaria. En ese juicio valorativo cabe la apreciación de la literariedad, la cual no procede a ciegas sino que se realiza sobre la base de la utilización de criterios como los que propone Jonathan Culler cuando examina su naturaleza.

Para dar respuesta a nuestras preguntas de investigación, escogimos un *corpus* no sólo compuesto sino también interpretado

por Francisco Montoya. De las dieciséis poesías registradas en el CD *Esencia & Estilo Francisco Montoya. Vol. I.* (Venezuela: Dimusic, 2000), seleccionamos las once que reunían tales condiciones. Transcribimos las poesías y las analizamos cuidadosamente en búsqueda de los elementos asociados con cada uno de los cinco criterios de literariedad, según los define Culler (2000): manejo del lenguaje, integración del lenguaje, ficcionalidad, estética e intertextualidad.

EL LENGUAJE EN EL *CORPUS* POÉTICO DE FRANCISCO MONTOYA

La poesía “Déjala ir, corazón” consiste en un diálogo intrapersonal donde el yo poético habla con sus propios sentimientos. Empleando una rima consonante (por ejemplo: “que algún día por su camino / sabrá que un mal paso duele / y vendrá como antes vino / a pedirme que la anhele”), muestra su desilusión por el abandono (en su opinión injustificado) de la mujer amada, abandono que acepta utilizando un recurso basado en el uso de adjetivos calificativos y adverbios temporales, planteados en forma antitética: “es mejor temprano olvido/ que más tarde una traición” y “si ella buscó un amor nuevo/ yo me busco un nuevo amor”. Enfrenta con la sustitución el dolor por la pérdida, lo que considera suficiente para matar el guayabo sin tener que recurrir a la evasión que representa el licor. Tiene la expectativa de que ella regrese pero, antes que perdonarla, le pedirá que se vaya porque él tiene un amor que es “fier” (sic). Le desea que la atormente el infierno y finaliza responsabilizando a la mujer por el abandono de los hombres: “Por un error la mujer / hace que el hombre las deje”, desconociendo así que el abandonado fue él. El poeta no hace uso de un lenguaje preciosista ni afectado sino de un lenguaje directo, donde las figuras literarias del apóstrofe y de la repetición, constituyen un recurso contundente: “¡Déjala ir, corazón!”, repite tres veces. Por otra parte, hay integración entre las cuatro estrofas y entre los versos de cada una para cantar, en este orden, la aceptación del abandono, la sustitución, la esperanza de que regrese la abandonante y su intención de rechazarla si lo hace.

“Vámonos pa' mi llanura” es una canción de amor, a la mujer y al llano. El yo poético se dirige a ella con calificativos (“cielito lindo”, “trigueña linda”, “cariñito consentido”) y palabras amorosas (“mi amor”, “vida mía”, “mi adorada”), mientras que al llano lo califica como

“bello” y “limpio”. Lo que le ofrece a la mujer revela sus valores: fidelidad, una vida sin preocupaciones, diversión y una vivienda. La figura del caballo adquiere relieve: haberlo perdido es una desgracia, montarlo en compañía de la amada implica tranquilidad, llegar temprano al destino añorado y poder demostrar la pasión. El lenguaje es directo y hace uso de la prosopopeya: por ejemplo, “te está esperando mi llano”. Hay integración entre los mensajes de las diferentes estrofas: va a buscar a su amada tal como lo prometió, pasando por encima de las dificultades para dirigirse, finalmente, a su llanura.

En “La catira campesina” el tema central es la mujer y le canta a lo que valora de ésta: que sea catira, campesina, trabajadora, hacendosa, graciosa y sencilla, que domine no sólo las tareas del hogar sino los oficios del campo. Hace una tipología de la mujer de acuerdo con su lugar de nacimiento (campesina, pueblerina, sabanera). Alejado de una concepción machista, aspira al matrimonio, en una relación donde puedan compartir el trabajo y la armonía. Su ideología es espiritual antes que material porque no acepta cambiar el amor por bienes ni triunfos. Como recurso del lenguaje utiliza muchas veces la repetición de frases, para dar energía a sus palabras, para marcar la separación entre las estrofas y para ayudar a la memorización. Los versos tienen rima consonante (por ejemplo: “me gusta la campesina / porque es muy trabajadora / y saben de una cocina”) y hay integración entre las diferentes estrofas, en cada una de las cuales deja claro qué le gusta de una clase de mujer y qué le disgusta de las otras.

Con un tono alegre con el que habla de parranda, canto, baile y diversión, “Me la llevo en mi caballo” toca de nuevo el tema del amor y de la tierra. Tiene la expectativa de ser correspondido por la mujer que ama, a quien se refiere con ternura como: “linda morenita”, “mi llanerita”. El caballo no es una simple bestia sino el vehículo para alcanzar el amor. Utiliza la figura literaria del apóstrofe para dar fuerza a su canto: “¡ay de mi tierra!”, “¡óiganlo bien!”, “¡yo me voy con mi cariño, me la llevo en mi caballo!” Emplea metáforas como “las rosas del sentimiento” y “sediento por el amor” para referirse a la intensidad de su pasión.

Un homenaje a otro artista es el poema “Las coplas de Pedro Emilio”. Utilizando imágenes, Montoya describe la obra del homenajeado: “tienen sabor a mastranto”, dice para referirse a sus coplas. Compara

la difusión de su obra con el galopar de un caballo brioso y con la navegación por las riberas del río. Se identifica con el poeta llamándolo “llanero de son hermano”. Realza los valores del poeta asumiendo que cantar sus canciones es suficiente para alejar los pesares y para fortalecer el amor. Unir sus dos voces en una sola para coincidir en su amor a la tierra, es un reconocimiento al poeta que elogia.

En “Amor y llanto” el yo poético recrea el duelo por la pérdida del objeto amado: llanto, dolor, quebranto, angustia y desencanto por la traición. De una forma dramática habla de la angustia por el futuro, que puede ser la muerte física: “no sé qué me pasará”, “yo prefiero estar ausente”. En cuatro estrofas con rima consonante (por ejemplo, “mi alma sin tu querer/ es angustia y desencanto/ comprende, linda mujer/ que vivir sin ti no aguanto”), utiliza un lenguaje directo, con algunas figuras: la exageración (“me estoy muriendo de amor”, “mi vida se ahoga en llanto”) y metáforas para indicar el enmudecimiento de su voz: “a lo mejor volará y no volverá la golondra de mi canto”.

El tema de la despedida de la mujer amada emerge en “Del caney a la majada”. En una suerte de relato, los protagonistas se confiesan su amor, él se despide y le promete regresar para llevarla a su llano. Utiliza varias figuras: la prosopopeya (“fueron testigos la noche, luna y lucero/ de tus palabras tan bellas”); la metáfora, para indicar fidelidad (“que tu amor no era viajero”), la hipérbole (“me amabas ciegamente”, “por tu cariño me muero”), la comparación (“te amo como al llano entero”). Equipara el amor a la mujer con su amor por el llano. Un símbolo de su fidelidad: “mi nombre te dejé escrito / en las puertas del tranquero”.

“Entre las copas de vino” presenta en cuatro estrofas el guayabo por el abandono de la mujer. Inicia la primera estrofa preguntándose a dónde se fue su querer, a través del recurso del diálogo con el guayabo y la paraulata. Dibuja la traición de la mujer haciendo múltiples referencias emociones y conductas: sentimiento de locura, sensación de muerte, evasión a través de la bebida y de la música. En la última estrofa reitera sus propósitos de emborrachamiento, como salida al duelo, finalizando con un verso que copia el título de la poesía.

La nostalgia por la tierra y el amor se recrea en “Costa de Capanaparo”. Emplea profusión de calificativos (“fresca”, “azul”, “inmensa”, “pintoresca”) para retratar visualmente el paisaje. Con un lenguaje descriptivo se refiere a las tareas del indio y del llanero, mencionando la belleza de la fauna y de las playas y la tristeza por

alejarse de la mujer amada. La estructura del poema es singular: consiste en cuatro estrofas, dos de las cuales (la primera y la tercera) consisten en una repetición de versos (“Costa der (sic) Capanaparo / Costa der (sic) Capanaparo, muy lejana del río Meta” y “Con destino a Sinaruco / llanura de mi cariño / va un llanero en una bestia”) que constituyen una especie de “puerta” que antecede al paisaje que se va a presentar (en las estrofas segunda y cuarta).

En “Palabra fingidas” reitera el asunto de la traición por parte de una mujer, en una poesía de dos estrofas. El lenguaje incluye una enumeración de adjetivos negativos (“fingido”, “traicionero”, “falso”, “engañoso”, “malvado”) para retratar el desamor de la mujer, aunque confiesa no sentir guayabo y asegura que buscará la sustitución. Emplea metáforas (“yo nunca pensé caer / en los brazos de un desengaño”) y la prosopopeya (“y le diré a los caminos / que me sirvan de baquiano”). Por último, expresa, como podría esperarse, el deseo de venganza: “para que pagues mujer / la traición que tú me has dado”.

“Me vine arrendando un potro” resalta las peripecias de un hombre que intenta recuperar su caballo, a despecho de que su mujer crea que se quedó con otra, revelando así la gran importancia que concede a su animal. Abundan las repeticiones, las cuales dan notable énfasis a la poesía y propician la memorización. En tres estrofas relata cómo el potro lo dejó a pie, cómo lo montó de nuevo y la llegada a la casa, donde encontró el rechazo de la mujer. Se observa integración y armonía entre ellas.

¿SE APRECIA LA FICCIONALIDAD EN EL *CORPUS* POÉTICO?

Las poesías de Francisco Montoya son, en su mayor parte, experiencias humanas, situaciones cotidianas que le pueden ocurrir a cualquier hombre. El “tiempo” presente, pasado o futuro en que ocurren los hechos que canta el yo poético es el tiempo interno del poema, que será el mismo independientemente de la época en que se cante. El “yo” que habla es el yo que dice el poema y no necesariamente Francisco Montoya aun cuando no es descartable la existencia de aspectos autobiográficos. Por ejemplo, cuando aborda el tema del guayabo, que es reiterativo en sus poesías, lo hace aportando diferentes soluciones: la sustitución, el emborrachamiento,

la salida adecuada. Esto es un indicio de que no se está refiriendo necesariamente a su persona, en particular.

Por otra parte, ciertos elementos permiten apreciar mejor la ficcionalidad. Por ejemplo, en “Vámonos pa’ mi llanura” el yo poético asegura que el llano está esperando para “brindarte el aroma del lirio de su sabana”, cosa que tiene un obvio sentido figurado. En “La catira campesina” resulta difícil concebir que si un negocio fracasa, se pueda ir al pueblo a “vivir con garantía, con carro, casa y dinero”. Es imposible que “Las coplas de Pedro Emilio” viajen como el yo poético dice que lo hacen y que, además, tengan la propiedad de buscar un verso de Arberto (sic) Arvelo. En otras poesías se alude a la comunicación entre animales y la naturaleza. Así, “Entre las copas de vino” se inicia con un diálogo entre el yo poético y el guayabo y la paraulata del camino. “Costa de Capanaparo” plantea una situación de interacción entre una vaca, un becerro y el ordeñador: “se escucha bramar la vaca/ y el becerro le contesta / para que el ordeñador / del corral haga la puerta”. En “Palabras fingidas” dialoga con el llano: “y le diré a los caminos/ que me sirvan de baquiano”.

¿CUÁL ES SU VALOR ESTÉTICO?

El sonido de la música, el ritmo de la misma, las particularidades de la voz del intérprete, son elementos paratextuales que incidieron en nuestro gusto por el *corpus* examinado y en la estimación que hicimos de la obra como bella.

Algunas de las poesías estimularon positivamente nuestras emociones, despertaron nuestra imaginación, y suscitaron nuestros deseos de acompañarlas, cantando o bailando. Todo lo anterior, aunado a la belleza de las palabras y de los mensajes contenidos en ellas, nos proporcionaron gran placer estético.

Estimamos que estos textos no pretenden ser un tratado psicológico sobre el duelo por la pérdida, ni sobre la condición femenina, ni sobre la geografía llanera; tampoco pretenden convencernos acerca de las bondades de las catiras nacidas en el campo, ni sobre las desventajas del alcoholismo ni sobre las propiedades de los equinos como vehículos de comunicación. En otras palabras, los textos seleccionados no poseen utilidad práctica distinta al mero placer que generan.

¿SE OBSERVA LA PRESENCIA DE INTERTEXTUALIDAD?

El *corpus* poético de Francisco Montoya repite la intención presente en otras poesías orales: el homenaje, tradición de nuestra poesía llanera. Por ejemplo, el homenaje que le hace a Pedro Emilio Sánchez es una reiteración del que le brinda Cristóbal Jiménez a Eneas Perdomo, y Tite Curet Alonso a Jesús Rosas Marcano.

Además, hay recreación de temas presentes en distintas poesías orales. Verbigracia, las poesías que cantan al guayabo o a la tristeza por la pérdida del objeto amado (“Déjala ir, corazón”, “Entre las copas de vino”, “Palabras fingidas”) tienen puntos de contacto con algunas de las poesías de Jorge Guerrero, sucesor de Montoya (“Guayabo de mes y pico”), Héctor Martínez (“Se me acabó el guayabo”), Juan Briceño y Luis Lozada (Doble guayabo).

La referencia a la adquisición de una casa (“una casita de parma” (sic) en “Vámonos pa' mi llanura”, y “de pura mampostería” en “La catira campesina”) es un tema frecuente en otras poesías orales. Tal es el caso de “Una casita bella para ti”, de Juan Briceño y Germán Fleitas Beroes. Además, la temática del rescate de la amada en un caballo (“Me la llevo en mi caballo”) es también frecuente en la poesía oral llanera.

RESPUESTA A NUESTRA PREGUNTA INICIAL

Las poesías de Francisco Montoya, “El Tigre de Payara”, traen “a primer plano el lenguaje” (Culler, 2000: 40) debido a su organización particular: un conjunto de estrofas donde los versos tienen rima consonante (por ejemplo, “No sé qué me pasará/ por estarte amando tanto / a lo mejor volará / y no volverá la golondra de mi canto”, dice “Amor y llanto”) y asonante (por ejemplo, “Del caney a la majada / ahí quedan nuestro recuerdos / mi nombre te dejé escrito / en las puertas del tranquero”, canta en “Del caney a la majada”). En ocasiones se fuerza la rima a través del uso erróneo de las palabras, como en “Déjala ir, corazón” donde expresa: “que mi nuevo amor es fier (sic) / que en el infierno se queje / por un error la mujer / hace que el hombre la deje. Este cambio de l por r es habitual en la fonética de Montoya y no es intencional. La disposición lingüística para destacar el sonido es notorio en algunas poesías; por ejemplo, en “Me vine arrendando un potro”, “arrastra” numerosas veces las palabras para crear el efecto perseguido: “se cansó y me dejó a piée” o “después de tomar café”.

En otras palabras, el ritmo que tienen las frases no pasó desapercibido a nuestros oídos, ya que las rimas “nos hacen percibir el ritmo que previamente ya estaba en la frase” (Culler, 2000: 40). Todo lo anterior significa que el primer criterio de literariedad que propone Culler (2000), *el manejo especial del lenguaje*, es satisfecho por el *corpus* de la poesía oral del autor escogido.

Por otra parte, el lenguaje utilizado es, en términos generales, sencillo, directo, sin ampulósidades ni exageraciones. Las figuras retóricas y los tropos son empleados de manera dosificada y pertinente, lo cual contribuye a dar expresividad y belleza a las poesías que examinamos. Los versos están ordenados de manera conveniente y están encadenados unos con otros, para integrar una unidad en las estrofas y entre las estrofas. Dicho de otra manera, hay *integración y armonía en el lenguaje* de la obra literaria investigada, lo que satisface también el segundo criterio de literariedad de Culler (2000).

Las poesías analizadas presentan un mundo ficticio en el que se incluyen el yo poético, los personajes que participan o de los cuales se habla, las acciones y el oyente implícito. Los elementos de ficcionalidad, más concretamente, están dados por la presencia de algunas figuras literarias (como la prosopopeya), porque los personajes no son históricos sino ficticios, y en razón de que el yo poético y el tiempo del poema no corresponden ni al yo del poeta ni al tiempo en que se escribió la obra. En otras palabras, el criterio de *ficcionalidad* que propone Culler (2000) se cumple suficientemente en las poesías de Francisco Montoya que seleccionamos para la investigación.

Este criterio está relacionado con lo que Iser (1989b) llama zonas de indeterminación. El mundo que recrea Francisco Montoya en sus poesías no se corresponde con el mundo real, lo que hace imposible verificarlo; dicho de otra manera, el autor lo ficcionaliza. Esto nos obligó a llenar los vacíos de la indeterminación con la imaginación, dibujándonos a los personajes para completar su descripción, visualizando el paisaje para ampliar las perspectivas, anticipándonos a la resolución de las situaciones planteadas, recreando otras posibilidades a situaciones ocurridas, etc.

En relación con la estética, pudimos apreciar que la música, el ritmo de la misma (cónsono con el mensaje: a veces nostálgico; otros, alegre), el ritmo de los versos (marcado por las rimas), la voz del

intérprete (algunas veces recia; otras, tierna; otras, graciosa) y el lenguaje empleado, integran una totalidad que calificamos como poseedora de gran belleza y provocadora de felicidad. Por otra parte, la combinación de elementos sensoriales (colores, sonidos, sabores y formas presentes en la obra) y el contenido espiritual (las ideas que transmite el yo poético) contribuyen a ver las poesías como objetos estéticos, para emplear las palabras de Culler (2000).

En resumidas cuentas, parece ser evidente que los once textos examinados no tienen una función de dar información ni de persuadir, sino de proporcionar placer estético, como afirma Culler (2000), y de destacar la función de entretenimiento que subraya Jiménez de Reglá (1996), satisfaciéndose así el criterio *estético* que propone el autor.

Por otra parte, pudimos apreciar las convenciones estéticas (Jiménez de Reglá, 1996) de la obra estudiada; verbigracia, la diagramación de los versos, la distribución de las estrofas, el lenguaje connotativo, junto con los marcadores auditivos (al inicio, continuación y cierre de cada poesía). Además, la cubierta superior representada por los primeros compases instrumentales, la vocalización melódica carente de palabras (el “aaaaaaayyyy”) y la cubierta inferior (los versos finales y las conclusiones tajantes; como “¡Déjala ir, corazón!, “¡Yo me voy con mi cariño / me la llevo en mi caballo!”). Todos estos esquemas y convenciones resaltan los valores estéticos de esta poesía oral.

Finalmente, consideramos que hay intertextualidad oral y escrita en las once poesías estudiadas, ya que ciertos temas se hallan presentes en obras escritas y en otros poemas orales. Esto es, las obras de Francisco Montoya son obras creadas a partir de otras, que el poeta repite o transforma, recreándolas con su esencia y estilo particular (para usar el título del CD que recoge los textos investigados). Es decir, esta obra -y las otras- existe entre otros textos, a través de las relaciones con ellos, así que leerlos y escucharlos como literatura es considerarlos como un “suceso lingüístico que cobra sentido en relación con otros discursos” (Culler, 2000:46). Para resumir, las poesías de Francisco Montoya satisfacen también el criterio de *intertextualidad* que sugiere Culler (2000), hecho que demuestra la flexibilidad para la contextualización (Jiménez de Reglá, 1996) que posee esta muestra de poesía oral.

En conclusión, las once poesías orales de Francisco Montoya -analizadas de acuerdo con los criterios de Jonathan Culler: manejo

del lenguaje, integración del lenguaje, ficcionalidad, estética e intertextualidad- arrojan suficientes evidencias de literariedad, de acuerdo con la opinión de una oyente (la investigadora) que reúne razonablemente los requisitos para ser considerada como una oyente informada. Además, podemos afirmar que estos criterios, sugeridos para analizar la literariedad de la literatura escrita, pueden ser empleados para estudiar la literariedad de la literatura oral, aún cuando se hace necesario utilizar otros indicadores que no prevé el autor porque son propios de las convenciones de la oralidad.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Culler, J. (2000). *Breve introducción a la teoría literaria*. Barcelona: Crítica.
- Estébanez Calderón, D. (1999). *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza.
- Fish, S. (1989). La literatura en el lector: estilística. En Warning, R. (ed.). *Estética de la recepción*. (pp. 111-131). Madrid: Visor Dis.
- Fokkema, D. N. y E. Ibsch. (1997). *Teorías de la literatura del Siglo XX*. Madrid: Cátedra.
- Ingarden, R. (1989). Concreción y reconstrucción. En Warning, R. (ed.). *Estética de la recepción*. (pp. 35-53). Madrid: Visor.
- Iser, W. (1989a). La estructura apelativa de los textos. En Warning R. (ed.). *Estética de la recepción*. (pp. 133-148). Madrid: Visor.
- . (1989b). El proceso de lectura. En Warning, R. (ed.). *Estética de la recepción*. (pp. 149-164). Madrid: Visor.
- Jauss, H. R. (1987). El lector como instancia de una nueva historia de la literatura. En J. A. Mayoral (Rec.). *Estética de la recepción*. (pp. 59-85). Madrid: Arco Libros.
- Jiménez de Reglá, M. R. (1996). La literatura del buen salvaje a ciento cincuenta años del concepto de folklore. *Revista Psicología*. Vol. XXI. Enero-Junio, No. 103-124.
- Márquez, J. (2004). *Homenaje al "Tigre de Payara"*. Disponible en: <http://Elinformador.com.ve>. Consultado en diciembre de 2004.
- Montoya, F. (2000). *Esencia & Estilo Francisco Montoya*. Vol. I. Venezuela: Dimusic.
- Morales Piña, E. (2002). *La estética de la recepción*. Disponible en: www.upa.cl/publicaciones. Consultado en diciembre de 2004.
- Puerta de Pérez, M. (2003). La literatura y la estética de la recepción (un estudio exploratorio en niños). *Contexto*. Vol. 7, No. 9, 109-120. Disponible en: www.saber.ula.ve/db/saber. Consultado en diciembre de 2004.

- Selden, R.; P. Widdowson y P. Brooker. (2001). *La teoría literaria contemporánea*. Barcelona: Ariel.
- Vodicka, F. (1989). La estética de las obras literarias. En Warning, R. (Ed.). *Estética de la recepción*. (pp. 55-62). Madrid: Visor Dis.
- Zumthor, P. (1991). *Introducción a la poesía oral*. Madrid: Taurus Humanidades.