

Romances, coplas y décimas en el Pacífico y el Caribe colombiano: poética de una literatura oral en Colombia¹

Adrián Farid Freja De La Hoz.

Director: Iván Vicente Padilla

Tesis para optar al título de *Magíster en Estudios Literarios*

**Universidad Nacional de Colombia
Facultad de Ciencias Humanas
Departamento de Literatura**

Bogotá D.C.

2012

¹ Esta tesis fue posible gracias al apoyo de la Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad Nacional de Colombia

Tabla de contenido

Introducción.....	4
Capítulo 1: ¿Cómo se concibe la literatura oral, popular y tradicional en la historia y las historias de la Literatura?.....	13
Capítulo 2: El romance: tradición popular española y sincretismo cultural en el Caribe y el Pacífico colombiano.....	38
Capítulo 3: Cuatro versos para hablar y cantar.....	72
Capítulo 4: La décima: transmutación cultural y musical. De la poesía “artificiosa” y culta a la poesía oral, tradicional y popular	104
Conclusiones.....	139
Bibliografía.....	143

*Hasta que el pueblo las canta,
las coplas, coplas no son,
y cuando las canta el pueblo
ya nadie sabe el autor.*

*Tal es la gloria, Guillén,
de los que escriben cantares:
oír decir a la gente
que no los ha escrito nadie.*

*Procura tú que tus coplas
vayan al pueblo a parar,
aunque dejen de ser tuyas
para ser de los demás.*

*Que, al fundir el corazón
en el alma popular,
lo que se pierde de nombre
se gana de eternidad.*

Manuel Machado

Introducción

Este trabajo es la continuación de un proceso investigativo de más de cinco años alrededor de la literatura oral en Colombia. Mi primer acercamiento a este fenómeno cultural tuvo lugar en diversas poblaciones de los Montes de María, principalmente, en la zona correspondiente a los departamentos de Bolívar y Sucre. En estas poblaciones me encontré con expresiones de la literatura oral campesina que me llamó inmensamente la atención, la décima. En aquellas poblaciones conocí a varios decimeros: personas del campo que cantaban e improvisaban décimas espinelas con gran maestría. Me sorprendió que una estrofa tan popular en los sectores cultos del Siglo de Oro español, enarbolada por Cervantes, Calderón de la Barca y Lope de Vega, entre muchos otros, fuese cantada e improvisada respetando todos y cada uno de los parámetros dados por Vicente Espinel en sus *Diversas Rimas* en 1591.

De igual manera, me sorprendió además que muchos de estos campesinos no supieran leer ni escribir. Para mí resultaba difícil entender, en ese momento, cómo unas personas ágrafas lograban componer e improvisar una estructura métrica tan compleja como la décima espinela: todos sus versos respondían al modelo de octosílabos y con rimas consonantes. No encontré en ninguno de los decimeros de los Montes de María una sola falta a la norma de Espinel de finales del siglo XVI. Más de cuatrocientos años habían transcurrido entre la aparición de la décima espinela y su estructura seguía siendo la misma en los cantos de campesinos olvidados en el Caribe colombiano.

El otro hecho que me causó mucha curiosidad fue el estatus de *poetas* dado a los decimeros. El pueblo los denomina poetas y ellos hacen respetar su nombre. Como venía de la Academia y de una cultura letrada tenía en la cabeza una idea de poeta muy distinta, no se me había ocurrido, hasta ese momento, que un campesino ágrafo pudiese ser poeta. Mucho menos que sus cantos pudiesen ser considerados como poesía. Siempre me enseñaron la poesía de gente de buró y no la de gente del campo.

Inicié entonces una búsqueda en las historias de la literatura colombiana para conocer más sobre estos poetas campesinos de los Montes de María y sus poesías en estrofas del Siglo de Oro español. Para mi sorpresa, no encontré ninguna referencia a las décimas de los Montes de María: en algunos casos, como en la primera historia de la literatura colombiana de José María Vergara y Vergara, se habla a manera de apéndice de algunos fenómenos de literatura popular de la época, sin embargo, no se mencionan dichas décimas y sólo se tienen en cuenta algunos romances y coplas. En otras, como la de Gustavo Otero Muñoz, también a manera de apéndice, se mencionan ciertas recopilaciones y se reconstruye un cancionero en donde aparecen una que otra décima. No obstante, en la obra de Otero no existe ningún tipo de análisis sobre las formas y los contenidos de estas manifestaciones populares ni mucho menos sobre la oralidad inmanente a los versos recopilados. Busqué en las historias más recientes y la ausencia es evidente.

De esa forma, constaté que aquellas poesías campesinas habían sido dejadas de lado de la historia de la literatura colombiana. Las pocas historias que abordan el fenómeno lo hacen de forma tangencial. Decidí mirar los estudios teóricos y críticos de la literatura en nuestro país y el panorama no fue muy diferente. Las formas campesinas que había encontrado en los Montes de María no eran atendidas como literatura, sino como expresiones folclóricas, cantos folclóricos o tradiciones folclóricas, etc.

Me pregunté entonces si, el hecho de reconocer las obras de los decimeros como poesía y a éstos como poetas, obedecía a un capricho campesino, ¿o la gente de los Montes de María estaba equivocada y habían utilizado por muchos años un término de forma errada? ¿Acaso los campesinos de los Montes de María desconocen el término folclor y por eso no llaman a sus composiciones «cantos folclóricos» o «expresiones folclóricas»? Me pregunté cómo era posible que todo un pueblo, una región, una cultura, reconociera la poesía en las obras de sus campesinos y que las historias de la literatura no hubiesen tenido la disposición de incluir en sus investigaciones esas obras y a esos campesinos.

Esas preguntas, entre otras, motivaron algunas investigaciones previas publicadas en años anteriores y, por supuesto, siguen motivando la presente para optar al título de Magíster en Estudios Literarios. Cuando inicié las investigaciones sobre la literatura oral en Colombia tuve siempre la sensación de que se estaba, y se sigue, cometiendo una injusticia con estas manifestaciones populares, hablo de injusticia porque, como afirma Charles Taylor, «el no

reconocimiento o el reconocimiento equivocado... puede ser una forma de opresión». Taylor se refiere al caso de individuos, pero aquí estamos hablando del caso de una forma literaria, elemento fundamental de la cultura de un pueblo. Taylor señala que «el debido reconocimiento no es simplemente una cortesía, sino una necesidad humana» (Taylor 1992 , 26), yo le añadiría que, en nuestro caso, el reconocimiento es una necesidad cultural e histórica con estos pueblos cuya voz no han tenido voz en la escritura de la historia de nuestra literatura.

Para entender la razón o razones que motivaron a dejar por fuera la literatura de los campesinos de los Montes de María y a muchas otras manifestaciones literarias en Colombia fue necesario entender que la noción de literatura adoptada en las historias, teorías y críticas literarias en Colombia ha estado mediada siempre por la tradición letrada. Para dicha tradición las obras orales no tienen cabida en el mundo de las letras. El problema parece resolverse de esta manera: lo oral se margina de lo letrado por no obedecer a los modelos de la tradición escritural.

Sin embargo, encontré que la distancia no era tan abismal como podría parecer, puesto que muchas obras letradas se basaban en lo oral, en las tradiciones literarias orales, de gente campesina, de pescadores, de bogas, etc. En el afán del desarrollo de una identidad nacional, luego de las guerras de independencias, la mayoría de países latinoamericanos buscaron en sus tradiciones populares los elementos de identidad diferenciadores del resto de naciones. En Colombia contamos con novelas costumbristas y cuadros de costumbres que resaltan las expresiones y tradiciones orales populares. O con líricas que utilizan la sonoridad y el ritmo de expresiones literarias orales, como el caso de Candelario Obeso, quien desarrolló una lírica basada en los cantos de los bogas del río Magdalena.

Sin lugar a dudas, en Latinoamérica como en otras partes del mundo, la escrituralidad se ha alimentado de la oralidad, se trata de una «cultura híbrida», como diría García Canclini(1989), en la que lo popular oral ha entrado en los temas de lo culto escritural. Desde el siglo XIX, en Colombia, podemos encontrar estos fenómenos de apropiación temática de las obras o fenómenos de la literatura oral para darle nuevas voces a las obras o fenómenos de la literatura escritural. Sobre todo en el siglo XX con las migraciones de campesinos a las principales ciudades del país por los fenómenos de violencia y por la industrialización de muchas ciudades, nos enfrentamos a la consolidación de nuevas formas culturales que intercambian bienes

simbólicos dando lugar a la construcción de nuevos espacios de integración de lo tradicional y lo moderno, de lo culto y lo popular.

Si bien Colombia se ha caracterizado por ser una cultura heterogénea, resulta innegable la heterogeneidad en el siglo XXI. En las ciudades encontramos fenómenos de sincretismo musical, pictórico, arquitectónico, etc. Un claro ejemplo de esto, perceptible desde hace unos años en Bogotá, es la acogida de la música campesina de gaita colombiana y la música campesina de carranga. Estas expresiones musicales propias de la cultura campesina de la región Caribe y del departamento de Boyacá, respectivamente, se han insertado en el repertorio musical de muchos jóvenes que hoy aprenden y ejecutan con gran maestría los ritmos propios de campesinos de los Montes de María y de los pueblos boyacenses. No es nada extraño encontrar grupos de rock, rap, hip hop, entre otros géneros urbanos, utilizando instrumentos y ritmos de la música de gaita o de la música carranguera para desarrollar nuevas propuestas musicales. Sin embargo, estas tendencias no son tan nuevas, podemos remontarnos a la propuesta musical del maestro Lucho Bermúdez o Pacho Galán para entender cómo los ritmos tradicionales campesinos se convirtieron en éxitos urbanos. Esas formas musicales híbridas se popularizaron y se internacionalizaron aún más con las propuestas de artistas como el Joe Arroyo y Carlos Vives².

Resultaría muy ingenuo hablar de purismos culturales en pleno siglo XXI. ¿No ocurre lo mismo con la distinción hecha arriba entre lo oral y lo escritural?, por supuesto. No es posible hablar en estos tiempos de una oralidad pura, aislada de contacto alguno con la escritura. Por supuesto que no existe, me arriesgo a afirmar que hasta en el rincón más remoto de nuestro país ha llegado en algún grado la escritura, incluso en las comunidades indígenas de fuerte tradición oral. Sin embargo, a pesar de que no podamos hablar de una oralidad «pura», sí podemos hablar de formas orales (secundarias diría Ong) que aunque han tenido contacto con la escritura se diferencian notablemente de ésta. Las composiciones de los campesinos en décimas de los Montes de María se diferencian enormemente de las décimas del escritor Manuel Mejía Vallejo. Lo oral posee una estructura muy distinta de la estructura escritural, (por eso la mayoría de niños escriben como hablan, pues están todavía bajo la influencia de la estructura oral al escribir. Las normas que rigen la escritura difieren de las normas que rigen el habla). En el mismo sentido, es

²El fenómeno actual del llamado «Tropi-pop» es claramente un producto de la propuesta de fusión del vallenato y el rock, o el pop, de Carlos Vives en los años '90.

claro que las estructuras que rigen la literatura oral son distintas de las estructuras de la literatura escritural.

Teniendo en cuenta lo anterior, a pesar de los procesos de sincretismo e hibridez cultural a los que nos podamos enfrentar en literatura, es preciso tener presente la distinción de un tipo de literatura concebida, producida y recibida en el ámbito de la escrituralidad, y otro en el de la oralidad. Aunque la literatura escritural se nutra con temas y formas de la oralidad no deja de pertenecer al mundo de lo escritural y viceversa, aunque el decimero campesino haya escuchado la poesía de Pombo y se inspire en «la pobre viejecita» o en «la hora de tinieblas», su poesía no deja de ser oral.

Me pregunto entonces cuál es la razón por la cual la literatura oral de los campesinos de los Montes de María o de cualquier otra región de Colombia no aparezca en las historias de la literatura colombiana. Si es clara la distinción entre una literatura oral y una literatura escritural por qué sólo se estudian, teorizan, critican e historizan únicamente aquellas que han sido concebidas por un autor de forma escritural y divulgadas como tal.

A lo largo de este trabajo veremos en detalle las razones que han llevado a la omisión de la literatura oral de los estudios literarios en Colombia. Por ahora sólo nos limitamos a afirmar que nos enfrentamos a un caso de hegemonía cultural. La cultura letrada en Colombia ha dominado y ha permanecido en una posición privilegiada desde la constitución misma de las ciudades. De acuerdo con Ángel Rama:

La constitución de la literatura, como un discurso sobre la formación, composición y definición de la nación, habría de permitir la incorporación de múltiples materiales ajenos al circuito anterior de las bellas letras que emanaban de las élites cultas, pero implicaba asimismo una previa homogenización e higienización del campo, el cual sólo podía realizar la escritura. (1984, 91)

De igual manera, Rama observa que la literatura escritural «absorbe múltiples aportes rurales, insertándolos en su proyecto y articulándolos con otros para componer un discurso autónomo que explica la formación de la nacionalidad y establece admirativamente sus valores» (91). Sin embargo, en el afán de la construcción de la literatura nacional, la literatura escritural «redescubre las contribuciones populares, localistas, como formas incipientes del sentimiento nacional y, tímidamente, las contribuciones étnicas mestizadas; sobre todo, confiere organicidad

al conjunto, interpretando este desarrollo secular desde la perspectiva de la maduración nacional, del *orden y progreso* que lleva adelante el Poder»(92). De esta manera, señala Rama que «La literatura, al imponer la escritura y negar la oralidad, cancela el proceso productivo de ésta y lo fija bajo las formas de producción urbana» (93).

La cultura letrada se instaura como una cultura hegemónica. En términos de Bourdieu una cultura hegemónica se define a partir del reconocimiento social e histórico dentro de un campo simbólico (1988). Considerando estos dos aspectos, de acuerdo con la naturaleza de esta investigación, inspirado en el amplio concepto de campo literario del sociólogo francés, resulta pertinente observar que en Colombia existe un campo literario escritural y, aunque no sea reconocido, un campo literario oral. Diferenciamos entonces entre un campo literario escritural y un campo literario oral que hacen parte del gran campo cultural en Colombia: el primero ostenta la hegemonía dentro del gran espacio simbólico de la literatura colombiana. Para esta investigación, obedeciendo a la tradicional división de las cinco grandes regiones culturales colombianas, he limitado el estudio de los romances, coplas y décimas a los subcampos de la literatura oral del Caribe y del Pacífico. Dentro de cada uno de estos campos podemos identificar una serie de agentes e instituciones especializadas encargadas de regular las tensiones, dinámicas y conflictos de poder dentro del campo.

Para lograr la hegemonía de lo escritural frente a lo letrado hemos visto que se le han asignado a lo largo de la historia una serie de valores a las obras que pertenecen al mundo escritural relegando a aquellas del mundo oral en categorías de poco valor. Las categorías mencionadas arriba: «formas folclóricas», «expresiones populares», entre otras, han sido asignadas a buena parte de la literatura oral conocida en el país y le han restado peso frente a las literaturas escriturales categorizadas y valoradas como formas artísticas. La *distinción* (Bourdieu 1988) ha sido evidente a lo largo y ancho de la historia de la literatura colombiana. De esta manera, la literatura oral quedó en manos de antropólogos interesados en el estudio de culturas *primitivas*, culturas que en pleno siglo XXI siguen utilizando la oralidad como forma primordial en la comunicación y la creación verbal; en manos de lingüistas interesados en entender las particularidades de la lengua en las diferentes culturas orales; en manos de musicólogos interesados en los cantos y en la música de las creaciones literarias orales; o en manos de

folcloristas conscientes de la *distinción* entre la literatura artística letrada y las expresiones del «pueblo» iletrado.

De esta manera, los trabajos sobre literatura oral en Colombia han sido recopilaciones que, en la mayoría de casos, no la entienden como «literatura oral»: por lo general, estas aparecen como antologías de expresiones populares del folclor de las diferentes regiones del país. Por supuesto, los análisis no son literarios, el objetivo de dichas recopilaciones se centra casi siempre en la recuperación o conservación de estas expresiones a partir de la escritura. En muy pocos casos se tienen en cuenta los elementos de la oralidad (el ritmo, la melodía) a través de grabaciones o de transcripciones musicales que permitan reconstruir la manera en que dichas culturas conciben y transmiten estas formas orales literarias. Claramente, es necesario tener en cuenta que cuando algunas de estas investigaciones fueron llevadas a término, sus autores no contaban con algunos de los recursos tecnológicos que hoy nos permiten registrar de manera fiel cualquier tipo de expresión oral literaria.

En esta investigación he aprovechado al máximo las recopilaciones de grandes folcloristas como el maestro Guillermo Abadía Morales, las de Hortensia Alaix de Valencia en la población de El Patía, la obra de la alemana Gisela Beutler quien llevó a cabo el trabajo de campo más importante y abarcador que se haya realizado en la historia de Colombia en cuanto a romances se refiere; la obra del francés Jacques Exbrayat quien en la década de los cincuenta realiza un importante trabajo de recopilación de cantos de vaquería en la zona del valle del Sinú. A todos ellos agradezco el trabajo de valoración y compilación de literatura oral en diversas regiones del país. A este corpus, he sumado un gran número de obras recogidas en un largo trabajo de campo llevado a cabo a lo largo cinco años. Con el fin de proponer y abrir el espectro de estas literaturas a nuevas reflexiones a partir de los presupuestos de los estudios literarios de nuestro país, este conjunto se constituye en objeto de un análisis crítico y teórico en el cual busco explicar el valor estético de estas formas de literatura oral.

Por tratarse de expresiones culturales, es necesario entender que esta poesía vehicula visiones de mundo, elementos de la conciencia colectiva de las diferentes regiones. En esta medida me ha parecido pertinente abordar el corpus de la investigación con algunos presupuestos de la sociología de la literatura y la cultura: a los presupuestos de García Canclini, de Rama y de Bourdieu, anteriormente citados, se suman algunos conceptos que establecen relaciones entre el

texto-oral y lo social. Así, he tenido en consideración a importantes teóricos de la sociología de la literatura y la socio-crítica como Lucien Goldmann y Edmond Cros, quienes establecen una serie de teorizaciones alrededor de la *visión de mundo* y la colectivización de las obras de arte.

Además, me apoyo en algunas concepciones de Mijail Bajtin de sus primeros trabajos *El marxismo y la filosofía del lenguaje* y *El método formal en los estudios literarios*, en donde concibe la obra de arte como «producto de la creatividad ideológica [...] que representa parte de la realidad que circunda al hombre [y que] [...] llega a ser una realidad ideológica al plasmarse [...] mediante un material sígnico determinado» (Bajtin, 1994, 46). Es decir que la producción artística condensa a los seres culturales que le han producido. Se presenta de esta manera la necesidad de estudiar todo material ideológico dentro de su proceso social de producción y de recepción.

En los capítulos que siguen desarrollo un análisis crítico de algunas obras de la literatura oral en forma de romances, coplas y décimas en las regiones del Caribe y del Pacífico colombiano. El primer capítulo lleva a cabo una disertación sobre la marginación de la literatura oral en la historia y las historias de la literatura, así como una breve conceptualización y aclaración del término «literatura oral». En este capítulo se presenta un recorrido histórico desde la época clásica hasta nuestros días con el fin de identificar las formas de literatura oral de las distintas épocas y la manera en que fueron adaptadas o marginadas en la historia.

El segundo capítulo, por su parte, está dedicado a la forma del romance: en él se establecen las relaciones con la tradición romancística española de los romances cantados o recitados en algunos pueblos del Pacífico y del Caribe. En este capítulo se tienen en cuenta las mutaciones de los romances españoles en tierras costeras al insertarse en tradiciones propias de estas regiones, sobre todo al insertarse en ritos religiosos de origen católico y africano. En el tercer capítulo centramos la atención en la literatura oral con forma de copla. Allí desarrollamos un estudio minucioso de algunas recopilaciones del Pacífico y del Caribe y enfrentamos las distintas versiones de una misma copla con el fin de entender el poder del contenido a la luz de la transmisión de una sabiduría popular. El cuarto y último capítulo analiza la literatura oral en forma de décima. Observamos las diferencias entre la décima del Caribe, del Pacífico sur y del

Pacífico norte, para entender las particularidades de cada cultura y la manera en que las distintas visiones de mundo intervienen en la elaboración y difusión de la estrofa de diez versos.

Capítulo Uno

¿Qué es la literatura oral y cómo se concibe en la historia y las historias de la Literatura?

Antes de iniciar el análisis de los romances, coplas y décimas de la tradición oral del Caribe y el Pacífico colombianos, debemos aclarar algunos conceptos necesarios para comprender, a cabalidad y de forma diáfana, la manera de entender la literatura oral y la forma de proceder en su análisis interpretativo. Como el título lo indica, el capítulo mostrará la concepción de las expresiones literarias orales en la historia y las historias de la literatura. Pero antes de eso, se definirá lo que en esta tesis se entenderá como literatura oral.

«¿Dijo “literatura oral”?» (Ong, 19) Sí señor, literatura oral. Walter Ong considera fervientemente que «este término [es] sencillamente absurdo... [y que] revela nuestra incapacidad para representar ante nuestro propio espíritu una herencia de material organizado en forma verbal salvo como cierta variante de la escritura, aunque no tenga nada en absoluto que ver con esta última» (21). Es importante aclarar aquí que Walter Ong se refiere a lo verbal sólo en términos de oral y no en términos bajtinianos³ en donde lo verbal es toda expresión de la palabra, sea escrita u oral. Cuando habla de organización verbal se refiere a organización oral. Estoy de acuerdo en decir que en algunos casos (no en todos) la literatura oral no tiene nada que ver con la escritura, pero mi consideración del término literatura oral no obedece a una incapacidad para tomar el material verbal y organizarlo de forma escrita, sino a la naturaleza de su modo de producción y transmisión. De igual manera, mi idea de *literatura oral* responde a la necesidad de conservar el sentido de creación artística implícito en la idea moderna de *literatura*. Sólo de este modo es posible explicar la creación y recreación ficcional de la realidad, narrativa, lírica o dramática, que una persona o incluso un pueblo desarrolla a través de formas poéticas orales.

Ong considera que hablar de literatura oral es lo mismo que pensar en «caballos como automóviles sin rueda» (ídem). Es decir, Ong considera que al hablar de literatura oral se está

³Véase *Estética de la creación verbal* (Bajtin)

presentando la oralidad como una variación de la escritura. Si actualmente solamente se entendiera por literatura letra escrita yo estaría de acuerdo, pero cuando en estos tiempos hablamos de literatura (por lo menos de literatura artística) se piensa en un arte (materializada por lo general de forma escrita) desplegado alrededor de elementos ficcionales. Como dice el escritor y antropólogo argentino Adolfo Colombres, al referirse a este debate suscitado por Ong, «las palabras no son solamente su etimología. Más que esta, importan los significados que históricamente se les asignaron, lo que tienen de exclusivo e inclusivo, de prestigioso y oprobioso» (16). No pretendo desconocer aquí que hasta finales del siglo XVIII el concepto de literatura hacía referencia a todo lo escrito e impreso y comprendía todo (filosofía, historia, ciencia, etc.). Sin embargo, lo que hemos heredado es la concepción que Hegel, Mme de Stael, los románticos, entre otros pensadores del siglo XIX, adoptaron de «literatura de imaginación», es decir el producto de una subjetividad combinada con el genio creador y el don de la fabulación. Esta idea de literatura está presente cuando pensamos en literatura artística, tanto que en la definición actual del término en idioma español del Diccionario de la Real Academia no aparece relación alguna con la etimología latina o relación con lo escrito e impreso.

Walter Ong, propone cambiar el término literatura oral por términos que supriman la palabra literatura, entonces presenta dos opciones para la denominación de los fenómenos artísticos orales: «formas artísticas exclusivamente orales», «formas artísticas verbales» (23). Ninguna de las dos opciones me parece apropiada porque deja de lado el concepto artístico de literatura que acabamos de mencionar y que viene de la concepción romántica del siglo XIX. Es decir que nuestra propuesta se basa en un concepto de arte literario que se presenta en dimensiones escriturales y orales, y que en cada una de ellas posee características propias. La idea de Ong lleva a pensar que la literatura por antonomasia es expresión escrita.

Ahora, es importante decir qué entiendo por literatura oral. No vamos a dar una definición totalizadora sino que abordaremos unas características esenciales que permiten delimitar y delinear el campo de la literatura oral. La primera tiene que ver con el autor: en la Literatura Oral el concepto de autor se disuelve en una serie de autores que intervienen dentro de una misma creación. A pesar de que se pueda identificar al autor de una obra y éste sea reconocido como el creador, por el hecho de inscribirse en las dinámicas de transmisión de la oralidad, la obra le

pertenece al pueblo en la medida en que es él quien se apropia de ella y la transmite transformándola, imprimiéndole el toque personal, la subjetividad, de quien la reproduce. Esta es una característica fundamental a la hora de hablar de literatura oral debido a que marca una diferencia abismal con la literatura escrita, en donde el autor es una figura inmutable.

La segunda gran característica parece muy obvia: la Literatura Oral está hecha para ser divulgada oralmente. Algunos críticos, teóricos e historiadores literarios hablan de literatura oral tratándose de literaturas escritas que retoman o se basan en formas o expresiones orales para su creación literaria. Evidentemente no es lo mismo sentarse a escribir una obra teniendo en cuenta algunas manifestaciones orales (literarias o no) y componer una obra literaria de forma oral para que sea divulgada de manera oral. Por ejemplo, no podemos considerar la obra de Candelario Obeso como literatura oral, sencillamente porque fue pensada para ser leída. El día en que el pueblo se apropie de la obra de Obeso, la transforme y se pierda en el olvido el nombre de Candelario Obeso como autor de esas composiciones, en ese momento tal vez podríamos decir que el “cantar del boga ausente” es poesía oral y no poesía escrita. La tercera gran característica: La Literatura Oral se transforma. A diferencia de lo escrito, (lo escrito, escrito está), lo oral no es estático, lo oral está en constante movimiento: en cada reproducción de lo oral hay cambios. La literatura oral va mutando cada vez que alguien transmite una de sus obras.

Hasta el momento en que escribo esta tesis, nadie ha hecho una teoría de la Literatura Oral como tal, lo que encontramos son muchos estudios teóricos sobre la oralidad en general. Por supuesto, muchos de los preceptos de la teoría de la oralidad se aplican a la Literatura Oral. Sin embargo, es importante llevar a cabo una teoría, historia y crítica de la Literatura Oral, con el fin de sacar de la marginalidad a estas formas artísticas populares y darles el valor literario que se merecen dentro y fuera de la Academia. Para cerrar esta exégesis de aquello que entiendo por Literatura Oral es preciso establecer la diferencia entre la Literatura Oral popular y la Literatura Oral tradicional. En realidad los conceptos de popular y tradicional se aplican a cualquier tipo de manifestación masiva: literatura escrita, cine, música, etc. Es decir existen obras literarias escritas de origen popular y otras que llegan a ser tradicionales, así como cantos populares pero que el transcurrir del tiempo las convierte en tradicionales, patrimonio inmaterial de una cultura.

Para don Ramón Menéndez Pidal, lo popular (en el caso de los cantares medievales españoles, en especial del romancero) «es recibido por el público como moda reciente», lo que implica que «la repetición de este canto en boca del público es bastante fiel; las variantes son escasas, porque el que entona aquella canción tiene conciencia de que es invención reciente, y como novedad hay que aprenderla y repetirla». Añade el maestro de las letras españolas que la boga del canto puede durar poco tiempo, pues la aparición de un canto nuevo trae consigo el «descrédito» del anterior. Sin embargo, en caso de que el canto popular perdure en el tiempo pasa a ser canto *tradicional*: es decir «considerado como patrimonio común, [...] su mérito es la antigüedad, el ser canto de los padres y de los abuelos». La perennidad temporal del canto es fundamental para que sea considerado *tradicional*: sin embargo, no es el único factor implicado en la tradicionalidad de los cantos o de la literatura en general, pues el factor espacial resulta igualmente relevante. Afirma don Menéndez Pidal que «su difusión es extensa, pues ha llegado a arraigar en las clases rurales, las menos propensas a los cambios de moda» Además, como un tercer factor primordial del proceso de tradicionalización del canto y por supuesto de la literatura, señala el autor del *Romancero hispánico* que, «asimilado por el pueblo, mirado como patrimonio cultural de todos, cada uno se siente dueño de él por herencia, lo repite como suyo, con autoridad de coautor; al repetirlo, lo ajusta y amolda espontáneamente a su más natural manera de expresión» (45). Este tercer elemento propio de los cantos tradicionales es fundamental para la identificación y caracterización de nuestro objeto de estudio.

Así, inspirado en la teoría de los “campos” de Bourdieu, en el presente trabajo me propongo estudiar expresiones literarias populares y tradicionales integradas al campo de la literatura oral. Los romances, coplas y décimas, objeto de estudio del presente trabajo, hacen parte del fenómeno de la literatura oral (en ocasiones pertenecen a lo popular y en otras a lo tradicional) de nuestro país. Por tanto, obedecen a una lógica de composición, difusión y recepción distinta de aquella que poseen los fenómenos de la literatura escritural y culta del país.

El concepto moderno de Literatura (con mayúscula) ha determinado tácitamente que las obras literarias son composiciones escritas, de un autor que sigue hasta determinado punto los lineamientos de la tradición literaria escritural occidental. De la misma manera podemos notar que existe en Colombia una amplia gama de expresiones orales que poseen una tradición en

cuanto a la adopción y preservación de parámetros estéticos. Sin embargo, estas tradiciones literarias orales no han sido incluidas en las historias, en la crítica y en la teoría literaria en Colombia. Entonces me pregunto qué sucede con las composiciones orales de los diferentes pueblos en Colombia y en el mundo. ¿Las composiciones indígenas que no se escriben en Colombia no pueden ingresar al mundo de lo literario?, ¿las composiciones de campesinos ágrafos de Colombia no son literatura?, ¿las composiciones orales de las comunidades afrodescendientes del Pacífico colombiano no son literatura?, ¿Por qué razón las obras de Homero y Hesíodo son consideradas literatura y las composiciones orales indígenas o afrodescendientes no?

Las obras de Homero y de Hesíodo se leen hoy como literatura, de hecho se consideran como las obras fundacionales de la literatura occidental. Sin embargo, los estudios de Milman Parry, Adam Parry, Albert Lord, entre otros, demuestran que ninguno de los dos autores griegos escribieron sus obras, sino que las compusieron para ser cantadas y que tiempo después llegaron a la escritura con la invención y posterior desarrollo del alfabeto griego. Parece curioso que estas obras se lean condicionadas por la concepción moderna de literatura, pero, es preciso reconocer que se trata de una conveniencia histórica del mundo moderno. La recepción de las obras de Homero y Hesíodo no puede darse de manera oral, no pueden ser escuchadas como composiciones orales, puesto que para poder hablar de su valor literario moderno deben pertenecer al mundo de la escritura y ser leídas como composiciones de un único autor.

De hecho, para ser más precisos habría que recordar que estas obras hacen parte de un mundo cultural que ni siquiera las consideraba como poesía (Aristóteles, varios siglos después, es tal vez el primero en separar los versos «poéticos» de los no «poéticos»). Se tratan más bien, como diría José Miguel Oviedo, de expresiones «mitopoéticas», es decir obras que hacían parte del universo religioso de la Grecia antigua, y por tanto no poseían ningún tipo de independencia o autonomía cultural que las pudiera establecer como formas poéticas. Incluso no es posible afirmar que se traten de composiciones de un autor, muchos concuerdan en afirmar que se trata de creaciones colectivas, composiciones del pueblo que se iban enriqueciendo cada vez que eran cantadas por los rapsodas. La existencia de Homero y Hesíodo es puesta en duda por muchos estudiosos de la Grecia Antigua (véase Havelock). Hasta el momento la discusión sobre la existencia de Homero y Hesíodo como posibles autores de *La Ilíada* y *La Odisea*, *Los trabajos* y

los días y la Teogonía respectivamente, sigue vigente. La *Teogonía* es el único texto en el cual se menciona el nombre de su posible autor. Hesíodo es mencionado en tercera persona: “Ellas [las musas], un día, el bello canto enseñaron a Hesíodo mientras pacía los corderos al pie del divino Helicón”, y luego se enuncia en primera persona: “Y estas palabras, primero, hacia mí dirigieron las diosas” (vv. 22-24, 1986).

Es preciso señalar la manera en que la historia de la Literatura de Occidente ha adecuado a sus concepciones modernas las primeras composiciones de las que se tiene conocimiento. Las composiciones homéricas y hesíodicas han sido entendidas y estudiadas con los patrones modernos de la cultura escritural. Este primer problema se relaciona directa, y biunívocamente, con el problema referido a la construcción de la historia literaria bajo el dominio de la cultura letrada que, a partir del Renacimiento, se establece como la luz que guía al hombre en todas sus empresas. La cultura ilustrada, de la misma manera en que procede Platón en *La República*, toma la palabra escrita como uno de sus instrumentos más importantes para el desarrollo de las ideas. La escritura se establece como paradigma del hombre ilustrado. Paradigma que toma mucha más fuerza con el pensamiento moderno y con los intentos positivistas del siglo XX por entender la literatura como un fenómeno escrito, impreso. La literatura es concebida en el pensamiento moderno como escritura, como composición de las *bellas letras*.

Por tanto, luego de los hallazgos de Parry en 1920, tuvo que transcurrir mucho tiempo para que los estudiosos de la literatura clásica tuvieran en cuenta el carácter oral de los textos fundacionales y por tanto el problema de la oralidad. Sin embargo, los más ortodoxos presentaron en su momento, y todavía, renuentes a creer la teoría de Parry, porque la idea de lo oral sumergía a los estudios clásicos en un mar de aguas contaminadas, pues como lo señala Havelock, para muchos especialistas del mundo clásico “su profesión constituye una especie de religión misteriosa, accesible a los iniciados, pero que debe ser protegida contra toda contaminación” (170). Algo muy similar sucede con la literatura de la Edad Media. Sólo hasta los años cincuenta los medievalistas descubren la existencia de la poesía oral medieval. Esta aparición incomodó a muchos estudiosos de la lírica de esta época, puesto que sus modelos teóricos clásicos, filológicos, corrían el riesgo de venirse abajo. La poesía medieval oral fue repudiada, disfrazada y arrinconada por parte de muchos medievalistas (Zumthor, 1989).

No era labor fácil disociar la poesía de la escritura para las varias generaciones de estudiosos medievalistas que mantenían una fuerte unión con la tradición ilustrada, en donde la escritura se establecía como pilar fundamental de toda literatura. De hecho, los defensores de la poesía oral medieval fueron marginados y sus poemas orales, objeto de estudio, fueron denominados de forma peyorativa como “para-literatura”, “infra-literatura”, “seudo-literatura” entre otros epítetos (Zumthor, 1989). En este sentido, el prestigio de muchas composiciones valoradas en diversos ámbitos de los estudios medievales se vio en peligro cuando se demostró su carácter oral. La literatura entendida como producción de obras escritas marcaba el límite entre lo admisible artísticamente. La creación poética oral fue ubicada al otro lado de la línea divisoria y se desconoció su valor estético y su importancia en los estudios de las literaturas medievales. Arbitrariamente, las composiciones de origen y transmisión oral fueron encajadas dentro de la dimensión folclórica, opuesta a la literaria.

En 1957 se publica en Francia el texto *El cantar de gesta, ensayo sobre el arte épico de los juglares*. En este trabajo se pone de manifiesto las relaciones estructurales entre los poemas épicos medievales y los cantos yugoslavos contemporáneos (Zumthor, 1989). Se establecía en este ensayo una homología que tenía en cuenta, además de las semejanzas formales, los condicionamientos contextuales que influían en la constitución de ambos fenómenos como productos de una tradición oral. Asimismo, una serie de trabajos publicados en los años sesenta y setenta dan cuenta de la tradición oral en las epopeyas medievales anglosajonas y alemanas y sus relaciones con la música (Zumthor, 1989).

Al insertarse las ideas de la teoría de la oralidad en los trabajos de los medievalistas el campo de estudio se enriqueció notablemente. Sin embargo, este proceso se llevó a cabo, como vimos, de manera tardía. Transcurrió mucho tiempo para que se tomaran en serio las teorías que establecían las producciones literarias medievales como frutos de la oralidad. Y aunque se han tomado en serio estas ideas se siguen desconociendo en muchas historias literarias empeñadas en continuar la tradición escritural argumentando que los códices en los que se han mantenido muchas de las expresiones orales medievales se constituyen en el trabajo de un autor que, de forma análoga a los autores modernos, escribió su obra basado en historias por ahí contadas. Esta

posición desconoce por completo los registros históricos que dan cuenta de la puesta en escena de estas composiciones a través de cantos o recitaciones orales en público, así como las indicaciones musicales que muchos de estos códices mantienen al margen para indicarle al recitador la manera en que debía cantarlo.

Dejando de un lado la Edad Media, pasamos ahora al Renacimiento y la ilustración. La oralidad fue abordada por algunos pensadores del mundo ilustrado de la Europa de los siglos XVII, XVIII y XIX, J.J. Roseeau, Thomas Percy, Herder, Jacob Grimm, Hegel, entre otros, se preguntaron por el papel de la oralidad en la cultura. Rosseau fue uno de los primeros en abordar el problema. La pregunta sobre el valor que tendría la escritura al ser comparada las culturas europeas con las civilizaciones amerindias que no habían desarrollado alfabetos fonéticos, o sobre los beneficios que podría traer su ausencia, fueron cuestiones que preocuparon al pensador suizo. En el texto *Ensayo sobre el origen de las lenguas* publicado entre 1754 y 1762 dedicó un capítulo al problema de la escritura y otro a la posible oralidad de las obras homéricas que tituló “si es probable o no que Homero supiera escribir”. El Ensayo de Rousseau se centraba en la exposición de la existencia de un lenguaje natural, un lenguaje de las pasiones, opuesto a la razón, del que disponían los “salvajes” a partir de su imaginación.

Rousseau anticipó la concepción de oralidad en cuanto situación cultural que difiere considerablemente de la cultura escritural y que emplea un lenguaje que le es propio. Al establecer el andamiaje conceptual el filósofo suizo pudo llegar a la conclusión de que las obras de Homero no eran fruto de la escritura, sino más bien de la oralidad, de la memoria y la naturaleza (Rosseau 1993). Sin embargo, Rousseau no logró demostrar su afirmación y pasaría un siglo y medio para que Milman Parry lograra llevar a cabo dicha tarea.

Por su parte, Thomas Percy fue el primero que le dio relevancia a la antigua poesía inglesa, aquella poesía de juglares y poetas orales que en el siglo XVIII había caído en el olvido del neoclasicismo. En 1765 Percy publica sus *Reliques of Ancient English Poetry* en donde rescata viejas baladas inglesas, en ellas señala “la simplicidad, el fiel reflejo de costumbres y gustos de edades primitivas, como contraste con el atildamiento vigente en la literatura del día.” (Menéndez Pidal 1953, 14). Parafraseando a Percy, don Ramón Menéndez Pidal nos dice que

Percy afirmaba que estas baladas eran “obra de juglares, que no escriben como los poetas de ahora para la posteridad, para la fama, sino sencillamente para el pueblo «for the people», para el aplauso del momento y para ganarse el pan” (Ídem). La recopilación de baladas de Percy fue una gran revelación que marcó la historia de la literatura y que influyó de forma determinante en el movimiento romántico inglés y alemán. Mientras tanto, en Alemania Johann Gottfried von Herder es el primero en intentar llevar a cabo una caracterización minuciosa de la poesía popular. En 1773 publica el trabajo *Von deutscher Art undKunst*, en donde, según lo comenta Menéndez Pidal, señala que las antiguas canciones populares:

son producto del hombre primitivo, hijo de la naturaleza, poeta cuya fuerza imaginativa y expresiva, llena de juventud, se halla incorrupta, no debilitada aún ni distraída en conceptos oscuros y abstracciones; tal espontaneidad muestran las rapsodias de Homero y los cantos de Ossian. Poco a poco esos dones naturales se van debilitando «hasta que finalmente viene el Arte y sofoca a la Naturaleza», trayendo consigo falsedad, debilidad y artificio. Queda así bien establecida la oposición entre la poesía joven, de la Naturaleza, y la poesía moderna, la del Arte, o mejor dicho artificiosa. (1953, 15)

Herder exalta la poesía oral, la poesía popular que resulta ser espontánea, libre de ataduras conceptuales y abstracciones oscuras. Herder encuentra la pureza en estas composiciones del pueblo, y en su caracterización las compara y las coloca al mismo nivel de las obras homéricas que tanto alababan los más ortodoxos neoclásicos. Por encontrar la pureza del pueblo y la riqueza de la tradición oral latente en las obras homéricas el valor de *La Ilíada* y *La odisea* es equiparable a los cantos medievales europeos que Herder exalta. Más adelante, Menéndez Pidal señala que:

En su colección de los *Volklieder*, 1778 (donde incluye algunos romances de las guerras civiles de Granada y Góngora), [Herder] sienta que la poesía popular «vive en el oído de la muchedumbre, en los labios y en los instrumentos de los cantores»...; es la flor que brota del lenguaje de un pueblo, de sus sentimientos, de sus costumbres, de sus pasiones, de su alma. En esas canciones se revela el íntimo ser de cada nación, según se ve en los Cantos Escoceses coleccionados por Ramsey (1719) o en las Reliquias de antigua poesía inglesa de Percy, donde se hallan obras espléndidas como no se encuentran en la moderna poesía inglesa (1953, 15).

La moderna poesía inglesa según Herder no alcanza la belleza de los cantos y poemas orales, populares y tradicionales. La valoración que brinda Herder a la poesía oral, popular y tradicional establece una fuerte ruptura con la tradición neoclásica y amplía el espectro de estudio de la literatura europea. Herder abre una puerta para que las formas orales de los pueblos sean reconocidas como formas literarias tradicionales. La propuesta de Herder es la de establecer

nuevas ideas estéticas, considera que la poesía no está sometida a reglas fijas y únicas como era el pensamiento de la escuela neoclásica, sino que, por el contrario, la espontaneidad y pureza de los pueblos orales posee un valor estético que debe ser considerado dentro de la poesía.

Sin embargo, pese a los esfuerzos de Herder en la segunda mitad del siglo XVIII y como lo enunciamos en páginas anteriores, sólo hasta después de 1950 los medievalistas europeos comienzan a prestarle atención a las poesía oral del Medioevo teniendo en cuenta elementos orales. Casi doscientos años después de las publicaciones de Herder los cantos y poemas orales, populares y tradicionales de las diferentes naciones europeas seguían siendo estudiados como formas literarias escritas. La nueva estética propuesta por Herder fue desconocida por completo por parte de historiadores, teóricos y críticos de la literatura medieval, se necesitaron doscientos años para que los medievalistas consideraran las observaciones de Herder.

Las ideas de Herder tuvieron eco en su momento y el movimiento romántico en Inglaterra y Alemania las acogió de la mejor manera. Jacobo Grimm fue un gran recopilador de romances, baladas y formas orales tradicionales de su época. Las cualidades estilísticas de la poesía popular observadas por Herder fueron condensadas en el concepto de *Naturpoesie* que Grimm relacionaba con una poesía pura, de origen divino (Menéndez 1953). El concepto de Grimm fue importante para establecer la diferencia tan debatida y analizada entre la creación popular y la creación individual. La *Naturpoesie* es poesía que nace del alma del pueblo, en contraposición Grimm coloca a la *Kunstpoesie* como la poesía que nace del alma de un solo individuo.

El gran filósofo romántico George Wilhelm Friedrich Hegel realiza una distinción similar con la poesía oral y la escrita. Hegel enuncia la diferencia entre las “epopeyas primitivas” y las “epopeyas artificiosas”. Sin embargo, Hegel establece una diferencia importante con Grimm al establecer que “toda producción épica [...] es siempre creación de un solo individuo” (Ídem, 18), la explicación que da Hegel se basa en que “aunque en la canción popular se puede expresar la más concentrada intimidad de espíritu, no se hace a nombre de un singular individuo que expone, según el arte, su propia y peculiar subjetividad, sino en forma de un sentimiento popular que el individuo lleva en sí plenamente” (Menéndez Pidal 1953, 19).

La idea de Hegel sobre la autoría de un sólo individuo fue tomada tiempo después por los anti-románticos que no concebían la poesía popular como creación del pueblo. Pero, a diferencia de Hegel, la reacción antiromántica no consentía la idea de que el individuo hablara por el pueblo y que sus creaciones tuvieran el sentimiento popular. Lo que pensaban los opositores de las ideas románticas de la poesía popular era que las poesías populares eran creadas por un poeta culto y que el pueblo se las apropiaba y las deformaba haciéndolas parecer como creación colectiva. Manuel Cañete, un afamado crítico de la época, rechazaba la idea de la poesía popular inspirada en la naturaleza y superior a la poesía del arte, afirmaba el crítico que la “casta y aromática flor de la poesía popular «jamás nace entre el estiércol»” (Menéndez Pidal 1953, 26). Según Cañete, el estiércol es, por supuesto, el pueblo, el vulgo iletrado que carece de los conocimientos de la preceptiva poética.

En Latinoamérica la situación de las literaturas orales, populares y tradicionales ha heredado toda la historia europea de la que hemos venido hablando a lo largo del texto. Aunque, curiosamente, la búsqueda de independencia europea que desde hace doscientos años se viene gestando ha pretendido liberarse de la influencia colonial, las literaturas orales nativas han sido las más opacadas dentro de la configuración de un canon dentro de la historia y las historias de la literatura latinoamericana. Las historias de la literatura latinoamericana elaboradas hasta el momento, en su gran mayoría, mantienen el espíritu logos-céntrico europeo que marginaliza las producciones orales y/o en idiomas diferentes al español. Una de las primeras historias escritas sobre la poesía hispanoamericana es la de Marcelino Menéndez y Pelayo, historia presentada como un ambicioso proyecto que establecía de forma clara y precisa el ideal cultural hispanista de Hispanoamérica como una tierra que, aunque políticamente autónoma, culturalmente dependiente de la Madre Patria.

Como bien lo señala Víctor Viviescas, Menéndez y Pelayo plantea en su historia una concepción de literatura americana a partir de cuatro puntos: “Primero, el historiador debe guiarse por un criterio universal que obtiene su sanción del modelo metropolitano erigido en norma. Segundo, la lengua castellana define los límites de lo que puede ser considerado literatura. En tercer lugar, se excluye de la literatura toda producción literaria indígena –anterior o posterior a la conquista– en lenguas americanas”, y, para cerrar con broche de oro y ratificar su idea de

dependencia cultural, agrega Viviescas que Menéndez y Pelayo consideraba que: “el origen de la literatura hispanoamericana se ubica en y se asigna al Descubrimiento y Conquista de América por parte de los españoles” (Viviescas 2010, 42).

Estos parámetros se mantuvieron por desgracia en posteriores proyectos de la historia de la literatura latinoamericana. No vamos a citarlos todos, pero sí es importante mencionar algunos ejemplos representativos. El primero de ellos es el de Pedro Henríquez Ureña titulado *Las corrientes literarias en la América hispánica*. En este texto resultado de la recopilación de las conferencias dictadas en la cátedra Charles Eliot Norton de la universidad de Harvard se heredan básicamente los cuatro puntos citados de Menéndez y Pelayo. La gran diferencia es que Henríquez Ureña emprende la labor de búsqueda de un *espíritu hispanoamericano* en un sentido hegeliano.

La idea de lo hispanoamericano en Henríquez Ureña está mediada por el concepto de sincretismo cultural. Este sincretismo se reafirma en la imagen de América hispánica como un pueblo mestizo en donde confluye lo indígena, lo africano y por supuesto lo español. Pareciera una contradicción el que Henríquez Ureña adoptara los cuatro puntos de Menéndez y Pelayo y al mismo tiempo desarrollara una búsqueda de lo propio en donde se tiene en cuenta los aportes indígenas y africanos. Lo que sucede es que en la idea de mestizo que mantiene el historiador dominicano prevalece por encima de todo la idea de cultura metropolitana. Es decir que de lo que trata el mestizaje es del aporte (poco o mucho) que las culturas indígenas y africanas hacen a la gran cultura española que se consolida como la cultura dominante (Henríquez Ureña 1994).

De nuevo la literatura oral, popular y tradicional se margina gracias a la predominante concepción anti-romántica de la literatura que el siglo XIX nos transmitió. Recordando a Cañete, diremos que para los historiadores de la literatura latinoamericana era evidente que la bella flor de la poesía no la encontramos en el estiércol de las culturas de los indios o de los negros africanos. La literatura es entendida en las historias de la literatura hispanoamericana como la expresión *escrita* por los pertenecientes a una cierta “elite” de privilegiados con el don de las bellas letras. En este sentido, señala Anderson Imbert en su historia que no se ocupará “de los fenómenos culturales próximos a la literatura: folklore, oratoria, [...]”, sino de la “Literatura, sólo

literatura”. Obviamente se repiten los parámetros de Menéndez y Pelayo y se enuncia que “la literatura que vamos a estudiar es la que, en América, se escribió en español”.

Otro ejemplo que vale la pena citar es el de la *Historia de la literatura hispanoamericana* de José Miguel Oviedo, publicada en 1995. En esta historia encontramos que los cuatro criterios de Menéndez y Pelayo se disuelven en una propuesta mucho más incluyente. El primer capítulo de esta historia es dedicado a la literatura indígena precolombina, lo que se convierte en un significativo avance. Oviedo se pregunta primero cómo eran estas manifestaciones indígenas y cómo se pueden entender bajo los parámetros la idea moderna de literatura. Oviedo dice que estas expresiones indígenas estaban fuertemente ligadas a las actividades y necesidades de la comunidad y asegura que “las actividades «creadoras» o «intelectuales» eran también una manifestación de los intereses del Estado” (Oviedo 2007, 33), lo que explica según Oviedo el anonimato de dichas expresiones. Sin embargo, lo interesante del análisis histórico de Oviedo se presenta cuando señala que las condiciones en que se daban las expresiones indígenas que citamos “no significa que no hubiese en la América precolombina expresiones que podamos llamar «literarias», en el mismo amplio sentido en que hablamos de literatura en la India o el Japón de la antigüedad” (Ídem). La valoración indígena que Oviedo pone de manifiesto resulta supremamente relevante en la medida en que su historia se constituye en una de las pocas que analiza las expresiones indígenas precolombinas.

El problema de la historia de Oviedo frente a nuestro interés por las literaturas orales, populares y tradicionales es que su valiosa inclusión de estas expresiones del pueblo se establece como importante en un tiempo pasado. Oviedo considera estas expresiones como fruto de un momento histórico pasado, importante porque esas expresiones de los nativos “enriquece[n] y estimula[n] la creación literaria del presente” (36), por eso deben ser tenidas en cuenta en una historia que, de cierta manera, explica los fenómenos literarios latinoamericanos en diferentes periodos de tiempo. Para Oviedo, la literatura latinoamericana del presente no se manifiesta a través de la oralidad, sino que se trata de un fenómeno puramente escritural.

De otra parte, frente a las diversas posturas historiográficas en la literatura latinoamericana queremos resaltar las críticas y aportes que han hecho dos teóricos

latinoamericanos: Antonio Cornejo Polar y Walter Mignolo. Cornejo Polar establece una concepción mucho más coherente de acuerdo a lo que realmente es Hispanoamérica: un mundo de múltiples voces. Cornejo afirma que “si no queremos tergiversar –o peor: mutilar– la condición hispanoamericana, nos es necesario reconocer que son nuestras las literaturas escritas en idiomas europeos, el español y el portugués fundamentalmente, pero también en otros idiomas europeos que son propios de las naciones caribeñas no hispánicas” (Cornejo-Polar 1994, 9). Además de su importante ampliación del espectro de voces de la literatura latinoamericana, Cornejo Polar desarrolla el concepto de “heterogeneidad” para abordar la literatura latinoamericana de forma mucho más amplia e incluyente, con esta concepción

trata de definir una producción literaria compleja cuyo carácter básico está dado por la convergencia, inclusive dentro de un solo espacio textual, de dos sistemas socio-culturales diversos. A grandes rasgos: uno de estos sistemas, que corresponde al lado occidentalizado de los países andinos, rige el proceso de producción, los textos resultantes y el circuito de comunicación de esta literatura; el otro, el indígena, funciona como referente, aunque en determinadas circunstancias puede observarse que éste refluye sobre el discurso literario que intenta revelarlo y lo transforma. El concepto de heterogeneidad, en suma, expresa la índole plural, heteróclita y conflictiva de esta literatura a caballo entre dos universos distintos (Cornejo-Polar 1982, 88)

La puesta en relación de los sistemas contextuales de las diversas formas en que la literatura latinoamericana se presenta rompe con el paradigma escritural que hemos venido analizando como fruto de la ilustración y la modernidad, e invita a pensar el problema de forma mucho más compleja. Lo que Cornejo Polar propone implica la consideración de un número mayor de variables para poder comprender a cabalidad el fenómeno de la literatura hispanoamericana.

Por su parte, Walter Mignolo considera que la literatura latinoamericana ha estado limitada a las tradiciones que la consideran bajo parámetros euro-céntricos. En su artículo “La lengua, la letra, el territorio (o la crisis de los estudios literarios coloniales)” pone de manifiesto que las historias de la literatura latinoamericana han desarrollado una idea de la literatura de la colonia que ha generado la marginalización de cualquier tipo de expresiones que no sean escritas en español en tierras americanas y sobre la tradición de las bellas letras europea.

Mignolo no propone ampliar como tal la concepción de literatura a expresiones nativas americanas. Sino que establece una nueva categoría para enfrentarse a estas expresiones que dan cuenta de un campo de significaciones importantes que debe ser abordado dentro de los estudios culturales y literarios. Por tanto, propone empezar por cambiar el nombre de literatura al de discurso, el cual, según él, da cuenta de un universo mucho más amplio que no se refiere únicamente a *la letra escrita* como lo indica la etimología de la palabra *literatura*. Sin embargo, la negación del término literatura no es nueva, años atrás Walter Ong en su muy conocido libro *Oralidad y escritura, tecnologías de la palabra* ya lo había señalado para las manifestaciones orales artísticas. Personalmente, considero que el problema de fondo no es etimológico, de lo que se trata es de transformación de la concepción que abarca el término. Es claro que las acepciones de las palabras varían en el tiempo y el espacio, con esa variabilidad hay que entrar a jugar para demostrar que la concepción logos-céntrica no es suficiente, que no es satisfactoria frente a los fenómenos que, al menos, en Latinoamérica se presentan.

En otro texto de Mignolo titulado “El metatexto historiográfico y la historiografía indiana” se propone ubicar meta-textos que, sin ser exclusivamente escritos, den cuenta del hilo de la historia. La propuesta del argentino resulta fundamental al momento de querer establecer una metodología de historiografía literaria para expresiones que escapan de la letra escrita y se encuentran en espacios mucho más complejos como el oral. Esta concepción meta-textual se plantea como una muy coherente estrategia que permite entender de forma mucho más compleja las literaturas orales, populares y tradicionales.

El panorama en nuestro país no es muy diferente del que hemos visto hasta ahora. Las herencias se encuentran latentes. La mayoría de historias de la literatura colombiana han dejado de lado a la oral del territorio colombiano, sobre todo si se tratan de expresiones en lenguas indígenas. Consideraremos principalmente en este apartado dos historias de la literatura colombiana que han abordado de manera directa a las literaturas orales, populares y tradicionales. Se trata de la primera historia de la literatura de nuestro país, la de José María Vergara y Vergara, y la de Gustavo Otero Muñoz titulada *Historia de la literatura colonial en Colombia*.

La *Historia de la literatura en Nueva Granada* de José María Vergara y Vergara (1867) dedica, a manera de apéndice, sólo el último capítulo al fenómeno de la literatura popular. El historiador es consciente de la presencia de formas poéticas populares. Sin embargo, a Vergara no le interesa la manera en que se componen y se transmiten estas formas literarias, es decir que a él no le interesa entender el fenómeno oral en las dimensiones de creación y de difusión, sino que estas literaturas son tenidas en cuenta como obras conocidas y divulgadas por el pueblo. La clasificación de estas literaturas se da en términos de clase: lo culto y lo popular. Vergara inicia el último capítulo de su historia de la literatura enunciando, a manera de introducción, que

Las páginas escritas hasta aquí han estado consagradas únicamente a hablar del desarrollo de las letras en la clase culta de la sociedad. Hemos reservado para el último lugar el examen de nuestra pobrísima poesía *popular*; pobre en comparación de la poesía del mismo género en España: pero que, considerada en abstracto, no deja de tener fases interesantes y demostrar alguna riqueza intelectual en el bajo pueblo de la Nueva Granada (205)

Para Vergara el punto de comparación es, por supuesto, España. Como sabemos, el país ibérico cuenta con una amplia tradición de poesía popular recopilada de tiempo atrás en antologías que constituyen un importante material concerniente a los romances difundidos por el pueblo español desde la Edad Media (Menéndez Pidal 1953). En contraposición, en la Nueva Granada, tal vez porque para el momento en que Vergara redacta su *Historia* no existían dichas recopilaciones, se afirma que las manifestaciones de poesía popular eran pobres. Esto no quiere decir que la poesía popular no existiera en el territorio nacional. De hecho, Vergara destaca que la poesía popular de Nueva Granada posee *fases interesantes* y demuestra *alguna riqueza intelectual*.

En la *Historia de la literatura colonial en Colombia* (1928) observamos que Gustavo Otero Muñoz dedica, igualmente, la última parte de su libro para hablar de la literatura popular. Al iniciar esta parte señala que:

La República de Colombia se halla retardada en la labor que como país civilizado le corresponde para llevar su parte de verdad al acervo común de la especie, formado por esa ciencia que Grimm, Max Muller, Bopp y tantos otros sabios han glorificado, buscando en las tradiciones de cada folklore regional el lazo que emparenta las varias religiones y lenguas de los hombres. (241)

La anterior afirmación está enfocada en una pobreza de los estudios y no de la poesía popular como tal. Otero cita algunos autores que han recopilado formas literarias populares y que se han interesado por lo nacional a través de lo popular. Dice, asimismo, que, a pesar de no haberse realizado un estudio sistemático del folklore nacional, sí se cuenta con numerosas noticias fragmentarias como para generalizar sobre tales cuestiones con información suficiente. Lo importante en el estudio de Otero es atacar directamente la obra nacional popular y establecer una tradición de estudio sobre formas que retomen de una u otra manera las costumbres y expresiones tradicionales de la cultura no letrada del país.

Para explicar la supuesta carencia de poesía popular en el país, Vergara se ve en la necesidad de lanzar algunas hipótesis de las cuales se deduce que para que exista una literatura nacional popular debe existir una unidad cultural determinada por la lengua, las costumbres y la religión. A partir de este presupuesto se explica la “pobreza” de la poesía popular nacional: “No teniendo tradiciones comunes, la poesía no podía hacerse popular; ni la raza indígena, ni la blanca podían tener simpatías por los cantos de los negros; ni éstos por las tradiciones españolas de sus amos o por los vagos recuerdos de los indios” (206). La idea de lo *popular* para Vergara está supeditada a la conformación de una cultura uniforme, una sociedad en la que prevalezca una lengua única y unas formas culturales validadas y reconocidas por una colectividad. En este sentido Vergara agradece los esfuerzos de

los reyes católicos y particularmente de Felipe II, para unificar el lenguaje en las colonias, prohibiendo el uso de los idiomas indígenas, [porque, de esta manera] lograron fijar al fin como lengua oficial y única el idioma castellano... Tardó algún tiempo en convertirse en lengua general; pero al fin y al cabo obtuvo la victoria, y se hizo el único, soberano y dominador lenguaje. Las lenguas derrotadas no fueron bastante poderosas para dejarles sus despojos: apenas quedó el uso de las palabras provinciales de algunos objetos indígenas, y por lo demás, no sufrió en nada la construcción de la frase española, ni el uso de sus vocablos. A principio del siglo XVIII todo nuestro pueblo hablaba un castellano tan puro como el del pueblo de Castilla (205).

Como se puede observar, en el pensamiento de Vergara, para que existiera una literatura nacional y popular era imprescindible la unidad lingüística. La poesía popular solamente es posible en el marco de una nación culturalmente unificada, en donde, quizás, el indio entone el canto de los negros y el blanco baile las danzas indígenas, o en donde el indio le rece a los santos españoles o cualquier otra forma de mezcla cultural. Afirma Vergara que “a pesar de la

desgracia que les era común, los indios y los negros se rechazaban en sus caracteres e inclinaciones. El negro entonaba por lo bajo cantares que no repetía el indio, y viceversa; el blanco cantaba sus romances y sus coplas, que repetían a medias el indio y el negro”. (75)

Es muy notorio que en Vergara la idea de lo popular esté permeada por la idea de nación. En su *Historia* se expresa la imposibilidad de explicar la historia de la cultura de una nación conformada por grupos raciales diversos, de lenguas disímiles y de prácticas religiosas tan variadas. Sin embargo, al imponer la cultura española como el elemento determinante de lo neogranadino, paradójicamente, se ignora lo amerindio y se establece lo español como lo natural a estas tierras.

Para Vergara la confluencia del negro, el blanco y el indio, tres culturas con orígenes diametralmente distintos, se convertía en un impedimento para la identificación de una patria común que diera paso a una poesía popular. En este sentido afirma que “estas tres razas confundidas en un mismo territorio no podían mirar a éste como su patria, porque pensaban en las suyas los negros y los blancos; y la patria moral de los indios había desaparecido entre montones de cadáveres; la patria física, el suelo que pisaban érales tan extranjero como lo era para los negros sus compañeros de esclavitud y miseria” (75). No obstante, es necesario decir que, al lanzar este tipo de afirmaciones, Vergara no toma en cuenta que la tradición española popular, en especial los romances, no tuvo un origen cultural homogéneo. Los estudios realizados hasta ahora señalan que una fuente importante para la consolidación de la poesía popular española de los romances fueron las canciones épico-líricas de la Edad Media que se presentaban desde Portugal hasta Rusia, y que en España estuvieron influenciadas fuertemente por la épica francesa (Menéndez 1953).

Por su parte, Otero establece en su texto la misma hipótesis de Vergara frente al problema de escasez de poesía popular en las épocas de la conquista y la colonia. Afirma que “tres razas se hallan más o menos mezcladas en el territorio colombiano...la española, la indígena y la negra. En un principio, durante los siglos de la conquista y la colonia, como los individuos de aquellas razas no tenían tradiciones comunes, la poesía no podía hacerse popular” (245). Otero cree en lo establecido por Vergara en su historia de la literatura y no pone en duda las hipótesis que plantea

acerca de la falta de unidad para la consolidación de una poesía popular. Es decir que, implícitamente, da a entender que su idea de lo popular va en el mismo sentido que el de Vergara. Al parecer, para Otero tampoco es posible que la poesía popular del indígena o del negro tenga algún tipo de validez si no se enmarca en los patrones ibéricos de la lengua y la forma métrica culta. Entonces, hasta que no exista un sincretismo cultural no es posible hablar de literatura o poesía popular en un territorio patrio.

El anhelado sincretismo cultural por parte de Vergara y Otero, según lo afirma el primero y lo ratifica el segundo, se dio a través de un proceso lento y tortuoso que tuvo sus primeras manifestaciones durante las guerras de independencia en el territorio colombiano, pues sirvieron como punto de encuentro cultural de las “tres razas”. Allí se inicia la confluencia cultural del negro, el blanco y el indio, quienes compartieron ciertos intereses en un momento de coyuntura política y social. Para estos historiadores, aquí comienza la historia de la poesía popular. Antes de esto, según ellos, no era posible hablar de poesía popular puesto que las tres razas no compartían una idea de patria y de nación⁴.

Frente a lo que se entiende por poesía popular en Vergara, podemos afirmar que se trata de expresiones que se ligan directamente con la oralidad, mientras que en el caso de historiadores como Otero cuando hablan de poesía popular señalan casi indistintamente las formas orales de la cultura ágrafa de campesinos y las formas escritas que imitan el lenguaje y la cultura popular. Es importante reflexionar sobre la diferencia de lo popular en lo oral y en las letras, que podríamos llamar “cultas”, pero que se preocupan por representar lo popular. La diferencia entre la poesía oral de un boga del río Magdalena y la compuesta por Candelario Obeso es notoria en su uso y función.

Vergara, a tono con la visión romántica alemana e inglesa comentada unas líneas atrás, resalta la poesía popular en la Nueva Granada teniendo en cuenta aquellas expresiones del *pueblo*, de los sectores que se encuentran marginados en lo que a las letras se refiere. El catálogo

⁴ Esta idea de lo nacional, desde una concepción puramente hispánica, permite entender el tratamiento de la literatura culta colonial en la Nueva Granada como una labor ibérica en el nuevo continente, en donde la ancestral tradición indígena fue desconocida totalmente por tratarse de un pueblo que, al parecer de ellos, ni siquiera *alma* tenía.

establecido sobre poesía popular aparece dividido en tres tipos: el primero son las coplas que, aunque tienen una raíz española, son cantadas o recitadas por los indígenas y negros como si fueran propia de ellos; el segundo, son las coplas que se mezclan con romances españoles y que cantan los llaneros de la zona oriental del país; y el tercero hace referencia a las coplas compuestas por los negros que se emplean de manera profusa en las danzas que alegran incluso las fiestas de los blancos (Vergara, 208).

Las tres formas de poesía popular distinguidas por Vergara tienen dos características que representan una tensión ideológica frente a lo popular. La primera característica común en los tres tipos de poesía popular es, como ya vimos, la herencia española. En las diferentes formas de poesía popular se trata de coplas o romances, es decir, de formas métricas españolas de la tradición ibérica y que, por supuesto, son compuestas en castellano. La otra característica es que en los tipos de poesía popular el protagonista es el indio o el negro como intérprete y, en el tercer caso, el negro como compositor y cantor de expresiones poéticas *naturales*. Esas dos características ponen de manifiesto que, a pesar de que Vergara le dé un cierto valor estético a las producciones de los negros y los indios como formas de poesía popular, su valor está determinado por la forma española, sin la cual la poesía popular de las razas “dominadas” carecería de sentido, ni siquiera existiría.

El papel de los negros en la poesía popular de Colombia es para Vergara fundamental, debido a las dotes naturales que esta raza posee para el baile, el canto, la música y por supuesto la poesía. Al respecto dice Vergara que “La raza negra, aclimatada en su destierro es eminentemente poeta, y sobre todo, música y cantora: sus voces son maravillosas en elasticidad, expansión y armonía” (207). Por tanto, el aporte del negro al sincretismo cultural en la Nueva Granada es determinante en la proyección de su cultura oral a la cultura letrada española: el negro aporta en buena medida toda la musicalidad a las letras españolas. En este sentido, señala Vergara que “Es cosa bien rara que los cultos blancos no hayan podido darles una sola alegría a los negros; y que éstos, desterrados y extranjeros, hayan traído tal regalo a los blancos. Ellos no han recibido de éstos sino algunas coplas, y eso porque han tenido que olvidar sus dialectos africanos” (207).

La incursión de la cultura africana en la cultura sincrética popular del territorio colombiano ha sido determinante en la estructuración de un universo de lo popular. La métrica española se ha presentado como el medio a través del cual la sonoridad ritual y festiva africana desemboca, apropiando la lengua castellana, pero sobre todo transformándola y proyectándola en formas orales:

Los negros cantan nuestras coplas castellanas en sus *bundes* y en sus bambucos, y conservan algunos cantares peculiares que cantan en su bellísima voz con aires que ellos recuerdan que inventan, venciendo airoosamente las mayores dificultades del canto o de la música. No hay necesidad de poner aquí muestras de las coplas adoptadas por ellos, porque cualquier lector español las conoce, con raras excepciones. Pondremos algunas muestras de la poesía, que es peculiar de los negros. (Vergara 209)

La peculiaridad de los versos de los negros señalada por Vergara se establece principalmente en el hecho de transformación fonética de la voz española en las formas dialectales adoptadas por ello en el uso del idioma español. La raza negra particularizó la pronunciación de un sinnúmero de palabras del español a partir de la herencia de sus lenguas africanas. En este ejemplo colocado por Vergara se nota claramente el uso dialectal particular en las palabras, que se destaca de manera enfática en las rimas.

1ª voz
Mi señora no me quiere,
Mi amo no me puede ve;
Mi señora, la chiquita,
Dice que me ha de vendé
Por un plátano maduro
Y una totumita de mié

(A dúo)
-Mi señora, la chiquita,
¡No me venda sumecé!(bis)
¡Fracica!
-¡Señó!
-¡Tu amo te quiere vendé!
-¿Po qué?¿Po qué?
-Poque no sabé molé

(A dúo, y vivace)
-Manque nunca sepa
Yo aprenderé,
Y si no aprendiere
Véndame uté.

El retornelo de sus canciones del trapiche es éste:

¡Molé, molé!
¡Molé, trapiche, molé!
Molé la caña pasada.
Moléla a la medianoche
Moléa a la madrugada. (209)

El anterior ejemplo de Vergara fue escuchado en un trapiche, según lo comenta el historiador, pero no se enuncia la procedencia geográfica de estos versos, ni tampoco se habla del contexto en el que se enmarca. En el ejemplo se puede observar, además de la fonética del canto, otros rasgos formales propios de la cultura africana. En primer lugar, encontramos que se presenta, a manera de estribillo de la canción, una forma de canto responsorial en donde se pregunta el porqué de querer vender a una de las esclavas. Esta forma de pregunta-respuesta es propia de la estructura de los cantos rituales tradicionales en África (Nettl 1985, 168).

Además de este ejemplo, Vergara coloca lo escuchado un domingo en una capilla mientras se daba la misa. Vergara señala el desconocimiento del latín por parte de los esclavos y por tanto su mal uso, o más bien, las adaptaciones sonoras que hacían de las palabras de la lengua antigua. La ritmicidad del canto para los negros estaba por encima, incluso, de una lengua como el latín. Para ellos lo importante era el sentido del canto dentro del contexto en el que ellos se encontraban. Según Vergara, en vez de contestar “Da mihi virtuten contra hostestuos”, los negros contestaban con un “incalificable dístico” que rezaba de la siguiente manera: “Allá van lo mico con trata y toro” (Vergara 209).

Por su parte, en la historia de Otero Muñoz se mantiene igualmente una tendencia en la reivindicación de lo popular, pero se establece una diferencia importante con Vergara al incluir las composiciones de poetas cultos que toman elementos de lo popular en la constitución de sus obras. Para darle forma a esa relación de lo popular con las composiciones de poetas letrados, Otero Muñoz hace un énfasis particular en las expresiones populares que han deformado la lengua castellana: se trata, en sus propios términos, de las expresiones de “castas oprimidas”, es decir de los indios y negros. Para Otero es muy importante el “no dejar perder la historia de estas deformaciones, porque en más de una ocasión no se trata de cambios fonéticos,...sino de la conservación tenaz de formas antiguas, expresivas y hermosas, que se van perdiendo” (242). Por esta razón, se reivindica las obras de Fermín de Pimentes y Vargas, quien logró transcribir

vívidamente en sus “Escenas de la gleba” la expresión literaria del dialecto indígena; así como la obra de Antonio Morales, autor de las poesías «Historia de un indio contada por el [sic] mismo», “expresión del ser colectivo de toda una raza, cantada en el propio metro de las viejas coplas castellanas” (242).

De igual manera, Otero Muñoz dice que “no menos dignos en esa labor son otros tres nombres de eminentes poetas colombianos” (243). Se refiere a Gregorio Gutiérrez González, Jorge Isaacs y Candelario Obeso. Los tres son poetas “cultos” que reivindican el dialecto popular de sus respectivas regiones de procedencia. Jorge Isaacs es destacado por Otero por su obra más reconocida, *María*, en la cual retoma elementos dialectales populares que “en el tono general del diálogo y en la descripción de la naturaleza” lleva a cabo, para el historiador, “un fiel retrato del habla y de la tierra caucana, conteniendo cerca de doscientos provincialismos, que vivirán tanto como la genial creación de Isaacs” (244). Si de provincialismos se trata, resulta muy raro que Otero no haya incluido a Tomás Carrasquilla, cuya obra está plagada de los provincialismos propios de los antioqueños.

En cuanto a Candelario Obeso, lo destaca por su clara apropiación del lenguaje de los bogas, en especial por la obra *Los cantos populares de mi tierra*, a la que señala como una “hermosa colección de poesías escritas en el lenguaje inculto del boga del Magdalena, pero con la expresión de afectos dulces y melancólicos [...] Obeso [sic] copió en sus versos lo que veía y oía, a veces con rasgos de mayor colorido y aun de acentuada exageración, pero siempre con gran verdad en el fondo y con frase ingeniosa y feliz” (244). Para Otero, estos autores “nos han conservado, en forma espontánea y artística, los provincialismos de las tres regiones en donde abundan mayormente los vocablos inventados para encubrir la genuina significación de las palabras” (243).

La relevancia de los poetas cultos en la adaptación de formas populares para la construcción de sus obras literarias es compensada por Otero al centrar luego su atención en las expresiones propias del pueblo. Básicamente, Otero se dedica a retomar las inserciones de poesías populares en textos sobre literatura que hasta la fecha se habían publicado. Lo primero que hace es abordar el asunto dándole prioridad a las relaciones que se pueden establecer entre

estas formas de poesía y las diferentes expresiones musicales de Colombia, pasando por los instrumentos hasta llegar a los diferentes ritmos tradicionales. Luego, coloca una muy buena selección de diferentes versos populares que han sido publicados en textos sobre la literatura colombiana, estableciendo de esta manera un cancionerillo popular que se clasifica a partir de las temáticas abordadas en los diferentes versos.

El afán de recopilar las expresiones literarias orales, populares y tradicionales de Colombia lo encontramos enunciado en la historia de Vergara y vemos su materialización en el texto de Otero Muñoz. En un momento en que la ausencia de antologías de poemas orales, populares y tradicionales era precaria, la contribución de Otero resulta pertinente y con valor antológico. Sin embargo, Otero no desarrolla en su historia un análisis riguroso de estas expresiones, sólo se limita a mencionarlas y señalar algunas características muy superficiales. Además, en la recopilación que Otero denomina “cancionerillo” se mezclan sin distinción alguna las composiciones de escritores cultos basadas en tradiciones orales y las poesías orales, populares y tradicionales de algunas poblaciones que otros autores han recopilado en trabajo de campo.

La literatura oral, popular y tradicional en las historias de Vergara y Otero se ven contaminadas no sólo por ideas eurocéntricas, particularmente hispanistas, sino que sus propuestas historiográficas caen en el sesgo ideológico, sobre todo en el caso de Vergara, que se evoca a partir del firme empeño de configurar La Nación colombiana. El ideal de Nación subyace, por supuesto, a la idea de la nación española, la cual se constituyó en el ejemplo a seguir. Las formas de literatura popular en Colombia, como vimos, debían tener entonces las mismas propiedades y características de la “gran poesía popular” de la tradición española.

En las historias de la literatura colombiana posteriores el modelo hispanista no fue tan rígido, pero, por desgracia, no se mantuvo el interés por las literaturas orales, populares y tradicionales que Vergara inició y Otero continuó. La actitud post-romántica predominó a lo largo del siglo XX colombiano. En general las consideraciones de literatura oral o popular se dieron en términos de Candelario Obesso, Jorge Artel, entre otros, cometiendo el mismo error de Otero Muñoz.

A pesar de su importancia en la consolidación de la literatura *culta*, la literatura oral ha sido marginada de la historia y las historias de la literatura en Colombia y en el mundo occidental en general. La idea ilustrada de literatura ha calado fuertemente en las mentes de los historiadores de la literatura, de los críticos de la literatura y, por supuesto, de los teóricos de la literatura. Aunque bien sabemos que la literatura oral le da vida a la literatura, se invisibiliza por completo todo vestigio funcional de oralidad en las obras consideradas canónicas. Por supuesto, la invisibilización se da con mayor magnitud y en niveles mucho más altos cuando se trata de obras contemporáneas orales concebidas o transmitidas en culturas ágrafas. En esta investigación me interesa rescatar del margen al que han sido condenadas las expresiones literarias orales de los litorales Caribe y Pacífico de nuestro país. A continuación centraremos la atención en los romances de herencia española conservados en nuestra tradición oral.

Capítulo 2

El romance: tradición popular española y sincretismo cultural en el Caribe y el Pacífico colombiano

En el capítulo anterior se presentó una disertación sobre la marginación a la que han sido sometidas todas aquellas expresiones literarias que escapan de la letra de molde. La historia y las historias de la literatura han privilegiado las formas escriturales de la literatura, incluso de aquellas obras cuya génesis se encuentra en la oralidad, como es el caso de las obras homéricas y hesíodicas. Las hegemonías de la letra de molde se han mantenido por mucho tiempo. En los últimos años se han visto algunos avances en la materia, cada día más se habla de la literatura oral en universidades y escuelas, así como en los entes gubernamentales que promueven la conservación de estas expresiones culturales. Sin embargo, estos avances se han dado sin tener claridad y, en ocasiones, tienden a repetir las contradicciones, paradojas y valoraciones dadas en los discursos hegemónicos de la literatura escritural. Por esta razón, es importante presentar un panorama que dé luces a las significaciones y valoraciones de las literaturas orales en nuestro país. A eso le apunto en esta tesis, a mostrar que existen unos valores importantes que deben ser tenidos en cuenta para el estudio y la reflexión sobre la literatura oral en Colombia. Asimismo, me interesa hacer un llamado de atención a la marginación de estas expresiones en los estudios de la literatura, y por supuesto aportar con esta investigación a la concientización, aclaración y promoción de los estudios sobre la literatura oral.

En este segundo capítulo me interesa abordar una forma de literatura oral basada en la estructura métrica española denominada *romance*. Una forma estrófica cuyos orígenes, como veremos a continuación, están en completa relación con la oralidad. Esta forma estrófica tiene una particular historia en Colombia, pues el pueblo cantó y, en algún grado sigue cantando, los romances históricos y religiosos españoles, adaptados a la cultura de los diferentes pueblos y grupos culturales del país, en particular el caso de la región Caribe y Pacífico.

Antes de presentar la situación en Colombia es necesario realizar un recorrido histórico con el fin de entender la relación del romance y la oralidad desde su génesis. Lo primero entonces

es ubicar temporalmente la aparición y desarrollo de esta forma poética popular. En el primer capítulo de *El romancero...* Menéndez Pidal señala que la acepción inicial de la palabra romance denotaba lengua vulgar, pero que además en la Edad Media designaba «composiciones varias redactadas en lengua común, no en el latín de los clérigos» (1953, 3). Durante los siglos XIII y XIV se encuentra nuestro querido investigador con que la palabra romance se utilizó para hablar de composiciones de diferentes características. Los cantares de gesta del siglo XIII y XIV fueron nombrados como romance en muchas ediciones, así como el *Libro de Buen Amor* cuyas dos ediciones datan de 1330 y 1343. Las ediciones del *Cantar de Mio Cid* de los siglos XIII también se refieren a esta composición como un *romanz*(1953, 4). La diversidad de composiciones a las que se le atribuía el término romance tenían por lo menos un elemento en común, el que estas obras se habían realizado en lengua vulgar, estos cantares de gesta, así como los demás cantares se conocían y se divulgaban en lengua popular.

Mi hipótesis sobre este punto es que el término romance fue una denominación que desde el inicio de su existencia estuvo asociado al mundo popular a partir del uso de lenguas consideradas no cultas. Es decir que se entendía la palabra romance íntimamente ligada con la dimensión popular de la lengua. Teniendo en cuenta las evidencias encontradas por don Menéndez Pidal podemos afirmar que algunas formas literarias de aquella época hacían parte de la cultura popular y por tanto eran compuestas y divulgadas a través de lenguas vulgares y no del culto latín. Esto hace que el término romance sea apropiado para denominarlas. Don Menéndez Pidal asegura que cantares de gesta como el del Cid se denominaban así mismos como romances (sobre todo luego del siglo XIII) aunque también se utilizara el término cantar de gesta, el gran teórico de los romances no da ninguna explicación al respecto. Sin embargo, mi hipótesis puede dar una explicación coherente a esta doble denominación. La razón es simple, como ya mencionamos, el término romance era utilizado en el ámbito literario lo mismo que para el ámbito de la lengua (podemos suponer que en aquellos tiempos lo literario no se individualizaba tanto como en nuestros tiempos y lo literario y lo lingüístico hacían parte de un mismo fenómeno cultural) entonces al enunciar los cantares de gesta como romances no se entraba en contradicción alguna debido a que estas composiciones eran romances en tanto se trataban de composiciones populares en lengua vulgar.

Fue hasta el siglo XV cuando el término romance inició su especialización métrica, es decir, se fue aislando en el campo literario y dejando de lado el campo lingüístico. Sin embargo no se separó (creo que nunca) de su dimensión popular. Por el contrario, en el siglo XV, la especificidad métrica se debió en parte a que los extensos cantares de gesta comenzaron a ser repetidos por el pueblo «fragmentariamente en breves canciones épico-líricas»(1953, 5). La especificidad del romance lo convirtió en el canto popular narrativo por excelencia de la España del siglo XV y fue adquiriendo desde los inicios de este siglo la forma métrica que hoy conocemos: versos octosílabos con rima asonante en los versos pares.

Debido a que se establecieron sólidamente en la dimensión popular de la España del siglo XV, los romances que hoy conocemos de aquella época carecen de autor. Como ya lo mencionamos (y lo seguiremos señalando en esta tesis), uno de los elementos fundamentales dentro de la literatura oral es la carencia de un autor. No porque se traten de composiciones colectivas, composiciones de todo un pueblo, no. De lo que se trata es de la despersonalización de las obras debido a que lo oral viaja de boca en boca y cada vez que pasa por una boca se transforma y el que la recita se la apropia dándole su toque personal, pero siendo consciente de que al llegar a otro oído y por tanto a otra boca aquel cantar va a transformarse. El romance es un río de versos que nutre al pueblo y que el pueblo nutre con sus variaciones. Para ejemplificar, presento uno de los tantos romances que existen sobre el rey don Rodrigo y la destrucción de España, recopilado por Dámaso Alonso en su *Cancionero y romancero español*:

Amores trata Rodrigo:
descubierto ha su cuidado;
a la Cava se lo dice
de quien anda enamorado.
–“Mira, Cava; mira, Cava;
mira, Cava, que te hablo:
“darte he yo mi corazón,
y estaría a tu mandado.”
La Cava, como es discreta,
en burlas lo había echado;
respondió muy mesurada
y el gesto muy abajado:
–“Como lo dice tu Alteza,
debe estar de mí burlando;
“no me lo mande tu Alteza,
que perdería gran ditado”.
Don Rodrigo le responde,

que conceda en lo rogado.
–“Que de este reino de España
puedes hacer tu mandado.”
Ella hincada de rodillas,
Él estála enamorando:
sacándole está aradores
de las sus jarifas manos.
Fuese el Rey dormir la siesta
por la Cava había enviado:
cumplió el Rey su voluntad
más por fuerza que por grado,
por lo cual se perdió España
por aquel tan gran pecado.
La malvada de la Cava
a su padre lo ha contado.
Don Julián, que es traidor,
con los moros se ha concertado
que destruyesen a España,
por le haber así injuriado. (124)

Este romance de autor anónimo presenta una de las muchas versiones sobre la leyenda del rey Rodrigo de forma resumida en 36 versos. En él, como en muchos otros, las acciones se presentan por cuartetos o coplas, es decir que cada cuatro versos encontramos una acción de alguno de los personajes de la historia en boca del narrador o del propio personaje. Esta alternancia de acciones es propia de las formas orales. En la oralidad encontramos que, (como bien lo señala Walter Ong, Paul Zumthor, Eric Havelock entre otros estudiosos del tema), resulta fundamental el predominio de las acciones y su presencia reiterativa con el fin de atrapar al oyente. En la oralidad, a diferencia de la escrituralidad, no se pueden enunciar hechos y elementos abstractos de forma continua, debido a que el oyente (y el mismo recitador) pierde por completo el hilo de la enunciación. Lo abstracto dificulta el proceso de recepción en tanto se trata de una difusión y recepción inmediata, el cantor del romance que se para frente a un público no se detiene en ningún momento de la recitación. Así que, para bien del emisor y del receptor (y del mismo mensaje, pues sin estos elementos su supervivencia entraría en crisis), en las enunciaciones orales de este tipo es necesario que predominen acciones y no ideas u otro tipo de formas abstractas.

Teniendo en cuenta lo anterior, podemos entender que la explicación de la invasión de España por parte de los moros en este romance se dé a partir de una serie de acciones que encierran temas muy populares como el enamoramiento y la deshonra. Esta explicación no es,

por supuesto, exclusiva de este romance sino que se trata de toda una leyenda que el pueblo español ha manejado durante siglos. El pueblo ha tomado esta leyenda como un elemento histórico trascendente para el entendimiento de su pasado, como un elemento patrimonial que mil trescientos años después sigue vigente como explicación popular de la invasión de los moros a la península ibérica. Entendemos ahora porqué los romances tienen una fuerte relación con las epopeyas, porqué los primeros romances eran fragmentos de las históricas e inverosímiles disputas heroicas medievales y porqué lo narrativo tiene una presencia importante en estos cantares. Al respecto don Ramón Menéndez Pidal señala que:

El romancero recoge el espíritu de la epopeya, que desde los siglos más remotos, desde los primeros albores de la producción intelectual de la nación, informaba un sentir, un pensar común y lo transmite a través de las diferentes edades a diversos otros géneros poéticos hasta nuestros días. (1953, xix)

Para complementar la idea de don Ramón Menéndez Pidal, veamos el siguiente romance a propósito de la muy conocida y difundida leyenda de Tristán e Isolda:

Herido está Don Tristán
de una muy mala lanzada,
diérasela el Rey su tío
con una lanza herbolada.
Diósela desde una torre,
que de cerca non osaba.
Que el hierro tiene en el cuerpo,
de fuera le tiembla el asta;
valo a ver la reina Iseo,
la su linda enamorada,
cubierta de un paño negro,
que de luto se llamaba.
Viéndole tan mal parado
dice así la triste dama:
–“Quien vos hirió, Don Tristán,
heridas tenga de rabia,
“que no hallase maestro
quesopiese de sanallas.”
Júntase boca con boca
como palomillas mansas,
llora el uno, llora el otro,
la cama bañan en agua;
allí nace un arboledo
que azucena se llamaba,
cualquier mujer que la come
luego se siente preñada.

¡Así hice yo, mezquina,
por la mi ventura mala! (Alonso, 169)

De nuevo encontramos que las acciones están por encima de todo. La narración enumera una serie de eventos que resumen la desgracia del enamoramiento de Tristán e Isolda (o Iseo como es llamada en este romance). En este romance se presenta inicialmente, en los dos primeros versos, la imagen del enamorado herido para luego enunciar la causa de su mal en un tiempo pasado que no se separa del presente. Es decir, en la narración se recurre al pasado únicamente para explicar el presente. Esta es una característica recurrente en los discursos o en las narrativas orales. El recitador trata de acercar al oyente a su narración a partir de la presentación de imágenes muy claras en un presente narrativo que se va enlazando con el pasado para reconstruir o explicar la imagen que se le presenta al receptor u oyente.

Es necesario aclarar en este punto que en la recitación no se presenta, de ninguna manera, una comunicación pasiva entre el emisor y el receptor. Es decir, el mensaje no se manifiesta de forma vertical, monológica, o con un sentido único. Por el contrario, cada receptor no sólo interpreta el mensaje, sino que lo retransmite a su manera, imprimiéndole su subjetividad para enriquecerlo. La tradición o la tradicionalidad de estas literaturas orales no se da a partir de la inmutabilidad de un mensaje. Las tradiciones son selectivas y hacen parte de un ejercicio hegemónico que todo un pueblo va moldeando.

Otra característica de la literatura oral, mencionada al iniciar el capítulo anterior, es su transformación constante. Esta característica es consecuencia de la apropiación de estas composiciones orales por parte del pueblo: este fenómeno elimina la noción moderna de autor, de derechos de autor. El pueblo se apropia de la obra y, obedeciendo a las leyes de la oralidad, deja que siga su curso en voz de todos. En la medida que nadie se identifica como autor, las composiciones orales se transforman constantemente, tanto geográfica como temporalmente, de una cultura a otra, de una generación a otra. Como lo veremos con los romances del Caribe y del Pacífico a continuación, estas literaturas orales conservan una historia por contar pero transforman la forma de contarla debido a que cada pueblo y cultura le imprime todo un universo de valores y significados que considera relevantes para la supervivencia de dicha obra en su contexto.

El mundo de los romances españoles fue tomado en cuenta sobre todo a partir del interés que tuvieron muchos poetas y estudiosos del movimiento romántico. Sin embargo, en pleno siglo XVIII ya existían algunos estudiosos de los romances interesados en establecer su historia y plantear una posible estética de lo popular. El primero de ellos fue el Padre Martín Sarmiento quien escribió en sus *Memorias para la Historia de la poesía española* en 1748 la primera hipótesis sobre el origen de los romances. La hipótesis de Sarmiento consistía en afirmar que los romances, sobre todo los históricos, «serían compuestos por los juglares casi coetáneamente a los sucesos que refieren, y serían cantados por la gente plebeya en sus fiestas» (Menéndez Pidal 1953, 13).

Dos personalidades del pre-romanticismo que también se interesaron por el tema fueron Thomas Percy y Johan Herder. Ellos plantearon sobre todo una teoría sobre la poesía popular, con el fin de rescatar del olvido todas las expresiones antiguas que hacían parte de la dimensión popular de toda Europa. Asimismo, en el siglo XIX nos encontramos con tres grandes estudiosos de los romances, quienes supusieron gran cantidad de hipótesis para los romances primitivos: Federico Diez, Fernando Wolf y Agustín Durán. Estos tres estudiosos dieron las principales bases para los estudios del romancero español en el siglo XX. Por supuesto, el estudio más completo que se haya hecho hasta el momento es el de don Ramón Menéndez Pidal quien en 1953 a los 84 años de edad publica su gran *Romancero hispánico (hispano-portugués, americano y sefardí)*. Allí establece la historia y una sólida teoría sobre el romancero. Claramente, esto fue posible gracias al desarrollo de las ciencias humanas modernas y sus métodos a lo largo del XIX, en particular la historia literaria de la mano de Herder, Gaston Paris, Nisard, Brunetière, Taine, Hennequin, Lanson y luego los formalistas rusos.

Los romances han tenido una importante acogida desde el siglo XVIII por parte de estudiosos de la literatura y la filología. Este interés por parte de historiadores, filólogos, literatos y diferentes académicos europeos, (principalmente alemanes, españoles e ingleses), ayudó profundamente a la conservación de gran cantidad de estas composiciones, así como a la

valoración de los sectores cultos y populares⁵. La mayoría de conocedores de los romances de origen hispánico coinciden en afirmar que «no hay género de balada en ningún pueblo de Europa que, ni de muy lejos, pueda compararse al romancero en tal riqueza de temas, ni en la manera de tratarlos, y en todos ellos se ofrecen cuestiones altamente significativas para las relaciones histórico-culturales de los pueblos.» (Ídem, xii). Incluso, el mismo Hegel en su *Estética* se atreve a poner en el mismo nivel a los romances españoles y los más hermosos poemas de la antigüedad clásica, lo mismo Homero que el Pueblo hispano. La gran ventaja que tienen los romances españoles es que viajaron oralmente por todo el mundo, sobre todo llegaron a América en boca de conquistadores y se quedaron en la cabaña de campesinos mestizos de todo el continente.

Por supuesto Colombia no fue la excepción en la recepción de este legado literario-oral. A Colombia llegaron gran cantidad de romances que fueron acogidos por el pueblo y que hasta hace algunos años todavía se cantaban. Sin embargo, en estos momentos la situación es un poco crítica en tanto quedan muy pocos rezagos de esta tradición romancística. A diferencia del interés de los estudiosos europeos en los romances españoles, en Colombia son muy escasos los estudios llevados a cabo sobre este fenómeno. El estudio más significativo del que se tiene conocimiento hasta el momento fue elaborado por una estudiosa alemana en los años sesenta. Hace ya más de cincuenta años que no se lleva a cabo un estudio serio sobre el asunto, o por lo menos unas recopilaciones rigurosas. Esto ha tenido serias consecuencias en la marginación y desvalorización de los romances en el territorio colombiano, y, por supuesto, en la pérdida de estas tradiciones.

La obra de Gisela Beulter *El romancero español en Colombia* realiza un estudio histórico muy completo de los romances en Colombia. El texto inicia con un estudio del siglo XVI y finaliza en el siglo XX. Asimismo, esta obra presenta una clara división entre una dimensión escritural y una dimensión oral. Por obvias razones en esta tesis nos interesa sobre todo la parte dedicada a los romances de tradición oral del trabajo de la investigadora alemana. En el primer capítulo referido a la oralidad, se presenta una disertación sobre lo que ha dicho José María Vergara y Vergara en el último capítulo de su libro de la historia de la literatura en la Nueva Granada respecto a los romances en la región de los Llanos Orientales en la Nueva Granada, Vergara afirma que:

⁵A lo largo de la tesis veremos la importancia de la valoración de las literaturas orales en las dimensiones populares y cultas.

Sus composiciones favoritas son largos romances aconsonantados que llaman galerón, y que cantan en una especie de recitado, con inflexiones de canto en el cuarto verso. Es el mismo romance popular de España, y contiene siempre la relación de alguna grande hazaña, en que el valor y no el amor es el protagonista: el amor es personaje de segundo orden en los dramas del desierto. Indudablemente tomaron la forma del metro y la idea de los romances españoles; pero desecharon luego todos los originales, y compusieron romances suyos para celebrar sus propias proezas. (207)

Vergara da algunos ejemplos de estos galerones:

Más acá de sí sé dónde,
Juntico de la quebrada
Iba yo, ya nohecita,
Y hallé la tigre cebada;
No sé qué estaría pensando
El día de condenada,
Que así que me vido encima,
Me tiró una manotada.
¡Huiste!, le dile a la indina,
No sea busté tan malcriada,
Que pa saludar a un hombre
No se le tira a la cara.
¿No ve que el morcillo es potro
Y que se asusta de nada? (212-213)

Al respecto Beutler afirma que la «negación de que existiera una continuación de la tradición oral de romances en Latinoamérica surgió en Colombia, a raíz del concepto muy citado de José María Vergara y Vergara, 1867, sobre los “Galerones” de los habitantes de los Llanos de Colombia, parecidos a los romances» (210). Vemos que en realidad Vergara y Vergara no está negando la «continuación de la tradición oral de romances en Latinoamérica», por el contrario, está hablando de la continuación de esta tradición a partir de la composición de romances relacionados con el contexto socio-histórico de los habitantes de los Llanos Orientales en el momento en que escribe Vergara. De hecho, el primer historiador de la literatura colombiana afirma que «conocemos por desgracia muy pocas, porque aun no ha merecido la atención de nuestros literatos esta abundante fuente de poesía popular. El que se tome el trabajo de recoger romances llaneros y cantares de los negros, entraría con ellos en la literatura española como entra el Meta en el Orinoco; llevaría una grandeza a otra grandeza.» (214). Pues quien se tomó el trabajo de recoger los romances en Colombia y por tanto quien ha llevado una grandeza a otra grandeza ha sido Gisela Beutler.

Sin embargo, de la manera como Beutler entiende los romances se deduce cierta idea de inmutabilidad: tal vez debido a que entiende el romance como una forma única, el modelo español, no aprecia el hecho de que la forma haya mutado y se haya adaptado a la cultura de los llanos en este caso. Esta forma de percibir el fenómeno impide apreciar las dinámicas estéticas propias de la literatura oral: es necesario tener en cuenta la mutabilidad como elemento esencial en el desarrollo de las estéticas orales. Es necesario entonces llenar este vacío y reconocer la particularidad estética de los romances de las diversas regiones: lejos de limitarse a cambios temáticos, de contenido, y en algunos casos formales, estos cambios estéticos responden a experiencias vitales distintas y por lo tanto a visiones de mundo distintas. Lo que encontramos en los galerones es una mutación de los romances teniendo en cuenta las particularidades de la cultura de los Llanos orientales colombianos. En los romances citados, Vergara observa la presencia de la forma octosilábica en cada verso y la rima asonante en los versos pares, es decir que se mantiene la forma clásica de los romances del siglo XV. Sin embargo, lo que señala Vergara es la aparición de temas e historias propias de esta zona vaquera.

Para refutar la supuesta negación de Vergara, Beutler cita como hecho tangible de la existencia de romances en Colombia «la noticia dada por Rufino José Cuervo en el *Anuario de la Academia Colombiana*, 1874, de que, hacia 1865, había oído recitar romances tradicionales a un sencillo campesino, Manuel González, en el Valle de Tenza, en los Andes cercanos a Bogotá». Dicho campesino recitaba «versos antiguos y nuevos. Los antiguos los sabía por su padre, que era analfabeto. Los nuevos –compuestos por él mismo o por otros–, trataban sobre las guerras del país» (Beutler 1977, 208). Esta no es una refutación en el buen sentido de la palabra, primero porque Vergara no niega la existencia de la tradición de romances, segundo porque el ejemplo que da Beutler, a partir de la experiencia de Rufino José Cuervo, se da en una zona distinta de la que habla Vergara. De igual forma, en este ejemplo también se menciona la creación de romances nuevos que tienen que ver con la situación que vive Manuel González, así como los romances llaneros tenían que ver con situaciones propias de la cultura del oriente colombiano.

No obstante, más adelante la estudiosa alemana insiste en la negación de la existencia de la tradición de romances por parte de Vergara y enuncia que «aunque Vergara y Vergara había puesto en tela de juicio la existencia de romances tradicionales en Casanare, el Padre Fabo llama

a toda la poesía de los Llanos “romances”, incluyendo en ella los galerones. Compara las “composiciones llaneras” con el romance morisco de Andalucía [...]En sus canciones ve una combinación del romance tradicional español y el romance artístico cultista: “una mezcla del romance primitivo y del romance degenerado, ultragongórico, cultivado por los emigrantes”» (Beutler 1977, 215). Lo que hace el padre Fabo también lo había hecho Vergara, los compara con la tradición de los romances españoles.

La crítica de Beutler a Vergara resulta ser inoficiosa. Al parecer, la crítica alemana malinterpretó al historiador de la literatura colombiana y asumió una idea de tradición a partir de la conservación e inmutabilidad del material español. Lo anterior resulta extraño en tanto que Beutler muestra en su recopilación de romances las diferentes variantes propias de la apropiación cultural de las composiciones españolas.

Estas variantes de los romances, importados de Europa, permiten entender con mayor claridad buena parte de los elementos que configuran las dinámicas propias de la literatura oral en nuestro país. Por ejemplo, tan grande ha sido la metamorfosis de la tradición romancística en Colombia que ni siquiera el nombre de romance se ha heredado. Como lo menciona Vergara en su historia, en los Llanos Orientales los romances son denominados galerones, pero esto no es exclusivo de aquella región del país. Gisela Beutler afirma que «los romances en general se desconocen en Colombia con la designación de “romance”. Se denominan en la tradición oral, bien por su título, que a menudo no coincide con el español, bien por sus versos iniciales, o como “historias”, “cuentos”, “canciones viejas”, “corridos”, “versos” y también, según su contenido, se les llama “ensaladillas”, “chistes”, “tragedias”, o “tristes”»(223).

Parece ser que tenemos el caso opuesto a lo que veíamos con los cantares medievales españoles del siglo XIII y XIV. Aunque la forma está consolidada, el nombre genérico se ha perdido. La oralidad, como bien lo explica Walter Ong (1996), es homeostática, es decir que busca un estado de equilibrio en el sentido de adaptación de las formas foráneas a las propias. Por esta razón considero que lo que vemos en Colombia para la denominación de los romances es un caso de homeostasis oral. El término *romance* poseía un sentido claro en los siglos XIII y XIV para referirse a fenómenos literarios ubicados fuera del ámbito culto. En el siglo XV, al entrar en

las poéticas cultas, se estabilizó, o se equilibró, en el sentido de la forma métrica del romance que conocemos hoy, pero, al llegar a Colombia, los dos sentidos anteriores no fueron aceptados dentro del universo cultural de cada una de las regiones en las que Beutler llevó a cabo su estudio en los años sesenta del siglo pasado. Por el hecho de poseer un fuerte elemento narrativo, los romances fueron denominados, en algunas regiones de Colombia, con etiquetas mucho más conocidas y utilizadas en dichas culturas. Por eso no es raro que la gente se refiera a algunos romances como «historias» o «cuentos». De la misma forma, por el hecho de ser cantados en muchas regiones, los romances son denominados como «canciones viejas», «corridos», etc.

Beutler realizó su trabajo de campo en los departamentos de Santander, Nariño, Antioquia, Huila, Norte de Santander, Magdalena, Atlántico, Bolívar, Chocó, Tolima, Cundinamarca, y Boyacá. En estas regiones encontró romances medievales españoles con un buen número de variantes por regiones. Del romance religioso “Camina la virgen pura”, Beutler encontró 35 versiones, del romance “La virgen se está peinando” unas 23; del romance profano “Don gato” la alemana halló 82 versiones en las regiones visitadas, así como del romance “Hilito, hilito de oro” recopiló 70 versiones. Otros romances profanos muy populares en las regiones visitadas por Beutler son “La recién casada” (58), “Dónde vas Alfonso Doce” (31), “La esposa fiel” (Catalina) (29), “La Sildanita” (10), “Blancaflor y Filomena” (13), “El Conde Lirio” (9), “Gerineldo, Gerineldo” (7), “El marinero” (7), “Delgadina” (4), “La posada” (3). De igual manera, la investigadora alemana resalta la presencia del romance “Mambrú” en casi todas las regiones en las que estuvo. Este romance es popular como canto o ronda infantil. Todavía hoy en día podemos escucharlo cantar a los niños en la mayoría de ciudades y pueblos de Colombia.

De las muchas versiones recogidas por Beutler nos interesan particularmente las referentes a las zonas del Pacífico y del Caribe colombiano. Ya hemos hablado de las transformaciones de las obras orales como un elemento natural en la transmisión de las diferentes expresiones de este tipo de literatura. Ahora veamos algunos casos en dichas regiones de Colombia con el fin de analizarlas teniendo en cuenta los elementos contextuales propios de cada zona. Iniciaremos con los romances religiosos de la zona del Pacífico colombiano, en especial de las zonas cuya población es mayoritariamente afrodescendiente. Recordemos que la herencia religiosa española fue y sigue siendo muy fuerte en toda Latinoamérica, por tanto no debe

extrañar que buena parte de los romances más recordados sean los romances con temática religiosa. No cabe duda de que una de las formas de evangelización de los españoles fue la repetición de cantos o la recitación de versos con claras referencias a las historias bíblicas o a los preceptos cristianos. Obsérvese, por ejemplo las dos versiones del tradicional romance religioso “La virgen se está peinando”, recogidas por Beutler en el municipio de Barbacoas, Nariño:

La virgen se estaba peinando
debajo de una palmera
Los peines eran de plata,
las cintas de primavera.
Por allí pasó José,
le dijo d’ esta manera:
-¿Por qué no canta la virgen,
por qué no canta la bella?
-¿Cómo quieres que yo cante,
solito[sic] y en tierra ajena
si un hijo que yo tenía,
más blanco que la azucena,
me lo están crucificando
en una cruz de madera?
Si me lo queréis bajar,
bajádmelo en hora buena.
Os ayudará San Juan
y también la Magdalena. (303)

Segunda versión:

La virgen se está peinando
debajo de una palmera
los peines eran de plata,
su cinta es de primavera
Por aquí pasó Jesús
diciéndole de esta manera (Ídem.)

Es necesario advertir, primero, que el municipio de Barbacoas se caracteriza por poseer una fuerte tradición oral: aunque por cuestiones de seguridad pública no he podido visitar dicha población (pues éste ha sido uno de los municipios más afectados en el Pacífico colombiano por el fenómeno de los grupos al margen de la ley. Todavía hoy, las mismas personas del municipio no lo consideran un sitio seguro para foráneos), he tenido la oportunidad de dialogar con algunas personas de aquel lugar nariñense, en especial con el maestro Justo Walberto Ortiz, quien actualmente trabaja en el municipio de Tumaco como docente de español y literatura. En una

entrevista realizada en el mes de septiembre del 2010 en Tumaco, Justo Walberto me contaba que recuerda con nostalgia su niñez en Barbacoas, y sobre todo recuerda la importancia de lo oral como uno de los principales elementos de transmisión de saberes y de entretención de grandes y chicos. Afirma Justo Walberto que en el instante en que iban a cenar, la abuela reunía a todos los nietos, en ese momento Justo contaba con 5 o 6 años, y comenzaba entonces a contar cuentos de espanto, de “aparecidos” y aprovechaba los ruidos del monte de aquella zona rural para recrear el ruido producido por los fantasmas y espantos que protagonizaban sus historias.

De igual manera, Justo recuerda que, cuando tenía siete años, en Barbacoas había un señor llamado Jeremías Buyuga quien se levantaba todas las mañanas a la cinco de la mañana a despertar a la gente con glosas o con *loas*⁶. «A Jeremías, y en general a las personas que recitaban décimas glosadas, lo llamaban loero, porque loaba. Jeremías improvisaba sus loas, y en la medida en que improvisaba saludaba a la gente. De igual manera, las señoras que iban a lavar al río en Barbacoas improvisaban loas a manera de diálogo, ellas conversaban en verso» (Ortiz 2010). Para la época en que Beutler llevó a cabo su trabajo de campo, Justo Walberto debía estar todavía en la niñez o en la adolescencia, por tanto no cabe duda de que los romances y otras formas orales estaban en el ambiente de aquella población. No sabemos hoy en día cuál sea la situación de la literatura oral en Barbacoas, ojalá el conflicto armado no haya acabado con las tradiciones orales. Para la época en que Beutler llevó a cabo su trabajo de campo Justo Walberto debía estar todavía en la niñez o en la adolescencia, por tanto no cabe duda que los romances y otras formas orales estaban en el ambiente de aquella población. No sabemos hoy en día cuál sea la situación de la literatura oral en Barbacoas, ojalá el conflicto armado no haya acabado con las tradiciones orales.

Luego de este paréntesis, veamos en detalle las dos versiones del romance de «La virgen se está peinando». Obsérvese que el verso inicial de la versión primera posee nueve sílabas y no ocho como ocurre con los romances tradicionales. Resulta extraño que el verbo «estar» se conjugue en pasado, debido a que el verso «la virgen se está peinando» es muy popular en toda Colombia, este hace parte de un famoso villancico navideño llamado «los peces en el río», el

⁶Justo, y en general en la región, llaman glosas o loas a las décimas glosadas que poseen un texto inicial de cuatro versos y cuatro décimas que terminan con los versos del texto en respectivo orden.

canto navideño presenta (no sólo en Colombia sino en muchos lugares de Hispanoamérica) una copla que dice:

La virgen se está peinando
entre cortina y cortina,
los cabellos son de oro
y el peine de plata fina.

El aumento de una sílaba puede obedecer a un error en la transcripción realizada por Beutler, o quizás obedezca a una variante hecha por la persona que recitó el romance. El hecho de conjugar el verbo en pasado puede ser un recurso utilizado para ubicar la historia que cuenta el romance como un hecho pasado, es decir la persona transmisora pudo haber creído más adecuado enunciar la historia en pasado, teniendo en cuenta que el personaje principal es la virgen María, personaje del Nuevo Testamento, y teniendo en cuenta que los verbos que se refieren al peine («los peines eran de plata») y a la acción de José («por allí pasó José») están conjugados en pasado. No pasa lo mismo con la copla del famoso villancico navideño, allí todos los verbos se conjugan en presente. La adición de la sílaba al primer verso nos indica asimismo que muy probablemente el romance no era cantado, o por lo menos, cuando lo recopiló Beutler (si no hubo un error en la transcripción) de boca de la persona de Barbacoas ésta no lo cantó sino que lo recitó, debido a que el canto de estos versos pierde el ritmo por completo al sumarle o restarle una sílaba a estos octosílabos. El octosílabo es la forma natural del canto en español (Belic 2000) y resulta muy difícil que a una forma preestablecida se le cambie la métrica por pretender darle coherencia en la conjugación de las acciones de lo cantado. De hecho, experiencia de trabajo de campo en el sur del Pacífico colombiano me permite afirmar que en esta zona de Nariño los versos son primordialmente recitados y no cantados, no importando la forma estrófica que se trabaje.

En la segunda versión recopilada en Barbacoas tenemos que el primer verso posee ocho sílabas y se conjuga en presente aunque los verbos siguientes se conjuguen en pasado. Sin embargo, se trata de una versión incompleta del romance, tal vez producto del olvido de la persona que lo recitaba. No obstante, podemos notar que se presenta un error al mencionar a Jesús y no a José, error porque la continuación del romance tradicional relata que en ese momento a Jesús lo están crucificando y quien llega a dar consuelo a la virgen es José. Claro está

que, como se trata de una versión diferente en la cual la segunda parte de la historia del romance se omite, no hay ningún problema de coherencia al mencionar a Jesús y no a José. Otra versión del Pacífico, pero esta vez del norte, en el departamento del Chocó, muestra los cuatro primeros versos a manera de copla tradicional:

La virgen se está peinando
debajo de una palmera,
los peines eran de plata,
la cinta de primavera. (306)

Aquí encontramos que los versos se mantienen octosílabos con la conjugación del verso inicial en presente del indicativo. Ahora comparemos las versiones encontradas en la región Pacífico con una versión de la costa Caribe colombiana recopilada en la ciudad de Santa Marta, departamento del Magdalena:

La virgen se está peinando
debajo de una palmera.
Sus peines eran de plata
y su cinta de primavera.
Por allí pasó José y le dijo:
-¿Por qué no cantas, María,
por qué no cantas, mi reina?
-¿Cómo he de cantar?,
Si mi hijo que era tan blanco
como una azucena,
ya lo están crucificando
en una cruz de madera. (306)

Encontramos en esta versión que los versos cuarto, quinto, octavo y décimo no poseen la forma octosilábica, el cuarto y quinto poseen más sílabas, mientras que el octavo y el décimo poseen menos. Además, los versos sexto y octavo rompen con la rima asonante e-a, debido a que el verso quinto se une con el inicio del verso sexto de la versión de Barbacoas («le dijo de esta manera»), lo que produce que los versos séptimo y noveno de la versión de Barbacoas, (que no poseen rima), sean tomados como los versos sexto y octavo que deberían poseer rima asonante. No obstante, la rima asonante e-a se «recupera» cuando el verso décimo de la versión de Barbacoas se omite y como verso décimo de la versión de Santa Marta se presenta el verso: «como una azucena», que posee de nuevo la rima e-a.

Aquí podríamos de nuevo aplicar la hipótesis enunciada anteriormente sobre la no interpretación del romance en forma de canto. Con las variantes de la métrica y de la rima presentadas en este romance del departamento del Magdalena no es posible consolidar un canto uniforme y tradicional. Lo que suponemos que escuchó Beutler por parte de la persona que suministra el romance es, por mucho, una recitación del mismo y no un canto.

Así mismo, la variación métrica y la sintaxis de algunos versos nos dan indicios sobre la posible adaptación escrita del romance. El verso cuarto («y su cinta de primavera») inserta un elemento conjuntivo que rompe con la estructura del canto octosilábico de los tres primeros versos: este aspecto es propio de la organización escritural en prosa y pretende organizar dos objetos (peines y cinta) pertenecientes a la virgen. Cuando la enunciación de dichos objetos de la virgen se da en versos distintos, sin encabalgamiento, se realiza una pausa entre los versos que organiza, es decir que la conjunción «y» no es necesaria. Por tanto, la aparición de dicha conjunción en el romance de esta zona del país indica que pudo haber un intento de adaptación escrita del romance. Podríamos pensar que este romance no fue ni siquiera recitado a Beutler sino que fue dado de forma escrita o leído por la persona informante. Con el verso quinto pasa algo similar, allí encontramos un aumento en las sílabas, no son ocho sino diez y de nuevo la conjunción «y» organiza dos elementos, en este caso para enumerar dos acciones. Dichas acciones se presentan en la versión de Barbacoas en versos independientes «Por allí pasó José, / le dijo de esta manera», de nuevo, como los versos no están en encabalgamiento no hay necesidad del uso de una conjunción para separar las dos acciones.

Encontrar todas estas diferencias entre la versión de Barbacoas y la de Santa Marta permite concluir que la versión del norte de Colombia posee unos elementos estructurales que se alejan de las características propias de los romances orales, en especial de los romances cantados. En la versión de Santa Marta se observan algunos rasgos escriturales que indican que la versión recopilada por Beutler había sido escrita. Podemos suponer que por ser Santa Marta una ciudad en donde las formas escriturales han tomado mucha fuerza y las dinámicas propias de la oralidad se han visto permeadas cultura escrita, los romances orales como el que acabamos de analizar se ha transformado a partir de los parámetros propios de la escrituralidad.

Pasemos ahora a otro romance muy popular en las diferentes regiones del país, en especial en la del Pacífico. Este romance también tiene como protagonista a la virgen María y hace parte de uno de los tantos romances que expresa ideas sobre la tradición católica, en este caso sobre los milagros de la virgen. A continuación una versión recogida en el municipio de Barbacoas:

Camina la Virgen pura
del Valle para Belén.
En la mitad del camino
pidió el niño agua beber.
-No la beberés (sic), mi niño,
no la beberés, mi bien,
porque las aguas'tan turbias,
ríos y fuentes también.
Camina más pa'delante,
topás con un triste ciego.
-Ciego, dame una naranja,
pa'l niño aplacar la sed.
-Señora, allí está el naranjo,
cogerla que es menester.
Cogerla de una en una,
florecen de en tres en tres.
A lo que se fue la Virgen,
el ciego empezaba a ver.
-¿Cuál será esta gran señora,
que me hizo esta gran merced?
-¿Si será la Virgen pura
o el Patriarca San José?
-¿Si será la Virgen pura
o el Patriarca San José?
-¿Si será esta gran Señora,
que me hizo esa gran merced?(310)

En esta versión del romance del milagro de la virgen, en recompensa por la naranja recibida para su niño, vemos que todos los versos son octosílabos y están llenos de expresiones dialectales propias de la región. La particularidad rítmica la encontramos en el verso décimo, en donde la rima asonante é se pierde al terminar el verso con la palabra ciego. A diferencia del verso diez, todos los demás versos pares poseen la rima asonante é, por tanto pareciera ser que lo que se presenta aquí es un pequeño olvido del verso, una adaptación del verso décimo a la historia dejando de lado por un momento la rima. No obstante, esta primera versión resulta

mucho más cercana a la forma tradicional del romance que la segunda versión recopilada por Beutler en el mismo municipio y que reza como sigue:

Camina la Virgen pura
lejito para Belén
y en la mitad del camino
el niño tenía sed.
Allá encima, allá en que alto,
hay un ciego naranjal.
-¡Ciego mío, ciego mío,
si una naranja me diera
para calmar la sed de este niño
un poquito entretener!
-Sí señora, sí señora,
escójalas que usted quiera.
La Virgen, como era Virgen,
no cogía más que tres.
Pero el niño, que es niño,
todas las quiere coger.
Apenas se va la Virgen,
el ciego comienza a ver.
-¿Quién ha sido esta señora,
que me ha hecho tal merced?
Ha sido la Virgen pura,
que va lejito para Belén.(311)

Esta segunda versión recogida en Barbacoas se observan problemas con la métrica y la rima asonante é: los versos noveno y vigésimo segundo cuentan con diez sílabas cada uno, y los versos sexto, octavo y duodécimo rompen con la rima inicial del verso segundo. Así mismo, se omite la explicación que da la virgen al negarle al niño el agua de los ríos y de las fuentes, sólo se dice que el niño tenía sed e inmediatamente se enuncia que «allá encima, allá en que alto» se ve un «ciego naranjal». En este verso se fusiona la incapacidad visual del hombre dueño del naranjal y el naranjal como lugar, es decir, pareciera que la palabra ciego en este verso viene a ser un adjetivo del naranjal. Sin embargo, cuando aparece el verso siguiente se hace un llamado al ciego como si en el verso anterior ya se hubiera presentado al ciego y al naranjal: «-¡Ciego mío, ciego mío, /si una naranja me diera /para calmar la sed de este niño». Lo particular de estos versos es que aunque escrituralmente la adjetivación del naranjal en el verso sexto parece sin sentido, al enunciarla oralmente el mensaje de la historia se comprende en la medida en que el verso siguiente explica rápidamente que la palabra ciego no era precisamente un adjetivo. La escritura permite detenernos en la adjetivación del naranjal pero la oralidad es dinámica y su fluidez no

permite que el sentido dé a confusiones. Sin embargo, este fenómeno se da, muy seguramente por la adaptación fonética de quien transmite el romance. Como veremos más adelante, las versiones conocidas, escritas, más antiguas de este romance datan de 1877 y 1878, y en una de ellas el verso sexto dice: «hay un viejo naranjal», por tanto podemos afirmar que de lo que se trata es de una adaptación de los sonidos de las vocales de la palabra «viejo», las cuales coinciden exactamente con las de la palabra ciego. Además, como en los versos siguientes aparece el personaje ciego resulta entonces natural que por la similitud fonética se haya remplazado la palabra ciego por la palabra viejo.

De otra parte se observa una variación interesante cuando se señala la cantidad de naranjas que ha de coger la virgen: «La Virgen, como era Virgen, /no cogía más que tres./Pero el niño, que es niño,/todas las quiere coger.» En la versión anterior se enunciaba por parte del ciego que las naranjas florecen de tres en tres, pero que la virgen ha de cogerlas de una en una, en cambio en esta versión se mantiene el número tres como elemento que conserva la rima asonante é y se añade la acción de coger naranjas por parte de la virgen y del niño, en donde la primera coge únicamente tres por ser virgen y el segundo las quiere coger todas por ser niño (y seguramente por estar sediento). Esta variación resulta ser un buen ejemplo de las transformaciones e invenciones propias de la oralidad al momento de adaptar y transmitir una obra oral como esta. Esta variación, sin embargo, no es propia de Barbacoas, en España se han encontrado recopilaciones mucho más antiguas a las de Beutler que ya presentan estas diferencias entre las acciones de coger las naranjas del romance de la «Virgen Pura». Este romance es uno de los más conocidos y difundidos en España y todavía hoy se puede escuchar en muchas regiones del país ibérico. A continuación me permito reproducir dos versiones del romance, la primera data de 1877 y la segunda de 1878. Estas versiones las citamos del artículo web titulado «El romance-tipo la Virgen Pura en Campoo»:

Camina la Virgen Pura
de Egipto para Belén
en la mitad del camino
el niño tenía sed.
Allá arriba en aquel alto
hay un viejo naranjal;
un viejo le está guardando,
¡qué diera el ciego por ver!

-Ciego mío,
¡si una naranja me dier
para la sed de este niño
un poquito entretener!
-Ay, Señora, si Señora,
toma las que quisier.
La Virgen, como era Virgen,
no cogía más de tres;
el Niño, como era Niño,
todas las quiere coger.
Apenas se va la Virgen
el ciego comienza a ver.
-¿Quién ha sido esta Señora
que me hizo tal mercé
-Ha sido la Virgen Pura
que va de Egipto a Belén. (Valiente 2005)

Versión de 1878:

Camina la Virgen Pura
camina para Belén
y en el medio del camino
pide el niño de beber.
-¿Cómo te lo daré, hijo,
cómo yo te lo daré?
Los arroyos bajan turbios.
no bajan para beber.
Un poquito más adelante
halló la huerta de un rey
que la cuida un pobre ciego,
ciego que gota no ve.
-Ciego, dame una naranja
para el niño quitar sed.
-Entre, entre, la Señora,
coja las que ha menester.
Cogía de una en una,
nacían de dos en tres;
Las hojas que se caían
volvían a florecer,
los troncos que se quebraban
volvían a entronquecer.
Ya camina la Señora
y empezó el ciego a ver.
¿Quién sería aquella Señora
que me hizo tal merced?
La Madre de Dios sería
que otra no podía ser
Válgame Nuestra Señora,
Válgame Santa Isabel (Ídem)

La versión escrita de 1877 inicia con los versos: «Camina la Virgen pura/ de Egipto para Belén» y encontramos que en la segunda versión de Barbacoas los dos primeros versos dicen: «Camina la Virgen pura/ lejito para Belén». Este es un fenómeno similar al de la transformación de la palabra «viejo» en «ciego», se trata de la adaptación fonética de «Egipto» a «lejito». No podemos saber a ciencia cierta si la adaptación fonética se hace en Colombia o ya viene desde España, pero debido a que en otras regiones de Colombia sí se mantuvo el segundo verso como aparece en la versión española y que en la versión de Barbacoas aparece un uso dialectal propio de la región para el diminutivo de lejos, podemos entonces pensar que muy probablemente se trata de una transformación elaborada en Colombia en la región Pacífico.

Ahora veamos dos versiones de este romance recopiladas por Beutler en la zona norte del Pacífico. El primero de ellos pertenece al municipio de Itsmina en el departamento del Chocó, y el segundo a la capital del mismo departamento.

Camina la Virgen pura
del Valle para Belén.
En la mitad del camino
pidió el niño agua beber.
-Agua te daré, mi niño,
agua te daré, mi bien;
porque las aguas están turbias,
ríos y fuentes también.
Camine más adelante,
un triste ciego encontré[sic].
-¡Ciego, que nada no vía,
ciego, que nada no ve,
ciego, dame una naranja,
para mi niño aplacar sed!
-¡Cójalas no más, señora,
cójalas que es menester,
cójalas en una en una,
cójalas, en tres en tres!
Cójalas, las más maduras,
las que fuesen menester.
En la mitad del naranjo,
ya el ciego empezaba a ver.
-¿Quién sería esta gran señora,
que me hizo esta gran merced?
¿Sería la Virgen pura
o el glorioso San José?

¡Que me hizo volver la vista
como la primera vez!(314)

Versión de Quibdó, Chocó:

Camina la Virgen pura
del Valle para Belén.
En la mitad del camino
pidió agua el niño a beber.
-Agua te daré mi niño
agua te daré, mi bien;
como las aguas están turbias,
ríos y fuentes también.
Camina más adelante,
un triste ciego encontró.
-¡Ciego que jamás no vía,
ciego, que jamás no ve,
dame ciego una naranja
para mi niño aplacar sed!
-Señora, súbase al palo,
cójalas en una en una,
cójalas en tres en tres.
Y desde la primer naranja,
ya el ciego empezaba a ver.
-¿Quién será esta gran señora,
que me ha dado este menester?
Que de la primera naranja
ya el ciego empezaba a ver.(315)

Las dos versiones chocoanas son muy parecidas, ambas presentan en su segundo verso a El Valle como punto de partida de la virgen. Al igual que la primera versión vista de Barbacoas aquí no se menciona a Egipto o se repite el verbo caminar sino que se establece un lugar mucho más familiar: El Valle. Por lo montañoso y por la cantidad de ríos del territorio colombiano, El Valle como lugar georeferencial y poblacional es muy común en muchas de las regiones colombianas. Por tanto, la adaptación resulta ser homeostática a la geografía colombiana.

Otra particularidad de estas versiones del Chocó es la reiteración del verbo coger en los versos que enuncia el ciego dándole el aval a la virgen para que tomara las naranjas. En la versión de Itsmina tenemos la repetición en cinco oportunidades y en la Quibdó sólo de dos. En ambas se hace énfasis en el número de naranjas por tomar, es decir que la herencia podría pertenecer a la versión española de 1878, en dicha versión el verbo coger aparece para indicar que las naranjas

deben ser tomadas de una en una, sin embargo, las adaptaciones del Chocó han reiterado la acción para que las coja de una en una, de tres en tres, y en la versión de Itsmina para que las coja por ser menester y para que coja las más maduras. Estos elementos de reiteración, como ya hemos advertido, son sumamente importantes en la consolidación de las obras de transmisión oral y aquí permiten que la acción se ponga de manifiesto para insistir en la nobleza y dadivosidad del ciego. Se trata de resaltar los rasgos de bondad que van a servir de incentivo para la realización del milagro por parte de la virgen.

Estos romances de tradición religiosa española se han insertado de manera sincrética en la cultura de las regiones del Caribe y del Pacífico colombiano, sobre todo en aquellas poblaciones afrodescendientes de ambos litorales. Mucho se ha hablado hasta el momento de las prácticas culturales afrodescendientes en relación con los ritos religiosos y la manera en que abordan el tema de la muerte. No cabe duda de que la evangelización española dio lugar a un encuentro de dioses y de ritos que podemos encontrar hoy como expresiones culturales afrodescendientes en las cuales se integra la herencia africana con la española, y en algunos casos también con la tradición indígena.

Particularmente tenemos que algunos de los romances recopilados por Beutler son cantados o rezados en los velorios de poblaciones afrodescendientes como Malagana y San Basilio de Palenque en el departamento de Bolívar. Estas poblaciones son conocidas por su cultura ritual de herencia africana. Mucho se ha dicho sobre los llamados lumbalú en estas poblaciones, manifestaciones festivas que conmemoran la transición del espíritu a un nuevo estado y no la muerte como un hecho doloroso que acaba con la vida. Sin embargo, estos lumbalú están, por supuesto, integrados con expresiones culturales españolas. El siguiente romance recopilado por Beutler en San Basilio de Palenque acostumbraba a ser rezado al final del velorio y trata sobre la pasión de Cristo.

En la calle de amargura
está una niña sentada,
La Virgen le preguntó:
-¿Cuya niña y bien hallada?
¿Por aquí no ha pasado
el hijo de mi corazón,
el hijo de mis entrañas?

-Por aquí pasó, señora,
antesqu'el gallo cantara,
con una corona de espina
que toda iba ensangrentada.
Y él me pidió mi toalla
para limpiarse la cara.
Yo a mi toca le di;
iban tres cuartas retocado,[sic]
una sogá en la garganta
que hasta el suelo le arrastraba.
Un madero verde,
que cada paso que daba,
se arrodillaba.
La virgen al oír esto,
cayó en el suelo esmayada
San Juan, como buen sobrino:
-Levántese, tía mía,
levántese, tía amada,
que en el calvario sangriento
está mi primo enclavado.
Cinco heridas la[s] que tiene,
dos por los pecadores
y tres por salvar las almas.
-Tate, tate, Magdalena,
que eso son las cinco llagas,
que debemos de pasar
por los chicos y los grandes
y toda la cristiandad.
Quien esta oración rezare
todos los jueves del año,
sacará un alma de pena
y la suya del pecado.
Amén. (321)

El romance se toma como oración funcional para salvar las almas, para que los espíritus puedan seguir su tránsito en paz. Es claro que aunque se trata de un romance muy católico cuyo aborda la muerte de Cristo como la redención de los pecados de los seres humanos: sin embargo, aquí el tema se relaciona muy bien con las ideas de la muerte propias de algunos pueblos afrodescendientes, en particular, con la pervivencia de los espíritus. En este caso se trata de un romance incorporado a las prácticas del lumbalú palenquero. El lumbalú es

[...] síntesis del universo musical corporal y simbólico de San Basilio de Palenque, pues es en el lumbalú en donde se evidencia el subconsciente iconográfico africano y se presenta la unidad de la música, el baile, la vida y la muerte. Según la cosmovisión palenquera, la muerte separa *la sombra* (el alma o el ánimo) del cuerpo y cada una toma caminos distintos: *la sombra* se va para el más allá y el cuerpo para el cementerio o

casariambe (casa de hambre). El muerto es amortajado en su propia casa y permanece allí durante un día, en donde se da inicio al velorio. Cuando lo llevan a enterrar se barre la casa, hacia fuera, para que se vaya el muerto. En seguida se hace el altar compuesto por una sábana blanca y una mesa encima de la cual van tres cuadros: la Virgen del Carmen a la derecha, el Sagrado Corazón de Jesús en el medio y San Martín de Loba a la izquierda así como un Cristo. Además se coloca un vaso de agua de cristal para que la sombra beba agua. El velorio dura nueve días, a partir del día que entierran el cadáver. (“Prácticas rituales sobre la vida y la muerte” s.f.)

El romance de la pasión de Cristo para la salvación de las almas se emplea como fórmula oracional de los lumbalú, como un rezo que permite que *la sombra* del difunto pueda seguir su camino alejado del cuerpo. El lumbalú es una muestra del sincretismo cultural: en tanto expresión ritual de las creencias africanas y españolas con los elementos que ambas tradiciones han legado a esta cultura. La presencia de la música de los tambores y el baile de las mujeres evidencia la manera en que se pone a prueba toda idea de purismo ritual. El romance del lumbalú palenquero es conocido como el romance «jueves santo, jueves santo», puesto que tradicionalmente este es el verso inicial. A continuación reproducimos una versión recopilada en España, en el pueblo de Gamonal de la provincia de Toledo.

Jueves Santo, Jueves Santo,
Jueves Santo de mañana,
camina la Virgen pura
con su bendita compañía,
lleva en su mano derecha,
llevaba un cáliz de plata
para recoger la sangre
que Jesucristo derrama.
En la calle la Amargura
a una mujer se encontraba:
-Señora, ¿ha visto a un hombre
que Jesucristo se llama?
-Sí, señora, si lo he visto,
tres horas antes del alba,
con una cruz en los hombros
y una soga en la garganta,
una corona de espinas
que el cerebro le traspasa;
me pidió un paño de mano
para limpiarse la cara;
tres dobles tenía el paño.
todos tres los empapaba;
si no se quiere creer,
aquí está su semejanza.
La Virgen al oír esto,

cayó al suelo desmayada,
San Juan, como buen sobrino,
se permitió levantarla.
-Levántate, tía mía, ,
tía mía de mi alma,
que en aquel Monte Calvario
suenan clarines y lanzas.
-Caminemos, caminemos,
caminemos al Calvario,
que por pronto que lleguemos
ya lo habrán crucificado.
Ya le clavaron los pies,
ya le clavaron las manos,
ya le clavaron la lanza
en su Divino costado.
La sangre que derramó
está en un cáliz dorado.
El cristiano que lo beba
será bien afortunado,
será en este mundo rey
y en el otro coronado.
Jueves Santo de mañana,
Jueves Santo, Jueves Santo. (Garrido Palacios 1990)

La notoria diferencia entre los romances radica principalmente en los elementos que van a dar la salvación a las almas. En la versión palenquera tenemos que la oración es salvadora: «Quien esta oración rezare/ todos los jueves del año,/ sacará un alma de pena/ y la suya del pecado». En cambio vemos que en la versión de Toledo la sangre de Cristo es la que salvará del pecado al ser humano en este y en el otro mundo: «La sangre que derramó/ está en un cáliz dorado. /El cristiano que lo beba /será bien afortunado, /será en este mundo rey /y en el otro coronado». Se trata entonces de un sincretismo que utiliza las formas tradicionales de los romances dentro de los rituales propios de herencia africana. El tema de la sangre de Cristo se decanta, muy probablemente porque no resulta coherente dentro de la cosmogonía palenquera y sus ideales frente a la muerte, aquí lo importante es la oración como palabra que tiene poder. El poder de esta oración es el de salvar a *las sombras*, se trata de la palabra que salva. En las culturas con fuerte uso de la tradición oral la idea de la palabra como elemento de poder es muy frecuente, la palabra no sólo nombra, sino que significa y da vida a las cosas del mundo.

Para cerrar este capítulo veamos un romance muy conocido en el mundo hispanohablante, el romance de Gerineldo. El romance posee innumerables versiones a lo largo y ancho del país

ibérico y del continente americano. No vamos a detenernos en la génesis de esta historia sobre el paje del rey Gerineldo, ni en las versiones que se consideran como primigenias. Lo particular de este ejemplo es que por ser uno de los romances más populares en Colombia y en Hispanoamérica se conocen muchas versiones musicalizadas de esta historia romancística. El canto, como sabemos, resulta ser uno de los elementos fundamentales para la transmisión de obras populares. La versión más completa recopilada por Ramón Menéndez Pidal en su *Flor nueva de romances viejos* la reproducimos a continuación:

—Gerineldo, Gerineldo,
paje del rey más querido,
quién te tuviera esta noche
en mi jardín florecido.
Válgame Dios, Gerineldo,
cuerpo que tienes tan lindo.
—Como soy vuestro criado,
señora, burláis conmigo.
—No me burlo, Gerineldo,
que de veras te lo digo.
—¿Y cuándo, señora mía,
cumpliréis lo prometido?
—Entre las doce y la una
que el rey estará dormido.
Media noche ya es pasada.
Gerineldo no ha venido.
«¡Oh, malhaya, Gerineldo,
quien amor puso contigo!»
—Abráisme, la mi señora,
abráisme, cuerpo garrido.
—¿Quién a mi estancia se atreve,
quién llama así a mi postigo?
—No os turbéis, señora mía,
que soy vuestro dulce amigo.
Tomáralo por la mano
y en el lecho lo ha metido;
entre juegos y deleites
la noche se les ha ido,
y allá hacia el amanecer
los dos se duermen vencidos.
Despertado había el rey
de un sueño despavorido.
«O me roban a la infanta
o traicionan el castillo.»
Aprisa llama a su paje
pidiéndole los vestidos:
«¡Gerineldo, Gerineldo,

el mi paje más querido!»
Tres veces le había llamado,
ninguna le ha respondido.
Puso la espada en la cinta,
adonde la infanta ha ido;
vio a su hija, vio a su paje
como mujer y marido.
«¿Mataré yo a Gerineldo,
a quien crié desde niño?
Pues si matare a la infanta,
mi reino queda perdido.
Pondré mi espada por medio,
que me sirva de testigo.»
Y salióse hacia el jardín
sin ser de nadie sentido.
Rebullíase la infanta
tres horas ya el sol salido;
con el frior de la espada
la dama se ha estremecido.
—Levántate, Gerineldo,
levántate, dueño mío,
la espada del rey mi padre
entre los dos ha dormido.
—¿Y adónde iré, mi señora,
que del rey no sea visto?
—Vete por ese jardín
cogiendo rosas y lirios;
pesares que te vinieren
yo los partiré contigo.
—¿Dónde vienes, Gerineldo,
tan mustio y descolorido?
—Vengo del jardín, buen rey,
por ver cómo ha florecido;
la fragancia de una rosa
la color me ha devaído.
—De esa rosa que has cortado
mi espada será testigo.
—Matadme, señor, matadme,
bien lo tengo merecido.
Ellos en estas razones,
la infanta a su padre vino:
—Rey y señor, no le mates,
mas dámelo por marido.
O si lo quieres matar
la muerte será conmigo. (Menéndez Pidal 1989)

En esta versión de 82 versos tenemos la historia de Gerineldo y su aventura amorosa con la hija del rey. La historia de este romance la podemos dividir en seis fragmentos: el diálogo entre Gerineldo y la hija del rey, en donde ésta le demuestra sus intenciones amorosas y le propone una

cita a la medianoche; cuatro versos que narran la desgracia de la hija del rey al no llegar Gerineldo pasada la medianoche; la llegada de Gerineldo al aposento de la hija del rey; el momento en que el rey despierta y encuentra a su hija con Gerineldo; la hija del rey encuentra la espada de su padre en la cama; y el encuentro final del rey con Gerineldo. Teniendo en cuenta las partes que conforman la historia de Gerineldo veamos ahora cuatro versiones recopiladas por Beutler en la década de los años sesenta en Barbacoas y Condoto, en el sur y en el norte (respectivamente) del Pacífico colombiano.

Barbacoas, Nariño

Versión 1:

Gerineiro, Gerineiro,
paje del rey muy querido,
hoy quisiera hablar contigo
tres horas en el castillo.
(,,,,.....)
-¿Dónde viene Gerineiro,
tan blanco y descolorido?
¿Has peleado con los turcos,
coninfuantes has dormido?
-Si no la espada de mi padre
-que en el medio amanecido
-Ni he peleado con los turcos,
ni con infuante he dormido,
si no la espada de mi padre
que en el medio amanecido. (336)⁷

Esta primera versión de Barbacoas pasa del fragmento inicial al fragmento final de la versión española de Menéndez Pidal. Es decir, sólo toma el primer encuentro con la hija del rey y el encuentro final con el rey. Asimismo, encontramos que se insertan en el fragmento final los versos que dice la hija del rey cuando se despierta con la espada de su padre en la cama, en la voz de Gerineiro aparecen los versos de la hija del rey. Una versión más completa es la que sigue:

Barbacoas, Nariño

Versión 2:

⁷ Este romance en particular es cantado con una melodía característica que se encuentra registrada en la partitura número 11 del libro de Beutler: “No he peleado con los turcos...” se presenta como un estribillo: Ver apéndice de la tesis.

-Gerineldo, Gerineldo,
¡qué mal sueño hemos tenido,
que la espada de mi padre
en el medio amanecido!
Se levantó Gerineldo,
tan blanco y descolorido;
cogió la espada en la mano
y siguió para el castillo.
-¿De dónde vienes Gerineldo,
tan blanco y descolorido,
que te han corrido los turcos,
o con la Infuanta[sic] has dormido?
-No me han corrido los turcos
no con la Infuanta hei dormido,
sino que vengo a llevar
mi castigo merecido.
-Tu castigo merecido,
yo te lo daré después,
que ella ha de ser tu mujer,
y tú has de ser su marido.
-Yo no he de querer con ella,
ni ella ha de querer conmigo,
que el dinero que yo tengo
no alcanza para un vestido,
¿y cómo estabas durmiendo
como mujer con marido? (336)

Esta segunda versión inicia en el fragmento en que la hija del rey se despierta con la espada de su padre a su lado. Y a partir de allí desarrolla la continuación de la historia de forma similar a la versión de Menéndez, sin embargo, vemos que se adiciona en el diálogo entre el rey y Gerineldo el castigo impuesto de casarse con la infanta y la negación de Gerineldo por ser él una persona económicamente inferior.

Condoto, Chocó

Versión 1:

-Gerineldo, Gerineldo,
paje del rey muy querido,
¡Amandaya, si me viera
junto tres horas contigo!
A las tres se acuesta el rey,
a las cuatro está dormido;
cuando llegés a la casa,

no me has que pegar un suspiro.
-¿Cuál es ese caballero,
que en mi puerta da un suspiro?
-Gerineldo soy, señora,
que vengo a lo prometido. (337)

Esta versión inicia con los dos versos de la versión de Menéndez, característicos en buena parte de las variantes de este romance, luego enuncia dos versos (¡Amandaya, si me viera/ junto tres horas contigo!) que hacen parte del fragmento en que la hija del rey se queja porque no ha llegado, pasada la media noche, su amado esperado. En la versión de Menéndez estos versos rezan de la siguiente manera: «¡Oh, malhaya, Gerineldo, / quien amor puso contigo!». Aquí podemos afirmar que el «Oh, malaya» se ha transformado en «Amandaya» y en esta versión colombiana la desdicha no es por la no llegada de Gerineldo sino por la preocupación de que el rey los descubra. En esta versión en particular no se desarrolla el descubrimiento por parte del rey, sino que lo que tenemos es un final «feliz» con la llegada de Gerineldo al aposento de la hija del rey. Por último veamos una segunda versión recopilada en Condoto:

Condoto, Chocó

Versión 2:

-Girineldo, Girineldo,
¡qué mal sueño hemos tenido,
que la espada de mi padre
en el medio ha amanecido!
-¿De dónde venís, Girineldo,
tan blanco y descolorido?
-Vengo de coger las flores
de los altos más encumbrados.
-¡Apostemos, Girineldo,
que con la niña has dormido !
-Si he dormido con la niña,
¿qué delito he cometido?
-Ella ha de ser su mujer
y vos ha de ser su marido. (337)

Esta versión tiene los cuatro versos iniciales de forma idéntica a la segunda versión de Barbacoas, con la única excepción del nombre, que en este caso se enuncia como Girineldo, (se cambia la vocal e por la i en la primera sílaba del nombre). Al igual que en la versión del Pacífico sur, en esta versión se pasa del fragmento del descubrimiento de la espada al fragmento del

encuentro con el rey en el jardín. Cada versión ha adaptado acciones de los diferentes fragmentos para la consolidación de una escena que, en algunos casos, se distancia de las acciones del romance español de la versión de Menéndez.

Este ejemplo de Gerineldo reviste sumo interés, se trata de un claro ejemplo de la pervivencia de los romances en la mente de personas ajenas al mundo letrado. Utilizando sus tradiciones orales conservan romances narrativos poseedores de una amplia y larga historia. El llevar el romance de Gerineldo a diferentes formas de canto ha sido un signo de interés por la historia de los amores prohibidos entre Gerineldo y la hija del rey. En este caso el interés deja de tener el carácter sacro visto con los usos de ciertos romances en velorios y momentos rituales o religiosos de las culturas del Pacífico o del Caribe. En este romance existe no sólo una valoración en el tema de la historia narrada, sino una valoración de un canto que se ha introducido en la cultura y en las tradiciones de los pueblos. Notamos cómo en Barbacoas, Nariño y en Condoto, Chocó, existen variaciones del mismo romance y diferencias en la manera en que se canta o recita. Al parecer el romance de Gerineldo en los años sesenta, cuando Beutler lleva a cabo su trabajo de campo, era patrimonio de estas culturas del Pacífico. Este romance se ha transmitido de generación en generación y se ha transformado con las adaptaciones llevadas a cabo por cada intérprete. La situación actual de este romance en el Pacífico y el Caribe colombiano parece ser crítica, en los trabajos de campo realizados desde el año 2007 no he encontrado hasta el momento muchos cantos sobre Gerineldo y sus amores con la hija del rey.

En los subcampos de la literatura oral del Caribe y del Pacífico el romance se presenta, al igual que la décima espinela, como un fenómeno importante de la transculturación de los elementos foráneos por parte del pueblo iletrado. Como vimos en el caso de San Basilio de Palenque, el romance se inserta dentro de los valores simbólicos de los pueblos afrodescendientes como un componente importante en la construcción del espacio ritual frente al fenómeno de la muerte. Este es un elemento fundamental y característico de la literatura oral. Esta va más allá de una simple entretención, un divertimento, como muchos pueden pensar. Estos casos de literatura oral se consolidan como capital cultural de una tradición afrodescendiente.

Capítulo tres: Cuatro versos para hablar y cantar

La forma estrófica de mayor popularidad y acogida en Colombia es, sin duda alguna, la copla. La copla se ha constituido como uno de los capitales simbólicos más importante del campo de la literatura oral en Colombia. En las regiones estudiadas, la copla es un elemento clave para la composición y difusión de un sentir colectivo. La copla se ha insertado de forma sincrética en las dinámicas socio-culturales del Caribe y del Pacífico: sobre todo en las dinámicas relacionadas con la producción agrícola y con aquellas de las tradiciones religiosas o rituales.

La palabra *copla* viene del latín *copŭla* que quiere decir unión o enlace. No se sabe con certeza en qué momento se comienza a utilizar el término para denotar a aquellas estrofas de arte menor (versos de ocho o menos sílabas) de tres, cuatro, cinco, seis versos, siete u ocho versos (son escasos los ejemplos de coplas de más de siete versos), ni tampoco en qué momento se acuña el término especialmente a las estrofas de cuatro versos octosílabos con rima asonante o consonante fundamentalmente en los versos pares. Sin embargo, podemos notar que la copla, como estrofa de versos de arte menor está presente desde los inicios de la lírica hispánica misma. Las jarchas, forma lírica hispánica más antigua hasta ahora conocida (datan del siglo XI), se constituyen por estrofas de cuatro o menos versos, en su mayoría octosílabos, con diferentes combinaciones en las rimas, aunque prevalezca la rima en los versos pares. Algunos ejemplos:

*Garid vos, ay, yermaniellas,
¿cóm' contenerémieumali?
Sin el habib non vivreyu
advolaréidemandari*(Frenk 1978, 24)

*Vaise mio corachón de mib
yaRab, ¿si se me tornarad?
¡tan mal mio doler li-l-habib!
enfermoyed, ¿cuándsananarad?* (Ídem.)

*Gar, ¿qué farayu?
¿cómovivrayu?
est al-habib espero
por él murrayu*(Frenk 1978, 25)

Si tenemos en cuenta la amplia definición medieval que entiende la copla como la unión de versos de arte menor, las jarchas entran dentro de esa categoría sin ningún problema. Es importante resaltar la presencia del octosílabo en los dos primeros ejemplos como forma predilecta para el canto. Claramente, los versos de arte mayor no son propios de una lírica popular, pues su composición no es afín a la interpretación vocal. Las jarchas son estrofas finales de las composiciones árabes llamadas moaxajas o muwashaha que eran escritas en árabe vulgar o en español. Como bien lo señala Margit Frenk «la jarcha era elemento demasiado importante del poema» (21), en realidad era mucho más que un final exótico escrito en idioma hispánico y con palabras alejadas del mundo culto de los poetas árabes que la componían «pues el poeta que quería escribir una muwashaha escogía primero la jarcha y sobre ella construía toda la composición, empleando la rima de la jarcha en la cabeza y en los “qufls” anteriores» (22). Las hipótesis sobre el origen y la inserción de las jarchas en las muwashaha apuntan, según lo señala Frenk, en afirmar que «en la jarcha los poetas árabes recogían una canción popular, conocida de todos, que se cantaba por las calles andaluzas en el momento de escribirse la muwashaha» (23), incluso, señala Frenk, podría tratarse de una canción conocida desde mucho antes, es decir de una canción tradicional andaluza.

Según esta hipótesis, las jarchas fueron una forma de canto popular y tradicional de Andalucía tomadas por los poetas árabes para darle estructura a la muwashaha, aunque hay que dejar claro que los estudios más recientes (Marcos-Marín 2001) afirman que las jarchas en lengua romance constituyen sólo el 14% del total de las jarchas encontradas hasta el momento. Es decir que la apropiación de las jarchas andaluzas pudo ser la apropiación de algunos pocos poetas árabes que tenían mayor contacto con los cantos de los cristianos de aquella zona ibérica. En todo caso, lo que me interesa mostrar en este momento es que existía en el siglo XI, y quizás mucho antes, una forma de canto con características propias de lo que hoy denominamos como *copla* en la zona de Andalucía. Estos cantos son considerados hoy en día como el inicio de la lírica hispánica, formas de poesía oral de temática profana compuestos en versos de arte menor y con rimas asonantes.

La importancia de la copla en la historia de la literatura hispánica es fundamental, pues la poesía hispánica nace de una forma de poesía oral, cantos populares y tradicionales, que

utilizaban la estructura propia de lo que hoy conocemos como copla. Podríamos afirmar según lo que hemos mostrado hasta el momento que la copla se constituye en la primera estructura métrica utilizada en la poesía española. Y no sólo vemos que la copla está presente en los inicios de la poesía oral hispánica sino también en todas las expresiones posteriores a las jarchas en la Edad Media de la península ibérica.

En las cantigas gallego-portuguesas de los siglos XIII y XIV la copla se hace presente como unión de versos de arte menor en estrofas de menos de diez versos. La cópula de versos de arte menor, sobre todo octosílabos, se constituye en forma predilecta de muchos trovadores y juglares gallego-portugueses de la Edad Media. Sin duda alguna, el hecho de que estas formas medievales hayan sido pensadas como cantos le da una propiedad especial en la configuración de las rimas y de las métricas. A continuación veamos la cantiga inicial de la obra *Cantigas de Santa María* de Alfonso X el sabio, quien fue uno de los más grandes autores conocidos de la Edad Media y cuya obra lírica se conserva casi íntegra y con acompañamientos de imágenes y partituras musicales:

Don Affonso de Castela,
de Toledo, de Leon
Rey e ben des Conpostela
ta o reynod'Aragon,

De Cordova, de Jahen,
de Sevilla outrossi,
e de Murça, u gran ben
llefez Deus, com' aprendi,

Do Algarve, que gãou
demouros e nossaffe
meteu y, e arpobrou
Badallouz, que reyno é

Muit' antigu', e que tolleu
amourosNevl' e Xerez,
Beger, Medina prendeu
eAlcalad'outra vez,

E que dos Romãos Rey
é per dereit' e Sennor,
estelivro, com' achei,
fez a onrr' e a loor

Da Virgen Santa Maria,
que éste Madre de Deus,
en que ele muitofia.
Poren dos miragresseus

Fezo cantares e sões,
saborosos de cantar,
todos de sennasrazões,
com' y podedesachar. (Sabio s.f.)

La métrica octosilábica es perfecta. Aunque se trata de la lengua galaico-portuguesa podemos notar una rima consonante y unos versos octosílabos muy bien elaborados. Las cantigas a Santa María se constituyen en la obra lírica mejor lograda de Alfonso X y la única de sus obras no escrita en castellano. Al parecer se trata de una fuerte tradición del canto en la lengua galaico-portuguesa. Pues no sólo se conservan las anotaciones musicales de Alfonso «el sabio» sino que en las cantigas gallego-portuguesas de trovadores populares se dejan ver la marca musical en algunas de los registros escritos conservados desde aquella época. Un ejemplo muy conocido es el de las cantigas de Martín Codax. Se dice que Martín Codax fue un gran trovador, aunque los datos sobre su identidad son escasos, su nombre aparece en algunos códices (Pergamino Vindelf. S.XIII) y se le referencia como autor (o más bien recitador) de siete cantigas, una de las más conocidas es la siguiente:

Ondas do mar de Vigo,
se vistes meu amigo?
E ay Deus, se verrá cedo!

Ondas do mar levado,
se vistes meu amado?
E ay Deus, se verrá cedo

Se vistes meu amigo,
o por que eusospiro?
E ay Deus, se verrá cedo

Se vistes meu amado,
por queey gran coydado?
E ay Deus, se verrá cedo!

II

Mandad'eycomigo
ca ven meu amigo:
E irey, madr', a Vigo!

Comigu'ey mandado
ca ven meu amado:
E irey, madr', a Vigo!

Ca ven meu amigo
e ven san' e vivo:
E irey, madr', a Vigo!

Ca ven meu amado
e ven viv' e sano:
E irey, madr', a Vigo!

Ca ven san' e vivo
ed'el-rey amigo:
E irey, madr', a Vigo!

Ca ven viv' e sano
ed'el-rey privado:
E irey, madr', a Vigo!

Los versos son de arte menor y están organizados en estrofas de tres versos, uno de los cuales, el último, es un estribillo. La aparición del estribillo en estas cantigas es sumamente importante en la configuración mnemotécnica y en su elaboración musical. Debido a que las reiteraciones sonoras y temáticas son fuente fundamental en la transmisión memorística de dichos cantos. El estribillo gozó siempre de popularidad en todas las expresiones orales de la Edad Media y todavía hoy es utilizado como elemento base en las canciones tradicionales y populares en Colombia y en el mundo hispánico en general. Un ejemplo importante de la Edad media española son los villancicos, cantos de las personas de las villas, que enarbolaban el pensamiento y las costumbres de los campesinos de aquella época. Reproducimos enseguida dos villancicos retomados por Diego Pisador en su *Libro de música de Vihuela* en 1552 dedicado a Felipe II:

Si la noche haze escura
Si la noche haze escura
y tan corto es el camino
¿cómo no venís, amigo?
La media noche es pasada
y el que me pena no viene,
mi ventura lo detiene,
que nascí tan desdichada.
[Veome desamparada,
gran pasión tengo conmigo,
¿cómo no venís, amigo?]

Con qué la lavaré
¿ Con qué la lavaré
la flor de la mi cara?
¿Con qué la lavaré,
que bivo mal penada?
Lavanse las casadas
con agua de limones;
lavome yo, cuitada,
con penas y dolores.
[Mi gran blancura y tez
la tengo ya gastada.
¿Con qué la lavaré,
que vivo mal penada?] (Pisador 1552)

En estos villancicos tradicionales predominan las reiteraciones sonoras, en tanto se repiten palabras, versos, rimas, etc. dentro de la estrofa. Asimismo, el estribillo del primer villancico « ¿cómo no venís conmigo?» sirve, por un lado, en términos musicales, para resolver las tensiones melódicas y, por otro, para centrar la problemática de las acciones narradas en los versos que preceden al estribillo. El centro del villancico, al igual que en muchos otros villancicos, jarchas y cantigas gallego-portuguesas, es la no llegada del amigo, del amante, del *habib*. El tema principal se expone en reiteradas ocasiones gracias a la puesta en práctica de uno o varios versos que van a usarse como pie forzado de cada una de las estrofas que constituyan la composición.

Todo lo expuesto hasta el momento deja ver un universo de canto popular y tradicional en la Edad Media de la península Ibérica, sin embargo, es necesario decir que muchos de los elementos aquí observados no fueron de uso exclusivo de este tipo de composiciones. Un uso no popular de los versos de arte menor y, en general, de la copla como unión de versos de arte menor, lo encontramos en uno de los poetas más importantes del siglo XV español, Jorge Manrique (1440?-1479). Su obra poética más reconocida es *Coplas a la muerte de su padre*, en donde aparece el término copla desde el título. Lo anterior nos permite deducir que la copla se entendía en la época de Manrique como la unión de versos de arte menor en estrofas sencillas que poseían cierta independencia en las ideas, es decir que cada estrofa podía pensarse de manera epigramática. Veamos las tres primeras estrofas de esta obra de Manrique:

Recuerde el alma dormida,
avive el seso y despierte,

contemplando
cómo se pasa la vida,
cómo se viene la muerte
tan callando;
cuán presto se va el placer,
cómo, después de acordado,
da dolor;
cómo a nuestro parecer;
cualquier tiempo pasado
fue mejor.

Pues si vemos lo presente
cómo en un punto se es ido
y acabado,
si juzgamos sabiamente,
daremos lo no venido
por pasado.
No se engañe nadie, no,
pensando que ha de durar
lo que espera
más que duró lo que vio,
pues que todo ha de pasar
por tal manera.

Nuestras vidas son los ríos
que van a dar en la mar,
que es el morir;
allí van los señoríos
derechos a se acabar
y consumir;
allí los ríos caudales,
allí los otros medianos
y más chicos,
y llegados, son iguales
los que viven por sus manos
y los ricos. (Manrique 1997)

La poesía escrita de Jorge Manrique, aunque comparte elementos formales con las jarchas, cantigas gallego-portuguesas y los cantos populares medievales, posee temáticas e ideas que se alejan de las composiciones orales de la Edad Media española. El tema de las relaciones amorosas entre mozuelos, el amigo que no llega en la noche oscura, o el arrepentimiento tras haber sido desvirgada, no aparecen en las coplas de Manrique, lo que encontramos es la puesta en escena del tema de la muerte, del tiempo y la memoria. Se percibe una elaboración de ideas relacionadas con temas complejos como la vida, la muerte, el tiempo, la memoria, el

*Ubisunt?*etc., elaboraciones propias de la escritura, propias de la reflexión escrita del poeta. Este desarrollo de ideas de Manrique deja ver que el poema fue concebido de forma escrita, pues difícilmente estas ideas se plasmarían en una copla oral, en un villancico, en una cantiga, porque los elementos abstractos dificultan enormemente la memorización. Es claro que los versos de Manrique no eran cantados por el pueblo, no recibieron acompañamiento musical, por el contrario estos versos gozaron de una gran fama en el mundo culto del siglo XV y de los siglos posteriores, tanto que este poema fue traducido a la lengua culta por excelencia, el latín.

En términos formales, las coplas de Manrique han sido denominadas como coplas de pie quebrado o sextillas manriqueñas debido a que se inserta el pie quebrado luego de un par de versos octosílabos. Este tipo de estrofas fueron utilizadas anteriormente en *El libro del buen amor*, sin embargo, son mayormente reconocidas gracias a la obra de Manrique, incluso también son conocidas como coplas manriqueñas. Este tipo de coplas, aunque agrupan versos de arte menor, al insertar los pies quebrados en los versos impares rompen con la homogeneidad de los versos orales de la tradición lírica popular medieval española. En la lírica popular los versos de pie quebrado son muy poco utilizados debido a que complejiza la musicalización y por tanto la memorización.

Un ejemplo ficcional que ilustra la pérdida de la homogeneidad de los versos octosílabos a partir de la inclusión de pies quebrados lo encontramos en *El quijote*. En el capítulo veintiséis estando en Sierra Morena el ingenioso hidalgo escribía versos por doquier a su amada Dulcinea del Toboso, y para enfatizar en la identidad de su pretendida incluyó pies quebrados en las siguientes coplas reales:

Árboles, yerbas y plantas
que en aqueste sitio estáis,
tan altos, verdes y tantas,
si de mi mal no os holgáis,
escuchad mis quejas santas.
Mi dolor no os alborote,
aunque más terrible sea,
pues, por pagaros escote,
aquí lloró don Quijote
ausencias de Dulcinea
del Toboso.

Es aquí el lugar adonde
el amador más leal
de su señora se esconde,
y ha venido a tanto mal
sin saber cómo o por dónde.
Tráele amor al estricote,
que es de muy mala ralea;
y así, hasta henchir un pipote,
aquí lloró don Quijote
ausencias de Dulcinea
del Toboso.

Buscando las aventuras
por entre las duras peñas,
maldiciendo entrañas duras,
que entre riscos y entre breñas
halla el triste desventuras,
hirióle amor con su azote,
no con su blanda correa;
y, en tocándole el cogote,
aquí lloró don Quijote
ausencias de Dulcinea
del Toboso. (Cervantes 2005, 250-251)

Se presentan tres estrofas con la forma de la copla real (dos quintillas unidas, con las rimas **ababa**) y en cada una de ellas se añade un pie quebrado tetrasílabo al final. Este pie quebrado pretende dar claridad sobre a quién se le dedican las coplas, sin embargo «no causó poca risa en los que hallaron los versos referidos el añadidura del Toboso al nombre de Dulcinea, porque imaginaron que debió de imaginar don Quijote que si, en nombrando a Dulcinea, no decía también del Toboso, no se podría entender la copla; y así fue la verdad, como él después confesó.»(Cervantes 2005). El público oyente de los versos de don Quijote se ríe no sólo por la insistencia referencial en la amada, sino porque se rompe con la estructura del canto octosilábico de forma abrupta. La melodía de las coplas reales de don Quijote iba muy bien sin el pie quebrado «del Toboso», pero el capricho de este gran personaje introduce unos tetrasílabos con rima diferencial de los octosílabos anteriores produciendo una descoordinación en el canto. Dicha descoordinación en el canto del ingenioso hidalgo no era propia de los caballeros andantes, según lo afirma el protagonista de esta obra cervantina a la pregunta de Sancho:

-Luego, ¿también -dijo Sancho- se le entiende a vuestra merced de trovas?
-Y más de lo que tú piensas -respondió don Quijote-, y veráslo cuando
llevés una carta, escrita en verso de arriba abajo, a mi señora Dulcinea del Toboso. Porque
quiero que sepas, Sancho, que todos o los más caballeros andantes de la edad pasada eran

grandes trovadores y grandes músicos; que estas dos habilidades, o gracias, por mejor decir, son anexas a los enamorados andantes. Verdad es que las coplas de los pasados caballeros tienen más de espíritu que de primor. (Cervantes 2005, 252)

Según lo manifiesta don Quijote, los caballeros andantes poseían la virtud de ser trovadores y ser músicos, se trataba de poetas orales que utilizaban su canto para enamorar a sus dulcineas. Lo interesante aquí es que don Quijote señala que las coplas de los caballeros andantes poseían mayor valor de espíritu que de «primor», es decir que no se trataban de versos artificiosos, sino por el contrario de versos donde prevalecía el alma popular, la sabiduría popular en el ánimo enamorado del caballero andante, tal y como hemos visto hasta ahora en las coplas orales de los siglos XI, XII, XIII, XIV y XV. Como se puede observar, ya desde Cervantes, la copla era apreciada más por el hecho de transmitir una sabiduría popular que por ser una forma métrica culta.

Tal vez por esta razón, en el tránsito a América, al igual que los romances, a partir de la conquista territorial, ideológica y cultural del nuevo mundo por parte de los españoles, la copla, como veremos más adelante, fue utilizada como vehículo de ideas adaptado al proceso de evangelización y aculturación. A manera de hipótesis, se puede afirmar que la promoción de esta forma sencilla de canto y recitación facilitó el proceso de conquista y, al mismo tiempo, permitió que el pueblo desarrollara una poesía oral propia y autóctona. La copla fue fácilmente adaptada y apropiada por el pueblo mestizo y los pueblos afrodescendientes. Entre los primeros textos en donde aparece la copla en Colombia está la ya citada historia de la literatura de Vergara y Vergara. Como lo señalamos, en el capítulo final de esta historia, Vergara presenta un estudio y recopilación de lo que él denomina poesía popular. En este nombrado capítulo Vergara se detiene brevemente a pensar en el fenómeno de la copla en la Nueva Granada y afirma que:

La raza blanca y la mestiza componen coplas y cantan las españolas. Creíamos poseer muchas originales, pero repasando el **Cancionero popular** de España, dado a luz por el señor de la Fuente y Alcántara, hemos encontrado muchas de las que creíamos nuestras, lo cual no lo miramos como una desventaja, y no podía suceder de otro modo, teniendo ambos pueblos un mismo origen. Las que son, sin duda alguna, originales, pueden confundirse con las españolas. (214)

Recordemos que Vergara plantea el problema de la constitución de una poesía popular nacional que unifique las mezclas de razas que llegaron al territorio colombiano. Lo primero a destacar es

que se refiere exclusivamente a la raza blanca y la raza mestiza, esto le permite a continuación explicar la influencia española en las coplas encontradas en territorio colombiano. Es decir, gracias a que «ambos pueblos» (blancos y mestizos) tienen un mismo origen español pueden desarrollar una poesía popular propia con características muy cercanas a la poesía popular española. Aquí el problema de la «raza negra e india» es dejado de lado pues, como él lo menciona al iniciar el capítulo, dichas razas tienen orígenes muy distantes que no les permiten el desarrollo de una poesía popular nacional. Observemos entonces los ejemplos de coplas plasmados en la primera historia de nuestra literatura:

Muy bonita es mi chatica,
Sólo un defecto le hallé;
No tiene los ojos negros,
Pero yo se los pondré.

El primer amor que tuve
Parecía una borrachera:
Se me nublaban los ojos
y me temblaban las piernas.

Para granizo, Guanacas,
Para viejas, Timaná;
Para muchachas bonitas,
Cali, Buga y Popayán.

Ah Guamo de mil demonios!
Que allí fue onde amé una china,
Y me resultó que estaba
Si no empeñada, vendida.

Se embarcó mi china hermosa,
Se embarcó en la Magalena[sic],
Y le iba creciendo el río
Con el llanto de mi pena.

«Como de aquí a Santa Rosa,
Yo le dije, te he de amar»;
Y me dio unas esperanzas
Como de aquí a Bogotá.

Se estaba muriendo un indio
Y a su hijo le aconsejaba:
«Has de saber, hijo mio,
Que un bien con un mal se paga.

«Si fueres por un camino

Donde te dieran posada,
Róbate aunque sea el cuchillo
Y véte a la madrugada.

«Si algún blanco te mandare
Que le ensilles el caballo.
Déjale la cincha floja.
Y aunque se lo lleve el diablo.

«Si cerrar la puerta mandan,
Sabe que nada te cuesta
Hacer como que la trancas,
Pero dejándola abierta». (214-215)

Las coplas recopiladas por Vergara son muestra fehaciente de la diversidad temática y la creatividad del pueblo mestizo. Vergara reconoce el valor de muchos de estos versos y los compara con las creaciones del pueblo español, tanto que afirma que «Un peninsular tendría gratas emociones al oír, subiendo el Magdalena, cantar a un boga: ¿Dicen que no es muy triste/ La despedida?/ Dile al que te lo dijo/ Que se despida»(215).El reconocimiento de Vergara permite entender que en aquella época contábamos con una literatura oral sincrética, basada en patrones españoles, pero singular en cuanto al canto y al contenido se refiere. La afirmación de Vergara de que las coplas colombianas «pueden confundirse con las españolas» es muestra del desarrollo paralelo de nuestra tradición.

En los versos recopilados por Vergara podemos ver temas comunes con versos del siglo XX, e incluso con versos que hoy podemos escuchar en algunas zonas de Colombia. Ha pasado casi un siglo y medio y los versos de la historia de Vergara siguen apareciendo en boca de personas de las distintas regiones del país. En las recopilaciones de coplas del Caribe y del Pacífico colombiano encontramos versos que se repiten exactamente en territorios distantes. Esto se puede explicar teniendo en cuenta que los versos que una cultura considera importantes se van añadiendo a la reserva oral del pueblo, a la memoria cultural colectiva. Es decir que dichos versos pasan de lo popular a lo tradicional. Su música y sus ideas trascienden temporal y espacialmente.

Este hecho, siguiendo a Bourdieu, nos permite considerar el *campo de la literatura oral* como un espacio social de producción de unos bienes patrimoniales inmateriales que se presenta de forma relativamente autónoma al campo de la literatura escritural. La autonomía del campo de

la literatura oral está determinada principalmente por la forma en que se concibe y se transmiten las obras de creación individual o colectiva. Asimismo, las dinámicas de interacción de los creadores y transmisores dentro de él son producto de los parámetros tradicionalmente establecidos en la configuración de la oralidad. Las coplas de las regiones Pacífica y Caribe de nuestro país deben ser estudiadas en estrecha relación con las dinámicas culturales propias de cada región. Algunas coplas se desplazan espacial y temporalmente, se tradicionalizan, gracias a la importancia que el *mensaje* cobra en las regiones donde son adoptadas: dependiendo del tema o de la sabiduría contenida se adaptan a las formas rítmicas, melódicas de cada cultura o región.

La copla en Colombia, por ser el fenómeno de literatura oral de mayor profusión, ha tenido la suerte de haber sido recopilada en distintos intentos por preservar expresiones típicas de culturas marginadas. Gracias a la preocupación de algunos folcloristas como el maestro Guillermo Abadía Morales, o a instituciones gubernamentales, o algunos románticos como Jorge Isaacs que se preocupan, a la manera de Herder y Thomas Percy, por recuperar las expresiones del pueblo, podemos contar hoy con una pléyade de versos de diferentes regiones del país y de diferentes momentos históricos.

La primera recopilación de coplas orales populares a la que accedí para esta tesis fue la del muy conocido escritor Jorge Isaacs (1837-1895). Con espíritu romántico se dio a la tarea de escribir, transcribir y hasta traducir las composiciones orales escuchadas en la región Pacífica de donde era oriundo. La mayor parte de las 494 coplas recopiladas por Isaacs son estrofas de cuatro versos octosílabos con rima asonante en los versos pares. A continuación unos ejemplos:

Si el más triste de los tristes
mis lamentos escuchara,
por compadecer mis penas
de las tuyas se olvidara.

Cinco sentidos tenemos;
todos los necesitamos;
todos cinco los perdemos
cuando nos enamoramos.

Muchos constancia prometen
mientras logran sus intentos,
y logrando lo que quieren,
si te vides no me acuerdo.

La vida paso muriendo;
si muriera, viviría,
porque muriendo, saldría
del mal que sufro viviendo.

Malos pensamientos tienes
y yo mil presentimientos:
para dejar de pensar,
mudemos de pensamiento

Cuando te contemplo ausente
con más fineza te adoro,
mi cogollo de romero,
mi bello granito de oro.

Quisiera con un suspiro
descerrejar esta puerta,
por ver si la vida mía
está dormida o despierta.

El clavel que me diste
lo tengo en agua,
porque no se marchite,
¡prenda del alma!

Qué lejos estás de mí;
no te alcanzo a divisar;
los cerros tienen la culpa,
¡Quién los pudiera tumbar!

Ausente del bien que adoro
cualquiera me considere:
¿Qué gustos podré tener
sin saber si vive o muere?

Suerte, suerte desgraciada,
¿Para qué dichas mediste?
¿Por qué con tiempo no viste
que dichas no duran nada?

Di, Cali, en qué te ofendí:
¿Por qué tanto me maceras?
¡Ay! ¿por qué como las fieras
me despedazas así?

Adiós, Cali tan famoso,
tierra donde yo nací,
que para otros eres madre
y madrastra para mí.(Isaacs, Biblioteca Virtual Luis Ángel
Arango s.f.)

Estas coplas recopiladas por Isaacs fueron encontradas en unos manuscritos en la Biblioteca Nacional y publicadas muchos años después de la muerte del autor de *María*. Me interesa citar dos fragmentos del prólogo del maestro Morales a su edición de las coplas:

En los archivos de la Biblioteca Nacional de Colombia se han hallado dos fascículos manuscritos de singular importancia. Se trata de una colección en dos partes tituladas “Canciones populares” y “Coplas populares”. Lo singular está en que el compilador de ella es el eminente hombre de letras autor del bellissimo relato lírico *María*, obra clásica de la literatura colombiana, don Jorge Isaacs. Isaacs, aunque es apreciado como poeta, no dejó poesías que le llevaran a parangonarse con los grandes de su época: Silva, Valencia o Rivera. Medianamente conocidas son las poesías suyas como “Las Hadas”, incluida en el texto de *Moría*, las doce octavas de “Río Moro”, la oda histórica en ocho trancos llamada “La tierra de Córdoba”, relativa al heroico guerrero antioqueño, el soneto “Ten piedad de mí” y otros de esta forma titulados “En los desiertos del Ariguaní”.

Por otra parte es poco conocido y estudiado como etnólogo o historiador y su obra *Las tribus indígenas del Magdalena* no ha inquietado mucho a la crítica. Sin embargo, ya su maestría literaria es buen respaldo para acreditar la calidad del copleo recogido en estos fascículos. Yo, como amanuense que también fuera y antologista de la poesía popular, juzgo que en esta selección no hay copla alguna que pueda tacharse de mediocre o desechable como muchas que han recibido edición en volumen a pesar de su dudosa calidad. El acervo presente consta de 494 ejemplos, es decir, casi medio millar. (Isaacs 1985)

Del primer párrafo citado quiero resaltar la figura de poeta de Isaacs que al maestro Morales le interesa mostrar, primero hace referencia a lo lírico de su obra cumbre y luego señala que aunque sus poesías no tuvieron el eco de otros grandes como Silva, Valencia o Rivera, algunos de sus poemas han sido incluidos en antologías poéticas. Del segundo quiero resaltar tres cosas: la primera es el no reconocido oficio de etnólogo al que hace referencia el maestro Morales a partir de la obra *Las tribus indígenas del Magdalena*; la segunda es que para el prologuista la «maestría literaria» de Isaacs es un signo para confiar en la calidad del copleo compilado por el autor de *María*; la tercera es la valoración de Abadía Morales por la recopilación de Isaacs, el folclorista afirma, poniendo como referencia su experiencia en el tema, que no hay copla mala en la colección de versos de Isaacs como sí hay en muchas otras ediciones de poesía popular que ven la luz.

En los cuatro puntos señalados se resume una idea de valoración artística de las coplas que hace referencia por un lado a la equiparación con la literatura escrita culta. Isaacs es un escritor culto cuya obra tiene un valor estético reconocido, por tanto puede, según Abadía Morales, escoger con sabiduría estética las mejores coplas para su compilación. Además, se apela

a la experiencia de etnólogo de Isaacs, a sus labores de folcloristas para validar aún más la selección de coplas. Al parecer, según el criterio del maestro Morales, la valoración estética de la poesía oral popular se basa en criterios de la poesía escrita culta y en las habilidades como etnólogo, folclorista, para la recolección de las coplas.

Aunque ha sido uno de los mayores recopiladores y conocedores de las expresiones de literatura oral en el país, el maestro Abadía Morales no pudo quitarse de la cabeza el paradigma de valor impuesto por la letra, lo culto y la literatura escritural. El punto de comparación para asignar los valores siempre estuvo en lo escrito y avalado por la tradición literaria escritural occidental. Claramente, por esta razón Abadía Morales nunca pudo quitarse el apelativo de folclorista, y sus estudios siempre fueron remitidos al ámbito folclórico.

Esto se repitió durante todo el siglo XX colombiano y se sigue repitiendo hasta el momento en que escribo esta tesis. Continuando nuestro recorrido histórico lo podemos notar en muchas otras obras que recopilan coplas y otras formas de literatura oral popular. Por ejemplo, en las crónicas de Rufino Gutiérrez, que datan de principios del siglo XX, encontramos una visión sumamente discriminatoria de las expresiones culturales de grupos o minorías étnicas. En sus relatos sobre la visita a la región Pacífico de Colombia se observan comentarios racistas, comentarios que rebajan a los afrodescendientes al nivel de animales salvajes que viven en medio de la selva sin conocer la Biblia. En sus crónicas tenemos la narración de su experiencia en la celebración del «matrimonio de dos negritos» en Tumaco. Gutiérrez se fue a la fiesta sin ser invitado, pues en su labor de *explorador* de la cultura de *los negritos* «¿cómo perder la ocasión de conocer las diversiones de los isleños?» Luego de ser recibido amablemente por los anfitriones de la celebración comenzó a preguntar sobre las costumbres de los «negritos», y luego de describir su fracasada experiencia en el baile con las *negritas* describe su percepción de la música del matrimonio: «La música era acompañada con gritos destemplados, semisalvajes, o con frases cortas sin asonancia, más bien gritadas que cantadas. Pregunté si esos eran los cantares del pueblo y el dueño de casa ordenó a dos negritos que cantaran coplas»(Gutiérrez 1920). Citamos a continuación las coplas que alcanzó a anotar Gutiérrez:

Buen amigo, le pregunto,
quiero que me dé razón:

¿Cómo podré yo vivir
Sin que hablen de mi opinión?

Mucho me acuerdo de tí,
Mucho lloro por tu ausencia.
Tú no te acuerdas de mí
Qué ingrata correspondencia

Matica de allajatica,
Matizada con romero,
Sólo de tan bella boca
La contestación espero.

Ya salió la luna al aire e
Alumbrando naranjale.
Onde nació Jesucristo
Nacieron lo libérale.

Cuando te vas a bañar
Llevaré cuchillo y lanza,
Porque están lo conservero
Como perro en matanza.

Ya salió la luna al aire
Alumbrando lo potrero.
Onde nacieron lo burro,
Nacieron lo conservero.

No me canso de admirar
Esa persona exquisita.
Aquí tenéis señorita,
Un esclavo a quien mandar.

¡Abajo las cintas verdes,
Arriba las coloradas,
Abajo lo mochoroco
Con las espadas paradas!

Por tu ceja vivo ancioso;
Por tu color, singular;
Tus ojos son de cristal,
Tus pestañas laboriadas;

Y tu carita engastada
No me canso de mirar.
¡Qué largas las horas son

En el reló de mi afán!

Y qué poco a poco dan
Alivio a mi corazón.

Para mí no hay sol ni luna.
Noche, mañana ni día;
Pues sólo en tí, vida mía,
Pensando estoy a la una;
A las dos con atención;
A las tres dice mi suerte,
Vida mía, que por quererte
Qué largas las horas son.(Gutiérrez 1920)

Las coplas abordan, como veremos a lo largo del resto de este capítulo, temáticas de la sabiduría popular, es decir que en su mayoría encierran una sentencia propia de la experiencia humana. Lo que tenemos entonces son versos epigramáticos que transitan por temas muy populares: el amor, el desengaño, los celos, la inteligencia, la política, la religión. Para Gutiérrez estos cantos tumaqueños tienen un grado mayor de elaboración gracias a la incidencia del medio, veamos la cita completa de la equiparación de las coplas tumaqueñas y patianas:

Compárense estos cantares con los del Patía, y se verá cuánta es la infidencia del medio en que se vive en el espíritu del hombre, por rudo que sea. En el río, aunque son depravadas las costumbres de los negros por la falta de educación y de sanción religiosa y social, sus cantares están empapados en esa tristeza que embarga el ánimo en soledades incultas y monótonas, donde el cielo vive encapotado ; pues cuando no tienen por argumento pasajes bíblicos, porque allí casi no puede pensarse más que en lo Alto, son suaves quejas amorosas de sabor religioso, en que se trasciende la resignación de seres impotentes ante aquella naturaleza salvaje.

En Tumaco no sucede lo propio: un cielo siempre sereno y límpido; un golfo manso y risueño, dominado a toda hora por diminutas embarcaciones; la abundancia de todos los elementos de la vida al alcance del más pobre; el contacto con gentes de diferentes procedencias, y aun la política: todo concurre a que el espíritu se levante y el corazón lata con alegría aunque esté aprisionado en un trozo de ébano. (Gutiérrez 1920)

Aunque esté aprisionado en un trozo de ébano, el espíritu del tumaqueño se levanta para cantar las coplas anteriormente citadas, con mayor altura que las coplas del Patía. La hipótesis de elaboración estética de Gutiérrez tiene que ver con la situación geográfica y socioeconómica de «los negritos». Para Gutiérrez resulta importante el conocimiento letrado en la elaboración de las coplas, y por supuesto el conocimiento de la Biblia. Desconoce por completo la sabiduría de la tradición oral y las virtudes y valores de la estética de la oralidad en Tumaco y en El Patía.

A propósito de El Patía, veamos ahora un texto muy interesante que no sólo recopila coplas de El Patía, sino que le apuesta al reconocimiento de los valores estéticos de los versos de los pobladores de este municipio del departamento del Cauca. El trabajo de recolección y análisis fue hecho por Hortensia Alaix de Valencia y lleva por título *Literatura popular: tradición oral en la localidad de El Patía (Cauca)*. Las coplas y cantos del libro fueron recopilados por Alaix entre julio y agosto de 1968, septiembre de 1990 y agosto de 1992 en el municipio El Patía. El libro presenta una introducción en donde se cuenta un poco de la historia de este municipio y de la cultura de esta zona del Cauca. Luego encontramos una descripción de las coplas del Patía que transita entre lo conceptual y lo pragmático de este tipo de literatura. Alaix habla de una serie de conceptos como literatura popular, valor cultural, visión de mundo, conocimiento cosmogónico, tradición oral, que no logra enlazar y analizarlos en relación con las coplas del Patía. Se habla de la lírica desde la visión escritural y muy moderna de Friedrich (1974) sin tener en cuenta que la estructura de la poesía de Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé entre muchos otros poetas modernos del siglo XIX y XX tienen poco que ver con la estructura de la lírica oral. De nuevo reitero mi preocupación por no repetir el error de entender lo oral desde lo escrito. Primero fue lo oral y desde siempre ha tenido unas propiedades y unas estructuras que lo diferencian enormemente de lo escrito. De otra parte, el texto de Alaix pretende entender el valor literario desde los parámetros de la métrica española desconociendo toda la teoría de la oralidad.

Sin embargo, hay que destacar la recopilación sistemática y fiel a las fuentes consultadas en El Patía. En el libro las coplas están categorizadas por los temas que desarrollan las coplas o, en el caso de las dialogadas, por la manera en que se presenta la forma de la copla:

1. *Coplas con tema para enamorar*. En ellas se manifiesta el deseo por atraer a la mujer. El coplero canta expresándole su amor, manifestando sus celos o el deseo de halagar. (28)

2. *Coplas con tema sobre animales*. El caballo, el armadillo, el garrapatero y el toro son los más nombrados. El caballo es un animal que le sirve al patiano para realizar su trabajo de vaquería y transporte. También está ligado a las festividades propias de la región pues no puede celebrarse el 24 de julio la fiesta de San Juan de Ángulo sin que el patiano participe en la cabalgata y riña de gallos; o la fiesta de Nuestra Señora de la Asunción el 15 de agosto; o la fiesta de San Miguel del Patía, patrono de la localidad, en la que luchadores (guapetones) y los esgrimistas (macheteros) demuestran sus habilidades. (38)

3. *Coplas sobre el espacio*. No tienen que ver solamente con espacios geográficos, sino que al codificarlas se tuvo en cuenta la referencia que hacen al río, a la montaña, a los habitantes, a sus veredas, al espacio de la casa o del trabajo, a los distintos lugares que

conforman la región patiana. Estas coplas también poseen la carga emotiva de los habitantes de El Patía. (44)

4. *Coplas sobre plantas y yerbas*. En ellas el cantador o cantadora hace referencia a plantas medicinales cuya floración es de agradable olor, y a frutales que se siembran cerca de la casa y que son de "pan coger". En las coplas que expongo a continuación no puede faltar la referencia a la conquista amorosa. Las plantas son empleadas como emplastos, infusiones, en la medicina tradicional, o como bebedizos más de uso mágico que medicinal. (47)

5. *Coplas sobre el negro*. Casi todas hacen referencia a las características físicas, morales, ya en forma crítica o valorando su fuerza, el poder de conquistador y el color de su piel. En las coplas se encuentra referencia a la comida patiana rica en maíz, maní y plátano, y algunas recuerdan el procesamiento del sacatín o aguardiente chiquito. (49)

6. *Coplas sobre el aguardiente*. (52)

7. *Coplas de burla festiva*. (53)

8. *Coplas religiosas*. (56)

9. *Coplas dialogadas*. (56)

10. *Coplas de crítica social*. (58)

11. *Cantos*. Aquí transcribimos los cantos que en ceremonias especiales se interpretan. Son coplas de forma continua, es decir, que desarrollan un tema. (64)

Estas categorías dan cuenta de la afectación de la copla (como estrofa predilecta de la literatura oral) por parte «del sistema de relaciones sociales en las cuales se realiza la creación como un acto de comunicación», o por la posición de la copla en el subcampo de la literatura oral del Pacífico (Bourdieu 2002). Como lo establece Bourdieu, dentro de este campo se presenta un tipo de «*inconsciente cultural*» en la aceptación o valoración de las coplas orales que llegan al campo. Asimismo, cada obra oral que llega al campo de la literatura oral está «dotada de lo que se llamará un *peso funcional*, porque su “masa” propia, es decir, su poder (o mejor dicho, su autoridad) en el campo, no puede definirse independientemente de su posición en él» (Bourdieu 2002, 10). Haciendo una equiparación con la teoría de campos de las ciencias físicas, Bourdieu propone que cada obra posee una especie de masa o peso que afecta al campo en el que se inserta la obra de arte. Es decir que la obra se ubica dependiendo de la estructura de un campo previamente configurado por una tradición. No obstante, el peso de la obra puede modificar la configuración de un campo y por ende una tradición.

Las once categorías discriminadas por Alaix hacen parte fundamental de la constitución de un subcampo de la literatura oral del Pacífico. Las coplas recopiladas en el texto de Alaix poseen un determinado valor dentro de dicho campo y una posición respecto a las relaciones que se establecen entre las coplas y los usos o funciones de cada una dentro de la vida cultural de esta zona del Cauca. Asimismo, otro elemento fundamental en la constitución del campo de la literatura oral en el que se inserta la copla oral es el conjunto de instituciones culturales que promueven y que solicitan el canto de esta estrofa. En el texto de Alaix se nos presenta en la última categoría de su selección una serie de coplas con una función específica en el campo cultural de El Patía, dichas funciones son asignadas por la tradición cultural. En el capítulo anterior veíamos cómo algunos romances cumplían funciones específicas en los velorios, en la fiesta de los santos, en la semana santa, etc. De igual manera las coplas, y las décimas que veremos en el capítulo siguiente, poseen esos valores promovidos por instituciones culturales, entendidas no sólo como organizaciones sino como eventos que hacen parte de la tradición cultural de la región. De esta manera los velorios o lumbalús de San Basilio de Palenque son una institución cultural que le asigna funciones a los romances vistos anteriormente.

En El Patía existen varios eventos que por tradición se han convertido en instituciones culturales para el canto de la copla. Uno de ellos es la celebración del matrimonio. A los recién casados en El Patía, según cuenta Alaix, se les canta después de haberse realizado la ceremonia, entonces «los novios llegan a la casa paterna acompañados de padrinos y amigos en gran cabalgata y en el patio se extiende una estera para que se arrodillen y escuchen el canto, en donde se les dan recomendaciones a la pareja, luego los padres les dan la bendición y se inicia la fiesta en la que se reparte carne, envueltos de maíz y frito»(Alaix de Valencia 1995, 68). Los cantos son coplas sobre el matrimonio que son interpretadas por mujeres cantadoras, en su mayoría señoras de edad que han cultivado el canto de coplas por muchos años. A continuación citamos algunos de estos cantos:

El pajarillo zambo

(Canto para casados)

Ay pajarillo zambo
anoche ‘onde dormirías (bis),
debajo del limón verde
donde el agua no corría (bis).

Trala la lala (coro),
donde el agua no corría (bis).

Qué alegre que está la novia
más alegre que una pascua (bis),
más alegre se pondrá
cuando esté llevando la guasca (bis).
Trala la lala (coro),
cuando esté llevando la guasca (bis).

Qué alegre que está la novia
la noche en su casorio (bis),
con un ojo llorando
con el otro mira al novio (bis).
Trala la lala (coro),
con el otro mira al novio (bis).

Si el que se casa supiera
la libertad cuánto vale (bis),
perdonaría esos tres días
de música, plaza y baile (bis).
Trala la lala (coro),
de música, plaza y baile (bis).

El que cocina con tusa
cocina es a fuego lento (bis),
el que se casa se jode
y vive lleno de tormento (bis).
Trala la lala (coro),
y vive lleno de tormento (bis).

Yo creí que el casamiento
era flor que florecía (bis),
es verdad que sí florece
pero los primeros días (bis).
Trala la lala (coro),
pero los primeros días (bis).

Cuando a ti te estén poniendo
flores en el pañuelón (bis),
a mí me estarán llevando
los amigos al pantión (bis).
Trala la lala (coro),
los amigos al pantión (bis).

Eso dicen las casadas
cuando quieren chalaniar (bis),
si yo soltera me viera
no me volvería a casar (bis).
Trala la lala (coro),
no me volvería a casar (bis).

Cantaoras del Patía

El pajarillo zambo (*otra versión*)

Ahora ya te casaste
ya sabes lo que es casarse (bis),
después no vas a decir
que para qué te casaste (bis).
Trala la lala (coro),
que para qué te casaste (bis).

Cásate casamentera
mujer de cuarenta novios (bis),
después no vas a quedar
como gallina sin pollos (bis).
Trala la lala (coro),
como gallina sin pollos (bis).

Cásate casamentera
cásate que bien te irá (bis),
sábado, domingo y lunes
tu culo lo pagará (bis).
Trala la lala (coro),
tu culo lo pagará (bis).

Cantaoras del Patía(Alaix de Valencia 1995, 66-68)

Los temas y problemas que se abordan en estas coplas cantadas son determinadas a partir de la configuración de campo dada por la celebración del matrimonio, la cual se convierte en una institución cultural que promueve la adopción y composición de versos referentes con la unión matrimonial. Por ser una celebración las coplas poseen un carácter festivo y jocoso que pretende generar unos efectos de hilaridad y goce entre los oyentes y participantes de la fiesta. No sucede lo mismo con los llamados *arrullos*, cantos de coplas que «se entona[n] cuando muere un recién nacido» o un niño de «hasta 12 años», pues todavía «se consideran ángeles, su tiempo de duración ha sido corto y no han pecado». Este canto fúnebre «reúne a todos los padrinos de bautizo, y tiene el carácter de obligatoriedad, de solidaridad y de duelo por la muerte del ahijado. Es una señal evidente de las redes de alianza, de parentesco que [...] expresan las íntimas redes de comunión del grupo»(Alaix de Valencia 1995, 69).

En la región del Pacífico, los arrullos se constituyen en una institución cultural similar a la del lumbalú en San Basilio de Palenque. Se trata de formas orales que expresan de manera evidente creencias, visiones de mundo propias de cada región. Estos cantos son utilizados en un

evento ritual que reúne a la comunidad con el fin de interceder por el espíritu del fallecido: aunque cumplen funciones sociales afines, al introducirse en el ritual funerario, expresan diferentes maneras de hacerle frente a la muerte. Esto permite identificar el arrullo como una forma de expresión propia del subcampo del Pacífico y el lumbalú propia del Caribe. En el caso de los arrullos no sólo se trata de interceder por el alma del niño fallecido para que vaya directo al cielo sino que «el canto expresa además la solicitud al niño muerto para que interceda por sus padres y padrinos». Sin embargo, como sucede en muchos lugares de tradición afrodescendiente, los arrullos son una celebración, una fiesta que despide al difunto pero que a su vez celebra el tránsito a un nuevo estado. Los arrullos del Patía son llamados chigualos en otras zonas del Pacífico, su dinámica es muy similar, están dominados por el canto y por acciones muy particulares consistentes en cargar al niño o bebé difunto en los brazos o en la cabeza mientras los asistentes danzan alrededor de él, o pasar al pequeño difunto por los brazos de los familiares y amigos asistentes. Alaix cuenta que «Mientras la madrina se coloca en la cabeza la batea que porta al niño muerto, se canta y baila en círculos, acompañados con música de flautas, tamboras, guitarras, violín y cununos»(69). Los arrullos escuchados fueron los siguientes:

Ro ro mi niño,
ro ro Niño Dios (coro).

Tu madrina y tu padrino
que te echen la bendición,
que te la echen bien echada,
que te llegue al corazón (bis).

(Coro)

A los ángeles del cielo (bis)
esto les vengo a pedir,
una pluma de sus alas
para poderte escribir.

(Coro)

Niño lindo, niño bello (bis),
niño paronde te vas (bis),
niño si te vas al cielo (bis),
no te vas a demorar (bis).

(Coro)

Los ángeles en el cielo
todos te están esperando,

para que formen tu coro
y alaben todos a Dios.

(Coro)

A los ángeles del cielo
les quiero recordar,
una pluma de sus alas
para allá poder volar.

(Coro)

Cantaoras del Patía (70-71)

Para el caso del fallecimiento de un adulto también existen cantos especiales que tienen la forma de la copla y que son interpretados por mujeres cantaoras. En el velorio de los adultos los cantos realizados son denominados *licencias*. Se trata de un «diálogo del alma con el cuerpo, en donde, además, se capta la forma especial de preparar a los muertos para el entierro»(Alaix de Valencia 1995, 70). Estos cantos hacen parte, al igual que lo veíamos en San Basilio de Palenque, de un momento especial del velorio. Las peticiones se hacen dentro de un momento del rito fúnebre con el fin de interceder por el alma y tomar medidas para que cuerpo y alma estén listos para el entierro del cuerpo.

Licencia le pido a Dios (bis)
y a la Virgen Soberana,
para saber de qué modo (bis)
se aparta el cuerpo del alma.

El cuerpo le habló primero (bis)
todo bañado de lágrimas,
el cuerpo le dijo al alma (bis)
que ya es tiempo y Dios me llama.

Quédate cuerpo traidor (bis),
quédate para la tierra,
que yo me voy a pagar (bis)
lo que vos has hecho en ella.

Ya me bajan de la cama (bis),
ya me empiezan a bañar,
con lágrimas y sollozos (bis)
me empiezan a amortajar.

La noche de mi velorio (bis)
todos juntos estarán (bis),

unos estarán llorando (bis)
y otros estarán riendo (bis).

Y los que estarán riendo (bis)
esos serán los extraños (bis),
porque esos que están llorando (bis)
serán mis hijos y hermanos (bis).

Tengan cuidado señores (bis)
y no se crean tan ufanos (bis),
que estoy representando (bis)
lo que somos los humanos (bis).

Cantaoras del Patía

Salve (*Religioso*)

Por aquí pasó María
tres horas antes del día
con el rosario en la mano
rezando el Ave María.

Salve, salve, salve dolorosa Madre.

Mi rosario se ha perdido
ayúdenmelo a buscar
que son cuentas de María
que a mí me lo dio a guardar.

Salve...

Virgen de la Candelaria
que le mandas a Jesús
una túnica morada
para clavarlo en la cruz.

Salve...

Cincuenta escalones hay
para subir al cielo,
cincuenta Aves Marías
para no ir al infierno.

Salve...

Cantaoras del Patía(Alaix de Valencia 1995, 70-72)

El campo de la literatura oral está determinado por una tradición musical que va moldeando cada una de las obras que llegan y se establecen en este universo literario. Por esta razón no es gratuito que en el caso de El Patía sean las mujeres mayores las que lleven a cabo el

canto de las coplas en los momentos de reunión culturalmente institucionalizados como es el caso de los velorios. La importancia del canto es tal, que el ritmo y la melodía cambian en la medida en que varían las funciones de la copla que se está cantando. Es decir que aunque se traten de coplas con la misma métrica, la forma del canto varía de un arrullo a un canto festivo, o de una licencia al canto de una copla amorosa. Se trata de funciones distintas institucionalizadas por la tradición cultural de cada pueblo. En los velorios de adultos y niños no sólo se cantan arrullos y licencias con melodías y ritmos fúnebres particulares, sino también, en distintos momentos, coplas festivas musicalmente distintas de las coplas rituales. Veamos algunos ejemplos de este tipo de coplas utilizadas en la celebración de los velorios y en diversos tipos de encuentros festivos que reúnen al pueblo patiano:

Un animal me picó (*Festivo*)

Un animal me picó
debajo de una batea,
señor que animal es ese (bis)
que pica y no se menea (bis).

Un animal me picó (bis)
debajo de una batea,
que animal tan venenoso (bis)
que hasta la mano me hinchó (bis).

El bimbo (*Festivo*)

El pato le dijo al bimbo, aay (bis)
que no buscara mujer,
porque en el tiempo que estamos
no la puede mantener.

Le contesta el bimbo al pato (bis)
con su talega de arroz,
ninguno mantiene moza
como la mantengo yo.

Del cielo cayó un pañuelo (bis)
bordado con cinta negra,
aunque tu mama no quiera
tu mama será mi suegra.

Cuando dos se quieren bien (bis)
y todos son bien bonitos,
el uno carga la jaula
y el otro los pajaritos.

Yo tenía una pava echada (bis)
con huevos de morrocoy,
si los huevos no revientan, aay,
mato la pava y me voy, aay.

Terrón de azúcar (*Coplas para enamorar*)

Si mi negrita fuera
terrón de azúcar (bis),
yo me la pasaría
chupa que chupa (bis).

Si mi negrita fuera
pedazo de queso (bis),
yo me la pasaría
dándole beso (bis).

Ahora veamos un ejemplo de un texto que muestra otras dimensiones propias del subcampo de la literatura oral en el Pacífico colombiano. Se trata del libro titulado: *Mis amores son del monte: coplas de la costa colombiana del Pacífico* (Patiño Rodríguez 2006). El texto contiene 1687 coplas recopiladas entre 1945 y 1967 por Víctor Manuel Patiño Rodríguez en diversos puntos de la región Pacífico de Colombia. En total Patiño recopiló 4374 coplas recitadas o cantadas por más de 350 informantes que iban desde niños hasta personas mayores de noventa años. Víctor Manuel Patiño fue un etnobotánico autodidacta, su pasión eran la flora y los ecosistemas de aquella región occidental del país. Fue el primer director de la Estación Agroforestal del Pacífico, cargo que mantuvo durante varios años y que le permitió estudiar la flora de la región y conocer una gran cantidad de coplas que hacen alusión a este tema.

Mis amores son de monte expone una clasificación de las coplas determinada también por once categorías. Sin embargo, esta categorización aunque remite a los temas que encierran los versos, de forma similar al texto de Alaix, se aleja enormemente de lo que veíamos en el libro sobre las coplas de El Patía. La clasificación es la siguiente: «Vegetales en general; Plantas identificadas o conocidas; Animales salvajes domesticados; Minerales metálicos y no metálicos; Misceláneos; Hidrología; Meteorología; Geomorfología-Relieve; Toponimia; Gentilicios; Mundo Sideral» (Patiño Rodríguez 2006, 28)

Claramente se nota que el recolector, compilador y catalogador de las coplas fue un botánico y no un estudioso de la literatura. Dentro de la primera categoría encontramos por ejemplo las coplas referidas a la yerba, una de tantas es la siguiente:

Amorcito de mi vida
de mi corazón encanto;
qué yerba me habís echado
para yo quererte tanto

No cabe duda que Alaix hubiese catalogado la anterior copla dentro de las coplas para enamorar. Pero lo que le interesó siempre a Patiño fueron las referencias y los conocimientos populares sobre la flora del Pacífico colombiano, y la literatura oral de aquella región se convirtió en una fuente inagotable de sabiduría sobre las plantas, los animales, la geografía, etc., de esta zona de Colombia. Lo que me interesa mostrar aquí es la relación entre los temas y problemas que se entretajan alrededor de la sabiduría popular en torno al ecosistema del Pacífico colombiano. El trabajo de Patiño resulta sumamente valioso para comprender un universo natural propio de esta región. Buena parte de los elementos que configuran el campo literario oral de la copla en el Pacífico están en total contacto y relación con la flora y la fauna. En ocasiones la relación con las plantas o los animales es puramente sonora, es decir que se utiliza el nombre de la planta o del animal para lograr la rima, veamos unos ejemplos:

Asómate a la ventana
boquita de mejorana;
prima hermana de la luna,
lucero de la mañana. (70)

Adiós quebradita honda
adiós palo de ciprés
como estamos tan distantes
cuándo nos volveremos a ver. (58)

Matica de albajaquita
matizada con anís,
yo te doy mi corazón
con tal de que digas sí. (65)

En otros casos tenemos que los elementos del entorno natural de esta región se convierten en sujetos de la acción, como el siguiente:

La naranja más madura
le dijo a la más pintona
no se vaya a madurar
porque no hay quien se la coma (60)

El trigo y el arroz
se pusieron en porfía
para ver entre de los dos
cuál fruto mejor tenía. (42)

O en ocasiones lo que se presenta son analogías de las acciones o situaciones con los animales o plantas de la región:

Que se acabe y se termine
el amor que hemos tenido
que volvamos a quedar
como la pava en su nido (98)

yo sembré mi naranjito
donde el agua no corría
yo le entregué mi corazón
a quien no lo merecía (60)

Azucena y clavelino
se siembran en el redor
para que no se marchite
el bejuco del amor. (47)

Aunque muchas de estas coplas hacen referencia a elementos naturales autóctonos del Pacífico, buena parte de estos versos vienen de otras latitudes, o se han difundido en otras zonas del país, o han sido adaptadas de algunos versos foráneos. Por ejemplo, algunos versos hacen referencia a la ciudad de Barcelona, o hay coplas muy conocidas en el mundo hispánico como:

Ayer pasé por tu casa
me tiraste un limón;
el limón cayó en el pecho
el zumo en el corazón. (58)

Ya hemos hablado de la pérdida de autoría en la literatura oral, aquí tenemos incluso la pérdida de la propiedad regional y cultural de las coplas, es decir es muy difícil hablar de coplas autóctonas de una región u otra. En algunos casos lo que tenemos es la adaptabilidad de los temas

entre regiones. O también puede haber una inmutabilidad sonora y una variabilidad en el sentido de los versos. Por ejemplo, compárese la siguiente copla recopilada por Patiño:

Yo tenía mi guacharaca
con ella me divertía,
alzó el vuelo y se me fue
adiós, guacharaca mía. (99)

Con los versos de la tradicional canción “Candelaria” de Los Gaiteros de San Jacinto:

Yo tenía mi Candelaria
con ella me divertía,
se fue y me dejó llorando
ay adiós Candelaria mía.

Claramente se trata de una adaptación. No sabemos cuál es la primigenia, o si ambas son adaptaciones de otros versos. En realidad resulta infundado pretender encontrar una versión original. Recuérdese que la literatura oral es como un río, cuyas aguas están en constante movimiento. Como investigadores sólo podemos acceder a una pequeña muestra en un vaso o recipiente, pero esa muestra tiene su esencia en el andar, en su adaptabilidad propia de los fluidos.

Uno de los usos más tradicionales de la copla en la región Caribe de Colombia ha sido el que le han dado en las sabanas de Córdoba, Sucre y Bolívar. Se trata de los cantos de vaquería. Cantares de los vaqueros utilizados en los momentos de arrear el ganado. Estos cantos se basan en una melodía particular que rememora un grito de lamento, una queja ancestral. Antes de iniciar el primer verso de la copla en el canto de vaquería se emiten unos sonidos onomatopéyicos que evocan el mugido del ganado. Luego se enuncian uno a uno los versos manteniendo una entonación similar al sonido inicial.

La recopilación más completa de cantos de vaquería de la que tengo conocimiento es la del francés Jacques Exbrayat Boncompain (1892-1967) o Jaime Exbrayat como era conocido. Dicha recopilación se publicó en 1959 en Medellín y cuenta con una amplia introducción que

explica todo el universo o el campo cultural, diría Bourdieu, que encierran los cantares de vaquería de esta región colombiana. El recopilador francés cuenta que

De labios de legítimos vaqueros, en las veladas al pie del candil, durante las medrosas noches invernales, mientras croaban las ranas en la ciénaga vecina y tejían las luciérnagas sus arabescos de luz en el oscuro manto de la noche; en un recodo del camino por donde pasaba la novillada, unas veces, y otras recostado en algún rincón del corral durante la cotidiana labor del encierro y del ordeño, fueron oídas y recogidas la mayor parte de estas coplas mordaces como epigramas de finísimos quilates, volantonas y sandungueras como una jota aragonesa, picarescas como los chistes de Quevedo, tan atrevidas a veces que sólo pueden cantarse en despoblado y entre hombres solos, a juicios de los mismo vaqueros que nada tienen de remilgados ni de babiecas. (Exbrayat Boncompain 1959, 5)

El compilador francés reconoce el valor que tienen estas coplas como elemento propio de una tradición de vaqueros sabaneros, reconoce el sentido epigramático y la picardía de los contenidos de muchos de estos versos. Más adelante sigue su apología de estos cantares diciendo que

No cono[ce] cosa alguna que tanto armonice con el ambiente pastoril y con la eglógica majestad de un amanecer en los soleados llanos del Sinú, ni cosa alguna que tanto impresione hasta conmoverlo el ánimo del observador desprevenido como esos cantares, cuando a eso de las cinco de la madrugada, las vocaliza un gañán de voz atiplada, montado en su bien domado alazán y al rítmico y acompasado andar de su rumiante grey. (Ídem.)

Por desgracia los cantos de zafra y vaquería en buena parte de la región Caribe han muerto. Las nuevas técnicas en la producción bovina, entre otros hechos de la modernidad, han transformado o acabado con muchas tradiciones literarias orales de la región, relacionadas con las labores del campo. Aunque las coplas de los cantos de vaquería estaban asociadas a la labor del vaquero de aquellas sabanas, muchos de estos versos se encuentran en las recopilaciones de El Patía de Alaix y de Patiño. De igual manera, aparecen también en muchas otras recopilaciones de coplas colombianas y latinoamericanas. No vamos a detenernos en la comparación de versiones porque, como mencionamos, estas coplas están en un constante fluir que las transforma y las moldea de acuerdo a la cultura a la que llegan. El subcampo que recibe a la obra la transforma para ubicarla en el mismo lugar ocupado por otras obras tradicionales.

Capítulo cuatro

La décima: transmutación cultural y musical. De la poesía “artificiosa” y culta a la poesía oral, tradicional y popular.

Después de la copla, la décima es el fenómeno de literatura oral más conocido y difundido en nuestro país. Aunque la configuración de sus versos implica un mayor grado de complejidad a la hora de la composición y, por supuesto, de la improvisación, esta forma métrica ha sido adoptada por los sectores populares de las diferentes regiones del país. Como lo mencionamos en la introducción, personas ágrafas han sido grandes compositores y transmisores de estas formas de la literatura oral. La mayor acogida de la décima como forma de literatura oral ha sido, sin duda, en el litoral Pacífico y en la región Caribe en general. En estas regiones el papel de la décima ha sido fundamental al momento de expresar sus cosmogonías, sus visiones de mundos, sus valores y significaciones propias de la realidad cultural, del subcampo cultural en el cual se han enmarcado.

Es preciso aclarar, antes de continuar, que cuando hablamos de la décima del Pacífico y del Caribe colombiano nos referimos a la forma estrófica de diez versos de mayor difusión en los sectores populares de toda Latinoamérica, es decir a la nombrada décima espinela. Una estrofa creada por Vicente Espinel (1550-1624) y dada a conocer en 1591 en el libro *Diversas rimas*. Dicha estrofa posee la configuración **abba.acddc**, es decir, diez versos octosílabos en donde rima el primero con el cuarto y el quinto, el segundo con el tercero, el sexto con el séptimo y el décimo, y el octavo con el noveno. Además, debe tener una pausa obligada luego del cuarto verso. Veamos un ejemplo memorable:

Cuentan de un sabio que un día
tan pobre y mísero estaba,
que sólo se sustentaba
de unas hierbas que cogía.
¿Habría otro, entre sí decía
más pobre y triste que yo?;
y cuando el rostro volvió
halló la respuesta, viendo
que otro sabio iba cogiendo
las hierbas que él arrojó. (Calderón de la Barca 1970, 24)

Al igual que la copla, la décima (entendida en términos generales como la estrofa de diez versos) tiene una historia que data desde la época de la invasión árabe a la península ibérica. Es decir que la estrofa de Espinel tiene un antecedente histórico importante, «la décima espinela aparece como el resultado de un proceso de transformación de distintas formas de ordenamiento de los versos rimados operado por la sapiencia cultural de Vicente Espinel y de sus virtudes auditivas musicales» (Freja De La Hoz 2011, 15). En el libro *La décima renacentista y barroca* López Lemus, quien cita a Antonio Bachiller y Morales y analiza un artículo publicado en 1861, afirma que:

En la Biblioteca[sic]⁸ Árabe-Hispánica, Tomo I, p. 122 se lee «CCCXV. Códice escrito con letras cúficas sin nota del año. 1º versos dispuestos por el orden alfabético con el título de *LiberDecasthichorum*, esto es en composiciones de diez versos, que llaman en España décimas: su autor Melisaldino-Alarbi-Alhathemi-Althaia (hispano-cordovense) que se reputa entre los árabes como el inventor de este metro. Murió en el año de la Hégira de 638» (2002, 27)

Ante la imposibilidad de comprobar la existencia de la décima antes del año 1240 de la era cristiana, López Lemus acude a la enciclopedia citada por Bachiller y dice que sólo comprobó que «las escrituras árabes tienen motivos florales o arbóreos, como corresponde a los para mí a ilegibles rasgos cúficos» y además, afirma el haber buscado otras fuentes de Althai sin encontrar alguna composición similar a la décima (28). La investigación filológica resulta compleja ante las pocas fuentes concretas que puedan sustentar la hipótesis sobre la existencia de décimas en las configuraciones métricas mozárabes. López acude entonces a la poesía galaico-portuguesa de los siglos XIII y XIV, citando la siguiente estrofa:

*Tal molher mi fez Amor
amar que ben des enton
non mi deu se coyta non,
e do mal sempr'opeyor
porend'anosrtosenhor
rogei'eu mui de coraçon
que El m'ajud(e) a tan forte
coita, que par m'é de morte,
eao gran mal sobejo
con que m'oj'eumorrer vejo.
(29)*

⁸Seguramente se trata de un error en la transcripción de la cita en el libro de López Lemus. Debe ser Enciclopedia y no Biblioteca

Los versos anteriores son recogidos en *Catigas d'Amor dos trovadores galego-portugueses* y pertenecen al rey Don Dinis de Portugal. Se trata de una décima cuyos cinco primeros versos tienen la misma estructura de las rimas de la décima espinela. Sin embargo, no existe la pausa luego del cuarto verso, la pausa de esta estrofa se da luego del tercero, y entre cuarto y quinto hay encabalgamiento. Los cinco versos restantes difieren de la espinela por la manera en que se agrupan las rimas **c** y **d** en versos pareados y por la función de enlace del verso seis al utilizar la rima **b**. Por su parte, la décima espinela posee una característica importante que le aporta solidez rítmica: los versos pareados hacen parte de una redondilla, lo cual le brinda un sentido más armónico, mientras que en el ejemplo anterior los cuatro últimos versos pareados le quitan armonía sonora a los versos. Es posible que por no causar una sensación armónica, los últimos versos de la estrofa de este tipo no se repitan en las *cantigas de amor* ni en las *cantigas de amigo* o *de escarnio*, como lo constata López (30). Es necesario anotar que el rey Dinis fue uno de los trovadores más reconocido de su época y que si este tipo de estrofas hubiese tenido eco en sus cantares seguramente la encontraríamos repetida en obras posteriores y en otros trovadores de la época.

Al parecer, la oralidad fue depurando el tipo de estrofa rimada que prevalecía de acuerdo a los niveles de sonoridad armónica que proyectara en sus oyentes. Esta hipótesis es sustentada adicionalmente en el hecho de que «más adelante, los cantares de amigo seguirán siendo octosílabos, pero por lo común se construirán con estrofas de tres o cuatro versos»(López 30). Es decir, los octosílabos prevalecen por ser acordes al canto, pero la estrofa reduce sus versos a un número de tres o cuatro. De igual manera, encontramos unos antecedentes importantes a la décima de Espinel en algunas estrofas del Marqués de Santillana en el siglo XV y de Diego Hurtado de Mendoza en el siglo XVI. En el poema «Cantar que fizo el Marqués de Santillana a sus fijas loando la su fermosura» cuya composición data del periodo 1430 y 1458, encontramos una estrofa de nueve versos con una configuración muy similar a la espinela:

Yo las vi, si Dios me vala,
posadas en sus tapetes:
en sus faldas los blanchetes,
que demuestran mayor gala;
los finojos he fincado

segund es acostumbrado
a dueñas de grand altura:
ellas, por la su mesura,
en los pies m'an levantado.
(López, 71)

Vemos una estructura **abba.cdddc** similar a la de la espinela **abba.acdddc**. Solamente hace falta la inclusión del verso quinto con la rima **apara** igualar a la estrofa de Espinel. Aunque el parecido métrico impresiona, no cabe duda de que los diez versos de Espinel le dan mayor solidez a la armonía. Seguramente Vicente Espinel conoció este tipo de estrofas y llegó a complementarla con la inmersión de la primera rima en el verso quinto. Por su parte, para el caso de Hurtado Mendoza tenemos:

La muy sobrada razón
que tengo de estar quejoso
me hace ser malicioso
sin ser de mi condición;
y si merezco por ello,
por ser mérito havello,
merced delante de Dios,
dense las gracias a vos
que habéis sido causa de ello.
(López, 71)

La estrofa de Hurtado mantiene la misma estructura de las rimas del Marqués de Santillana, lo que indica que dentro de esta tradición literaria esta forma estrófica fue divulgada y acogida entre los poetas posteriores, replicando la configuración de los versos. Con toda seguridad Espinel conoció esta configuración y la trabajó hasta el punto de mejorarla con la introducción de un verso para generar el efecto armónico que se produce a partir de la unión de las dos redondillas.

Es necesario mencionar además que, paralelamente a la décima espinela, existieron dos formas de décimas con nombre propio: la copla real y el ovillejo. La Copla Real presenta la rima: **abbab.cdddc**, con una pausa obligada en el quinto verso mientras que el ovillejo es una estrofa de diez versos con una forma métrica **aabb cccddc**.; en ella, los seis primeros versos forman tres pareados de tres versos octosílabos y tres versos de pie quebrado (versos 2,4,6), y, además, reviste una forma de pregunta-respuesta: con el verso octosílabo se pregunta y con el verso de pie quebrado se responde, en rima consonante. Los cuatro últimos versos forman una redondilla que resume el sentido de los versos anteriores. El verso final recoge las tres palabras utilizadas en los versos de

pie quebrado. La copla real aparece en *El Quijote* de Cervantes en repetidas ocasiones. En el Capítulo XXXIII de la primera parte, leemos la siguiente copla real:

Busco en la muerte la vida,
salud en la enfermedad,
en la prisión libertad,
en lo cerrado salida
y en el traidor lealtad.
Pero mi suerte, de quien
jamás espero algún bien,
con el cielo ha estatuido
que, pues lo imposible pido,
lo posible aun no me den.
(344)

De igual manera en la magna obra de Cervantes encontramos tres memorables ovillejos en el capítulo XXVII. Reproducimos el primero de ellos:

¿Quién menoscaba mis bienes?
Desdenes.
Y ¿quién aumenta mis duelos?
Los celos.
Y ¿quién prueba mi paciencia?
Ausencia.
De ese modo, en mi dolencia
ningún remedio se alcanza,
pues me matan la esperanza
desdenes, celos y ausencia.(Cervantes 2005)

Antes y después de *Las diversas rimas* existieron, y siguen existiendo, formas estróficas de diez versos, pero sin duda alguna la estrofa de diez versos más conocida y cultivada en el mundo hispánico es la décima espinela. Esto se ha dado gracias a factores socio-históricos, y estéticos tales como configuración de la rima, el uso de la redondilla lo cual facilita la memorización y el canto. Un factor importante a señalar es el inmenso aprecio que los grandes escritores del Siglo de oro español hicieron por la estrofa de Espinel, (Lope de Vega, Calderón de la Barca, Cervantes Saavedra, entre muchos otros); el otro factor importante a destacar es, por supuesto, su armoniosa estructura métrica que, como veremos, es fundamental a la hora de hablar de la décima en términos de literatura oral del Caribe y del Pacífico.

Resulta complicado establecer con certeza la manera en que la décima inició su devenir poético oral y popular en el continente americano. Lo que podemos afirmar con cierto grado de convicción es que la décima fue un elemento literario del Siglo de Oro español que se promovió en los círculos letrados del siglo XVII en América. Claro ejemplo de ello es la obra de Sor Juana Inés de la Cruz, en donde encontramos un buen número de décimas espinelas, o la obra de Juan Ruiz de Alarcón, en donde la composición en estrofas espinelianas también se hace presente. En Colombia tenemos una clara evidencia de la promoción de las décimas espinelas a partir del certamen poético celebrado en la ciudad de Tunja en 1662 con motivo del nacimiento del príncipe Carlos José. La relación del certamen literario apareció publicada en el libro de Ozías Rubio y Manuel Briceño dedicado a la ciudad de Tunja, y fue también publicada en *La historia de la literatura colombiana* de Gómez Restrepo, de allí reproducimos parte del cartel de promoción del certamen poético:

CERTAMEN LITERARIO EN EL NACIMIENTO DEL PRÍNCIPE NUESTRO SEÑOR DON CARLOS JOSEPH

A la infeliz nueva de la muerte de Nuestro Príncipe y Señor Philipo Próspero, que ya triunfa de las coronas y prosperidades del mundo de los Alcázares sacros, Tunja siempre leal y grata a los beneficios que el cielo le ha hecho en conservarla debajo de la protección y amparo de los felicísimos Reyes Cathólicos [...]

Mas en medio de estas penas, sentimientos y lloros, volvió a recobrar esfuerzos con la feliz nueva del nacimiento de Nuestro Príncipe y Señor Don Carlos Joseph [...] y para que no falte ninguno de los festejos usados de nuestra España, no quiso perdonar el de este Certamen poético para cuyo efecto llamó a los alumnos del gran Apolo proponiéndoles su designio y pidiéndoles manifestasen lo agudo y elevado de sus ingenios fervorizados de su mismo afecto y deseo que reconocían todos. Y así unánimes encomendaron a uno diese los asuntos que son como sigue:

PRIMER ASUNTO

Pídese la glosa de este testo [sic] sin salir del asunto que contiene:

Como el cielo a España ve
que su desamparo arguye,
dio un ángel que sustituye
mientras que a Carlos José

Dase por primer premio [...]

SEGUNDO ASUNTO

Pídese un soneto acróstico con las letras iniciales “Vive Carlos José” [...]

TERCER ASUNTO

Pídesse cuatro décimas Exhortativas Laudatorias dando las gracias a Tunja de lo generoso de sus demostraciones y alientos pues en lo caído de su posibilidad ha renacido como el Fénix de sus mismas cenizas manifestando si los afectos a su Príncipe, los regocijos también de que tenga la Monarquía sucesor de la casa de Austria. [...]
[...] (Gómez Restrepo 1938-1947, 81 y ss.)

En este certamen literario dos de los asuntos se refieren a décimas: el primero solicita una glosa (forma métrica que consiste en cuatro décimas donde cada una tiene como verso final un verso de la redondilla inicial conservando el orden de los versos del cuarteto) y el segundo asunto solicita cuatro décimas con tema específico. Por supuesto, el certamen va dirigido al pueblo letrado de la ciudad letrada colombiana del siglo XVII (Rama 1984). Las décimas en glosa que se hicieron acreedoras al premio de este concurso fueron las elaboradas por el padre jesuita Juan Onofre:

Como el cielo a España ve
que su desamparo arguye,
dio un ángel que sustituye
mientras que a Carlos José.

Porque dichosa repita
España obsequios al cielo,
con providente desvelo
le da lo mismo que quita;
y a ningún reino compita
con este reino porque
como en él mira la fe
su original por retrato,
a ninguno ve tan grato
como el cielo a España ve.

Cuando Próspero retira,
del sol mayor los caudales,
esas cenizas vitales
a nuevo sol fueron pira.
España a Próspero mira
que en Carlos se restituye
y pues nueva luz influye
aquel vital parasismo,
fue su amparo aquello mismo
que su desamparo arguye.

Pagó Próspero tributo
a la más severa ley,
librando gloria del rey

en fueros de sustituto,
a Carlos dueño absoluto
de su centro constituye,
que si el cielo no instruye
con ceniza tan temprana,
por una deidad humana
dio un ángel que sustituye.

Fuese Próspero, y al mundo
vino Carlos, porque al fuero
fuese Carlos sin primero
y Próspero sin segundo.
A España próspero fue
pues porque el cielo le dé
esperanza sin contienda
le dio a Próspero por tienda
mientras que a Carlos José. (J. Ortiz 1998, 124)

Claramente el autor de estas décimas es un sacerdote letrado conocedor de la tradición literaria del Siglo de Oro español. De acuerdo con José María Vergara y Vergara en *Historia de la literatura en Nueva Granada* (1867), a los sacerdotes no sólo se debe el establecimiento de los valores religiosos, sino también el establecimiento de las letras castellanas (Vergara y Vergara 1974). Resulta pertinente recordar que ellos tuvieron el privilegio y el monopolio de la educación y que por lo tanto se establecieron como el gremio «culto» de las personas que habitaban las tierras de la Nueva Granada. En *El debate de la hispanidad en Colombia*, estudio dedicado a la *Historia de la literatura* de Vergara, Iván Padilla explica, primero, que «además de ser una institución social, la Iglesia fue una institución literaria»; y segundo, que el «campo intelectual neogranadino tiene su origen en el seno de la iglesia. La vida intelectual de la Nueva Granada se organizó inicialmente alrededor de la Iglesia y de sus valores éticos y estéticos»(Padilla Chasing 2008, 143).

Queda claro por el momento que la décima espinela en el siglo XVII era conocida por el círculo letrado de las ciudades de Hispanoamérica y de la Nueva Granada, liderado por la iglesia. La popularización de la décima espinela debió darse posterior al siglo XVII, por el momento no se conocen ningún vestigio que dé cuenta de la elaboración y difusión de versos a la manera de Espinel por parte del pueblo no letrado o por parte de indígenas o afrodescendientes.

La décima fue perdiendo valor como forma de expresión literaria al iniciar el siglo XVIII y finalizar el apogeo literario del Siglo de Oro. Esto se presentó gracias al menosprecio que los poetas neoclásicos le dieron a los versos octosílabos. A la décima de Vicente Espinel durante el siglo XVIII en España, según Jesús Orta Ruiz:

La [...] desterraron del teatro, [la] despojaron de su tradición lírica y [la] limitaron a la versificación de ingenio, como en los casos de Eugenio Lobo y Tomás de Iriarte. Ariazo la utilizó en su Epistolario. Algunos poetas aceptaron el número de versos –diez–, pero cambiaron la métrica tradicional y dieron una nueva distribución a las rimas. Alberto Lista escribió décimas con pies quebrados (así las había compuesto Bartolomé Naharro en 1516); combinó en ellas asonancias, consonancias y versos sueltos, así como octosílabos y decasílabos dactílicos. Décimas heptasílabas escribió Juan María Maury en su poema «La Timidez», y también las incluyó Lista en «Filis», dando a los diez versos un aire de aguinaldo o villancico, como las decimillas que actualmente se cantan e improvisan en Puerto Rico. (7)

La limitación de la décima a formas ingeniosas, seguramente, influyó en la apropiación de la décima en los sectores populares. Aunque muy poco se menciona y se conoce, en España en el siglo XVIII, la décima fue adoptada por los sectores populares a partir de ingeniosas improvisaciones en las que se batían en duelo poetas populares. F. Bourgoing cuenta, en un libro publicado a inicios del siglo XIX, que para el tiempo en que vivió en España en la segunda mitad del XVIII pudo presenciar las controversias de improvisadores decimistas⁹, Orta Ruiz describe la experiencia del escritor francés: “Los asistentes imponen pies forzados que ellos toman como versos finales de las décimas que improvisan. Extraordinaria inteligencia reconoce el viajero a estos poetas del pueblo español, que podían asombrar –confiesa– a grandes poetas en Francia” (8). Sin embargo, según parece, esos decimistas populares en España se restringieron a unas zonas específicas (Trapero 2005). Por el contrario, en el siglo XVIII en Hispanoamérica la décima comienza a popularizarse.

La popularización de la décima espinela se dio en mayor medida a partir de la imposición de la cultura hispánica, sobre todo a partir de la imposición de la religión. Como dijimos, el pueblo letrado del siglo XVII en tierras americanas estaba constituido o, más bien, liderado, por la iglesia católica. Eran los sacerdotes los mayores conocedores de la literatura del Siglo de Oro español. Cuando los españoles dominan los territorios americanos y se consolidan en ciudades a

⁹En España, al igual que en algunos países de Hispanoamérica, se denomina decimista a quien compone y canta la décima espinela. Para el caso colombiano se utiliza la denominación de decimero.

lo largo y ancho del centro y el sur de América, los afanes de nacionalización a través de la cultura y la lengua española fueron maximizados por parte de los líderes de la Iglesia. De esta manera, principalmente el pueblo afrodescendiente sufre el proceso de sincretismo y aculturación. Sus expresiones culturales se fueron haciendo profanas y mezclando con los mitos y ritos de la religión católica:

Desde el inicio del siglo XVII, el Santo Oficio cercó los márgenes de supervivencia cultural y demográfica de los descendientes de los africanos en la región. Su proyecto de homogeneización cultural mediante la implementación de una pedagogía de la fe obligó a estos pueblos a crear estrategias de resistencia cultural que dieron como resultado otros africano-americanidades. Estas se diferencian de los africano-antillanas y afro-brasileñas por su carácter mimético, condición primera de supervivencia en el contexto de represión cultural desencadenado por el Tribunal y por los Códigos Negros españoles.” (Maya Restrepo 2001)

Así, los grupos afrodescendientes se vieron obligados a la creación de expresiones en territorio americano durante la colonia como resultado de una reacción ante la opresión y discriminación por parte de españoles quienes, en nombre de la iglesia, en un primer momento, trataron de acabar con el imaginario de una cultura. Como lo expresa Zapata Olivella, el negro se enfrentó a diversas condiciones de opresión de todo tipo en las que le tocaba buscar estrategias y «reaccionar instintivamente ante el terror, el dolor, la flagelación y la prisión, pero también encontrar respuestas creadoras que le permitieran preservar su propia cultura»(1989, 96).

Es así como la décima española es asumida dentro del mundo de la oralidad propia de los pueblos y culturas afrodescendientes en tierras americanas y por mestizos no letrados que encuentran en ella un elemento ideal para la composición. Aunque su estructura pueda parecer complicada, la décima espinela fue abarcada por la oralidad de los pueblos no letrados de toda Hispanoamérica. La sonoridad y ritmicidad brindada por la configuración de las rimas, las pausas obligadas, y sobre todo su musicalidad seducen y propicia su transmisión a través de la recitación o el canto. En muchos lugares de Latinoamérica, la décima se volvió rápidamente una forma de canto popular para llegar a ser la forma métrica constitutiva de la *palla* en Chile, la *payada* en Argentina, el *yaraví* andino (Ecuador, Bolivia, Perú), el *socavón* peruano, la *valona* de México, la *mejorana* en Panamá, el *galerón* en Venezuela, el *canto jíbaro* de Puerto Rico, el *punto cubano*, y del cantar campesino en Colombia, principalmente en las regiones Caribe y Pacífica.(J. Ortiz 1998)

Otro elemento importante en la popularización de la décima en Hispanoamérica fue su función contestataria en los conflictos políticos de finales del siglo XVIII y comienzos del XIX. La décima espinela permite la consolidación de una idea de manera enfática y práctica en diez versos, a manera de epigrama. Como forma de expresión popular en Hispanoamérica, la décima fue utilizada profusamente por grupos de criollos y de españoles que residían en América para criticar algunos aspectos de la sociedad del momento. Estos grupos sociales dejaron testimonio escrito de estas décimas, puesto que eran publicadas en los periódicos o panfletos de la época, generalmente, de forma anónima. Un ejemplo representativo de lo anterior lo constituye la poesía de Francisco Javier Caro (Cádiz 1750- Santa Fé de Bogotá 1830) quien fue un duro crítico de la lucha independentista a partir de la escritura y divulgación de décimas espinelas. Las décimas de Francisco Javier Caro fueron utilizadas como herramienta de desestabilización de aquellos personajes que en ese momento propendían por la independencia total de España. «Caro es ante todo un español que en tierras americanas lucha por la continuidad del dominio hispano y mantenimiento del gobierno colonial y monárquico; en su lucha, un elemento de gran importancia y valor fue la décima espinela» (Freja De La Hoz 2011, 38). Veamos sólo un ejemplo de un par de espinelas de Caro dedicadas a Antonio Nariño:

Nariño que es Presidente
Y tiene el mando y el palo,
Sobre si es bueno o si es malo
Dividida está la gente.
Más cualquier hombre prudente
Que su conducta haya visto,
Y quiera hacerse bien quisto
Sin discrepar del nivel
Lo mismo ha de decir de él
Que de Herodes Jesucristo.

Unos dicen que es villano,
Otros que es usurpador,
Aquéllos que es un traidor,
Estos que es un mal cristiano;
Ya dicen que es un tirano
Y ya que es un francmasón;
Pero entre tanta opinión
Nos ha dicho don Juan Niño
Que don Antonio Nariño
Es un puro Napoleón. (Ibañez 1913/1923)

Los diez versos de la décima espinela se presentan de forma epigramática para expresar una idea concisa y precisa sobre un personaje del proceso de independencia de España. Asimismo, el poeta modernista colombiano Clímaco Soto Borda compuso una décima espinela epigramática popularizada y posteriormente tradicionalizada en buena parte de Latinoamérica, gracias al alto contenido ingenioso y al tema político tan en boga del pueblo latinoamericano. Esta décima perdió el nombre del autor original, el pueblo la apropió y la canta como parte de sus bienes simbólicos. De hecho, hace algunos años un amigo sanjacintero me cantó una versión de la décima de Soto, por supuesto, él desconocía a Soto Borda, sin embargo, cantaba estos versos como propios de su tradición sanjacintera. Observemos la versión de Soto Borda:

Si pública es la mujer
que por puta es conocida,
aquella más prostituida
República viene a ser.
Y siguiendo el parecer
de esta lógica absoluta,
todo aquel que se reputa
de República ser hijo,
debe ser, a punto fijo,
un grandísimo hijueputa.
(Londoño 2000)

Los versos están cargados, ideológicamente, con la crítica a una organización de Estado. Sin embargo, a muchos llama la atención el ingenio y la picardía del uso del lenguaje para la equiparación de la acepción popular de mujer pública con la República. Esta décima epigramática con un alto grado de agudeza proporcionó elementos claros de promoción de este tipo de versos en los sectores populares en Colombia al iniciar el siglo XX. Actualmente en el Caribe y el Pacífico colombiano, el ingenio epigramático de la décima espinela se constituye en un factor fundamental en el cultivo actual de la décima en estas regiones. Sobre todo en el Caribe tenemos ejemplos de décimas ingeniosas acogidas por el pueblo e integradas a la conciencia colectiva. Iniciemos con un ejemplo de décima epigramática originaria del decimero Rafael Pérez García pero perteneciente en estos momentos al pueblo cantor, quien, por supuesto, ha olvidado el nombre del autor original.

El marido y la mujer
pelean en cualquier momento
y es verdad que en ese cuento
nadie se debe meter.

Se dicen y se hacen ver
las cosas punto por punto,
resucitan los difuntos
entre gritos y reproches
después que llega la noche
se encueran y duermen juntos.

Después de escuchar cantar infinidad de décimas, ésta ha sido una de las pocas que me sé de memoria, la escuché hace muchos años a un cantante de música de gaita. Desde ese momento la retuve en la memoria por su tema y su sentencia epigramática. Luego de varios años de tenerla en la cabeza y desconociendo su autor primigenio, una tarde capitalina conversaba con el maestro Rafael Pérez García, horas antes de una conferencia pronunciada en la Universidad Nacional (y a la que invité a los decimeros Julio Cárdenas Guerrero de El Carmen de Bolívar y al mencionado maestro Pérez García de San Jacinto), le comentaba que iba a tomar como ejemplo aquella décima, la recité entonces tal y como yo la había escuchado y al momento Rafael Pérez me dijo: «esa décima es mía», yo les respondí: «estás equivocado», hacía tiempos había dejado de ser suya, «ahora es del pueblo que la canta». Tanto se la había apropiado el pueblo que la versión que yo canté y que cito en esta tesis variaba de la versión compuesta por él hacía más de veinte años.

Esa pérdida de autoría, como lo he mencionado arriba, es tal vez el signo de popularidad y el principio de la tradicionalización más evidente. Al contrario de lo que ocurre con la literatura escritural, en la literatura oral mientras más valiosa es una obra más se olvida al autor, o más bien, menos importa el autor. Lo anterior por la sencilla razón de que cuando se tradicionaliza una obra literaria oral el pueblo comienza a ser partícipe en la conservación y por ende en la transformación de ésta. Ya mencioné que en el proceso de conservación es necesaria la adaptación, sobre todo cuando la tradicionalización de la obra es considerable y sobrepasa las fronteras geográficas y temporales de un pueblo. Es decir, la obra se canoniza de forma similar a como se consagra una obra en la literatura escritural, sin embargo, la canonización de la obra escritural va de la mano de la canonización del autor, mientras que en la literatura oral la canonización de la obra implica la pérdida del autor.

No obstante, los autores de literatura oral también viven un proceso de reconocimiento y consagración dentro del campo cultural. En el imaginario popular aparecen como detentadores del capital simbólico de la creación artística oral, el pueblo los reconoce como tal, así sus

composiciones se hayan vuelto propiedad del pueblo. Un caso muy particular del reconocimiento por parte del pueblo de los poetas orales lo encontramos en el municipio de Tumaco al sur del Pacífico colombiano, con Carlos Rodríguez, mejor conocido como «El Diablo». De hecho, El Diablo se popularizó tanto hasta el punto de que muy poca gente en Tumaco recuerda su nombre de pila: para toda Tumaco El Diablo es el más grande decimero vivo con que cuenta esta población.

El Diablo se ha convertido entonces en una leyenda viva de la literatura oral del Pacífico sur colombiano. Sus décimas¹⁰ son conocidas y valoradas en Tumaco y sus alrededores, incluso en Ecuador, en la zona de Esmeraldas El Diablo ha alcanzado una fama de juglar. La privilegiada ubicación de El Diablo dentro del campo de la literatura oral de Tumaco y sus alrededores no es gratuita. En los más de veinte años de práctica de este arte, este personaje se ha propuesto contar la historia y tratar la actualidad de este puerto del Pacífico. Sus décimas relatan los acontecimientos de Tumaco con ritmo e imaginación. Si bien en Colombia, en su debido momento no se logró consolidar una tradición de romances históricos populares, hoy a inicios del siglo XXI, el Diablo ha logrado instituir la décima glosada histórica, en la medida que su autor se

¹⁰ En Tumaco la décima se configura única y exclusivamente a través de la glosa. En esta región, hablar de décima y de décima glosada corresponde a lo mismo. Para los decimeros la décima tiene siempre cuarenta y cuatro versos: cuatro del texto inicial y cuarenta de las cuatro décimas que terminan con cada uno de los versos del texto que se glosa. De acuerdo a esto, una décima glosada es aquella que consta de un cuarteto, generalmente una redondilla, y cuatro décimas que terminan con cada uno de los versos del cuarteto en orden respectivo, es decir la primera décima termina con el primer verso del cuarteto; la segunda décima termina con el segundo verso del cuarteto, etc. Antonio Quilis lo define de la siguiente manera:

La glosa es un poema de extensión. Consta de dos partes: a) El texto que es una poesía breve, y b) la glosa que es el comentario de la poesía que constituye el texto.

El texto por regla general es una poesía ya existente (fragmento de un romance, refrán, etc.); la glosa está formada por tantas estrofas (generalmente décimas) como versos tiene el texto, los cuales se van repartiendo al final de cada estrofa. (Quilis 1969, 127)

A diferencia de la definición de Quilis, en el Pacífico sur el texto inicial, es decir la estrofa de cuatro versos con que se inicia el poema, no hace parte de una poesía conocida o de un texto en general ya existente, sino que por el contrario este fragmento es el que va a dirigir cada una de las décimas y concentrar el núcleo temático de la composición. Los cuatro primeros versos determinan la rima de los cuarenta restantes y por tanto la relación entre el cuarteto y las décimas debe ser precisa.

Las décimas que conforman la glosa en esta zona del Pacífico no son, en la mayoría de los casos, propiamente décimas espinelas. En esta zona no se practica la décima espinela en su forma original y por lo general se realizan variaciones que dan pie a nuevas formas de décima. Estas variaciones en la estructura resulta ser novedosa, puesto que no se trata de ninguna de las formas en décima conocida hasta el momento. Aunque se pueda hablar de una transformación de la espinela, podríamos al mismo tiempo decir que se trata de una nueva forma de espinela, o mejor aún, de una nueva forma de décima.

muestra preocupado por dar cuenta de los hechos políticos sociales de la contemporaneidad de su región.

El Diablo se inició en las décimas desde muy niño. Cuenta que una tarde, cuando tenía unos doce años, se encontró un corrillo de gente alrededor de un señor de edad que recitaba versos en el parque. Allí se quedó hasta altas horas de la noche, escuchando a ese señor cuyos versos daban cuenta de los sucesos de su población. Afirma El Diablo que al llegar a su casa por poco se gana una golpiza de su madre, por fortuna alcanzó a contarle lo acontecido en el parque. Su madre comprendió entonces que se trataba del maestro Benildo Castillo, el decimero por excelencia de Tumaco de aquella época, y le contó de quién se trataba. El Diablo desde ese momento le dijo a su madre que él quería ser decimero, sin embargo, la respuesta no se hizo esperar: «cómo se te ocurre, los decimeros se mueren de hambre». Y era cierto, el oficio de poeta oral de Benildo Castillo no era reconocido económicamente, el reconocimiento era el del pueblo oyente y transmisor de sus composiciones. Don Benildo, el poeta de las tres letras, como le llamaban, murió en la pobreza.

Sin embargo, los argumentos de la madre no fueron suficientes para que El Diablo desde ese momento dedicara gran parte de su tiempo a la composición y difusión de décimas cimarronas¹¹ (así las llama). Hasta el día de hoy El Diablo se dedica a comunicar la dura realidad de Tumaco a partir de décimas. Inició mostrando sus habilidades de decimero en algunos eventos culturales del municipio, luego llevó sus versos a la radio con un programa que no sólo contaba los hechos del día en décima, sino que los analizaba y criticaba, como un ejercicio de reflexión política diaria para la población. De esta manera. El Diablo desarrolló una empatía comunicacional con la comunidad cansada de los regímenes comunicativos¹² de los noticieros tradicionales. A la gente le gustaba enterarse de su realidad a partir de versos tradicionales propios y característicos de esa región. Versos que reflejan el sentir de un pueblo. El Diablo se concibe como un simple mediador del pueblo, se trata de componer para el pueblo a partir del

¹¹Para El Diablo, las décimas en Tumaco no siguieron los patrones de la décima espinela por razones de rebeldía del negro de esa región, se trató de un cimarronaje poético. En realidad la décima tumaqueña es la única en toda Latinoamérica que presenta una variación respecto a la estructura de Espinel.

¹²Para ahondar en este concepto véase (Brunner 1988)

sentimiento popular. En su labor de comunicador, El Diablo le ha dado voz a quiénes nunca la tuvieron, ha sabido expresar un sentimiento colectivo.

Actualmente El Diablo vive exiliado en Bogotá. Desde hace diez años salió de Tumaco por amenazas contra su vida. El Diablo se volvió una amenaza para la guerra pues sus décimas han desarrollado desde siempre un elemento crítico y reflexivo en los receptores. En Bogotá, El Diablo continúa con su labor de comunicador de los acontecimientos diarios de Tumaco y para ello se ha valido de las nuevas tecnologías. Desde hace varios años tiene un blog en internet, en donde día a día publica el acontecer de Tumaco en décimas. Se trata de la confluencia de la oralidad, la escritura y las nuevas tecnologías del mundo contemporáneo. Este es un claro ejemplo de hibridez cultural. Veamos un primer ejemplo de décima del blog denominado El Decimarrón:

Sobre la dura violencia
Ya me cansé que se cuente,
Pero un grupo guerrillero
Antier asaltó a Llorente.

Ya me cansa francamente
Siempre de lo mismo hablar,
Pero la guerra y la sangre
Acá no quiere parar.
Sumido está el litoral
En una guerra insensata,
Se extorsiona, se mata
Y la paz vive en ausencia.
Un capitulo nefasto
Sobre la dura violencia.

Reclamo con insistencia
En nombre del pobre pueblo,
Esta situación tan dura
¿Cuándo va a tener arreglo?
Exigimos el reintegro
De la paz y la armonía,
Que el tumaqueño vivía
Y hoy necesita urgente.
Porque de esta triste historia
Ya me cansé que se cuente.

El miércoles violentamente
Llorente fue atacado,
En la plena madrugada

Bala y cilindro ventiado.
Ya dos veces ha pasado
De lo que va de este año,
Sufriendo todito el daño
De este momento tan fiero.
Causado según noticias
Por un grupo guerrillero.

Volvieron pero un mierdero
El puesto de Policía,
Que también se defendieron
Entre el plomo que llovía.
Los refuerzos llegarían
Salvando la estación,
Al sentir tal reacción
Huyeron inmediatamente.
Quedando el rastro del grupo
Que antier asaltó a Llorente.

Esta décima corresponde a la publicación del día 4 de junio de 2011 en www.eldecimarron.blogspot.com. Encontramos allí la reflexión crítica sobre el fenómeno de la violencia que durante tanto tiempo ha azotado a Tumaco y sus alrededores. Este tipo de décima configura una voz que muestra un hecho invisibilizado en los medios de comunicación dominantes: el Diablo va a contracorriente de los regímenes comunicativos del país. De esta manera, podríamos hablar de la construcción de una memoria colectiva de toda una región, debido a que los versos tienen la propiedad de inmortalizarse en la memoria de quien los escucha. «Según Rodríguez, el decimero tiene la responsabilidad de ser la voz del pueblo a través del sostenimiento de una forma literaria tradicional y popular de la región» (Freja De La Hoz 2011, 106). Actualmente, El Diablo no reside en Tumaco, pero esto no es impedimento para enterarse de cada uno de los acontecimientos de su ciudad natal, diariamente los amigos tumaqueños lo llaman para contarle lo sucedido en la región. El Diablo es, de esta manera, la consagración de la voz popular de Tumaco.

El caso de El Diablo es único entre los decimeros del país, su labor de comunicador social le brinda un reconocimiento importante dentro del subcampo de la literatura oral del Pacífico sur. Por su parte, en la costa norte de Colombia el reconocimiento de los decimeros se da a partir de sus logros en algunos encuentros o festivales de décima. Los decimeros del Caribe colombiano se caracterizan por sus habilidades en la improvisación de décimas espinelas. Es decir, en el Caribe

el decimero es por antonomasia un improvisador de estrofas de diez versos con la norma de Vicente Espinel. Estas aptitudes son reconocidas por el pueblo en los encuentros o festivales de décimas, en los cuales se realiza, por lo general, un concurso entre los decimeros para evaluar quién posee la mente más rápida, intrépida e ingeniosa para armar las estrofas de diez. En estos concursos se establecen pruebas a los participantes, por ejemplo se les pide finalizar con un verso obligado, llamado pie forzado. El siguiente es un ejemplo de pie forzado del festival de San Jacinto en el año 2009:

Alfredo Martelo
Pie Forzado: para la paz colombiana

Hemos vivido violencia
Hemos vivido secuestro
Pero este país tan nuestro
Salvémoslo con decencia
Hoy se acude a la indulgencia
En una forma muy sana
Este pueblo se engalana
Y de ustedes soy amigo
Vengan y pidan conmigo
Para la paz colombiana.

Se trata aquí de desarrollar una idea supeditada a un tema dado por el verso obligado. Este verso determina toda la estructura de la composición: el decimero se ve supeditado a organizar la rima de su estrofa de tal forma que los versos sexto y séptimo tengan la misma rima del verso dado. En este caso los versos sexto y séptimo deben rimar con la palabra *colombiana*. En ocasiones, para poner aún más a prueba el talento de los decimeros, se colocan los dos versos finales como pie forzado, es decir que ahora se supeditan la rima de los versos sexto, séptimo y octavo. De igual manera, en los encuentros o festivales se coloca un tema obligado para armar una décima libre. Veamos el siguiente ejemplo de décima improvisada también en San Jacinto en el año 2009, el tema obligado es la gaita:

Hoy que estamos aquí reunidos
Ya sé cuál es la razón
Que viva esta población
Y su folclor distinguido.
Un instrumento ha venido
Sonando un pito distinto
Y yo no traje requinto
Me despedí de mi taita
Yo me refiero a la gaita
Que es folclor de san Jacinto

Sin embargo, el reconocimiento mayor del decimero se da a través de su habilidad para la piquería. En la piquería se enfrentan dos o más decimeros para improvisar versos en los que demuestran quién es el mejor: los versos tienen la intención, por lo general, de retar y desvirtuar las habilidades del contendiente, sin llegar a faltarle al respeto. A continuación cito un fragmento de una piquería entre cuatro decimeros durante un festival:

Julio Cárdenas

A lao mío está una mujer
Que es muy linda y de admirar
Pero para improvisar
Tiene mucho que aprender
Yo no la voy a ofender
Porque yo al ser femenino
Que se imponga en mi camino
Mil flores le brindo yo
Y si me dice que no
Con mi poesía la domino.

Mery Suescún¹³

Aquí están tres contrincantes
Existe uno más novato
Que a poco yo lo desbarato
en una forma elegante
pero hay dos más importantes
que han traído mucho brillo
y aunque hable no me humillo
sé que tienen mucha euforia
pero hoy su trayectoria
me la llevo en el bolsillo

Omar Contreras

Mery tiene un complejo
mi oído la escuchó
y ese verso que cantó
es un verso muy viejo.
ya tú vas como el cangrejo
en este bonito plano
a los tres me los aplano
y lo hago de inmediato
ahora observen un novato
ganando a tres veteranos

Alfredo Martelo

¹³ Mery Suescún es la única mujer que en estos momentos compone, canta e improvisa décimas en el Caribe colombiano. Es un caso muy particular porque tradicionalmente ha sido un oficio de hombres.

Primero cantó Julito
y después Mery Suescún
después vino el de Sahagún
y nada escuché bonito
hoy Martelo pega un grito
haciendo versos divinos
y yo les tracé el camino
pa' quitarles el capricho
de lo que los tres han dicho
a mí me importa un comino

La Piquería se caracteriza por su matiz agonístico. Es en esencia una disputa por el reconocimiento en el arte de improvisar versos, la maestría del *repentismo* enaltece al decimero del Caribe colombiano. Esta propiedad regional es fundamental y distingue a la décima del Caribe de la décima del Pacífico. El carácter agonístico es clave dentro de la estética de la décima no sólo en el Caribe, sino en buena parte de Latinoamérica: se trata de un elemento importante de la oralidad en general. Ong destaca esta propiedad dentro de las psicodinámicas establecidas en su teoría de la oralidad (1996). El elemento de disputa o enfrentamiento es una de las tantas funciones de la décima atribuidas por la tradición cultural del Caribe y es el elemento primordial para reconocer al decimero como poeta. En el imaginario popular el decimero auténtico es aquel que tiene la capacidad de improvisar repentinamente décimas. El tema de la poesía improvisada requiere un estudio crítico serio, pues hasta el momento, pese a su importancia, no ha sido estudiado como elemento esencial de las poéticas orales del Caribe colombiano. A diferencia de países como Cuba, México y Puerto Rico, en Colombia no existen trabajos como los realizados alrededor, por ejemplo, del Punto cubano y los cantos jibaros en Puerto Rico. Claramente, el *repentismo* debe ser entendido bajo los parámetros estéticos propios de la oralidad señalados a lo largo y ancho de este trabajo.

Los encuentros y festivales de décimas del Caribe se constituyen de esta manera en instituciones de la literatura oral de esta región. Allí se enriquece y se promueve el desarrollo de un capital simbólico a través de la promoción y la puesta a prueba del ejercicio de decimero y las relaciones de la décima con los elementos socio-históricos de la región. De igual manera, en las dinámicas de estas instituciones especializadas se enfrentan los detentadores de la tradición de la décima (decimeros consagrados en el arte de improvisar) con los retadores de este capital simbólico (nuevos decimeros). Detentadores y retadores cantan con melodía y ritmo propio, sin

embargo, siguen un patrón melódico tradicional respetado como elemento autóctono de la región Caribe¹⁴.

De esta manera, el subcampo de la literatura oral del Caribe está marcado, principalmente, por la presencia del canto. Como hemos visto, los romances, las coplas y las décimas en esta región del país tienen presente un fuerte elemento musical. Gran parte de la literatura oral del Caribe transita por los senderos de la música, su desarrollo ha sido acompañado por las tradiciones musicales, por los cantos propios de la región. En el caso de la décima, el patrón melódico citado responde a un sincretismo con los cantos de labor. Me refiero a los cantos de vaquería y zafra explicados en el capítulo anterior. La fuerza melódica del canto a capela de la zafra y la vaquería se introdujo en la estructura de los diez versos de Vicente Espinel y se mantiene como un eje fundamental para el desarrollo de esta forma de literatura oral en el Caribe.

El caso de El Diablo y de las décimas de la región sur del Pacífico colombiano resulta ser particular porque estas décimas no se cantan, son el único caso conocido de décimas en Hispanoamérica recitadas y no cantadas. El Diablo recita sus décimas con el ritmo propio de la espinela y con el habla afrotumaqueña marca un estilo en su recitar. Las décimas de esta región han sido una forma particular de hablar, de narrar, de informar, de historizar, teniendo en cuenta el ritmo, pero omitiendo el canto. Por su parte, al norte del Pacífico colombiano ocurre un fenómeno particular en relación con el canto. Se ha dado un sincretismo musical con el país vecino. En Panamá existen desde hace muchos años los cantos de mejorana, cantos tradicionales

¹⁴ El siguiente es un patrón melódico de las décimas cantadas en la región Caribe de Colombia.



campesinos acompañados por un instrumento de cuerda (similar a la guitarra) llamado mejorana. En la región del Chocó, los decimeros cantan a capela las décimas pero teniendo en cuenta los ritmos y melodías de los cantos panameños.

En el trabajo de campo realizado en aquella región me encontré con algunos personajes decimeros, cantores de mejorana a capela. La mayoría de ellos han ido olvidando este tipo de canto, pues desde hace mucho tiempo nadie les solicita cantar dichos versos, ya no existen encuentros o festivales en donde puedan competir y mostrar sus habilidades en el canto de la décima. La mejorana cantada por estos señores mayores son décimas espinelas perfectas, al igual que en el Caribe, se respetan todos los parámetros métricos de este tipo de composición. Sin embargo, al hablar con varios de los juglares de Bahía Solano y sus alrededores acerca del tema de los cantos en verso, entienden la mejorana como un canto particular sin asociarlo con la denominada espinela. Para estos cantores, la mejorana es parte de su cultura afro-descendiente y se aleja de la mejorana cantada en Panamá, debido a que ellos la cantan a capela y, aunque mantienen una melodía semejante a la panameña, cada decimero le imprime un tono característico que varía el ritmo de sus cantos. Un ejemplo de décima al estilo de la mejorana recopilada en dicho trabajo de campo es el siguiente:

Yo venía de cacería
que me mataba el calor,
me acerqué con gran primor
a un arroyo que corría;
cuando gustoso bebía,
oí un ruido de repente,
me oculté rápidamente
a ver lo que sucedía;
vi una niña que venía
a la orilla de una fuente.

En las piedras de la orilla
la belleza se paró,
y gustosa contempló
cómo los peces nadaban;
sus lindos ojos miraban
recelosos e impacientes,
pensando que no había gente
y que sola se encontraba,
los vestidos se quitaba
a la orilla de la fuente.

A medida que subía
su traje, poquito a poco,
me fui sintiendo tan loco
que no sé lo que veía.
Los muslos me parecían
muy tensos y prominentes,
los vellos menudamente
que en las piernas jugueteaban
y los peces se ocultaban
a la orilla de una fuente.

Estos versos fueron cantados por Manuel Antonio Bermúdez en la terraza de su casa mientras veíamos y escuchábamos la perenne lluvia del norte del Pacífico. Manuel Antonio afirmaba que estos versos eran de él, pero encontré una versión parecida en una recopilación de literatura oral de Panamá de la década del cincuenta del siglo pasado. Es decir, son décimas tradicionales panameñas, anónimas, cantadas de generación en generación. La influencia de la tradición panameña en el norte del Pacífico colombiano es evidente y en este ejemplo podemos notar las formas de apropiación de la oralidad: se transforman algunos versos y se adaptan situaciones, lugares o acciones a las condiciones socioculturales de la región del norte del Pacífico.

Si yo pudiera algún día
remontarme a las estrellas,
para darte cosas bellas
conmigo te llevaría.
Testigo el cielo sería
de esta pasión que nos une,
quiero aspirar tu perfume,
tenerte cerca de mí;
sediento de amor por ti
mi corazón se consume.

Si en la playa te bañaras
bella dulce y apacible,
tendría celo incontenible
de que el mar te contemplara.
Si el agua te acariciara
más grande sería mi pena,
yo con el alma serena
me iría donde estaba ella
para besarle las huellas
que sus pies marcó en la arena.

Pueda ser que mis ensueños
se me vuelvan realidad,
sería gran felicidad
de ser yo tu único dueño.
He puesto todo mi empeño
claramente te lo digo,
que el cielo está de testigo
de este amor tan verdadero,
que si tú mueres primero
a la tumba voy contigo.

Qué triste es vivir así
recordando fantasías,
al ver que nunca podría
darte el amor que te di.
Y digo pobre de mí
ya que vivo de ilusión,
responde mi corazón
tú la quieres más y más
y tú no podrás jamás
arrancar esta pasión.¹⁵

Muchos de estos versos pertenecen a una tradición popular latinoamericana muy amplia, incluso los primeros versos de la primera décima han sido grabados en diferentes versiones musicales, la más conocida en este momento es la realizada por el puertorriqueño Marc Anthony. Es claro que aquí la décima mantiene un perfecto orden espineliano, pero a diferencia de las décimas de la zona sur del Pacífico, la glosa no es obligada. Estas estrofas marcan una línea temática que los hila en un sentido de coherencia, pero que no los restringe en la terminación de los versos de la décima. La oralidad de esta zona del Pacífico ha configurado un tipo de décima espinela estructurada a partir de una dimensión contextual cercana a la panameña, pero con elementos que la particularizan y le brindan identidad.

La distancia cultural del sur y del norte del Pacífico colombiano permite reconocer las configuraciones culturales orales que han moldeado el tipo de estrofas de diez versos, que en ambos contextos están en riesgo de desaparecer por la falta de semillas que reproduzcan esta importante tradición literaria popular. Las visiones de mundo distintas configuran funciones

¹⁵ Según Marcial Asprilla, esta composición no es de su autoría, dice haberla escuchado a un señor de la región llamado Agustín Rodríguez.

sociales distintas en el uso y en la forma de las décimas espinelas. Las décimas del Caribe, del Pacífico sur y del Pacífico norte mantienen unas características intrínsecas a las tensiones y conflictos establecidos en cada uno de los subcampos de la literatura oral de estas regiones. Las décimas, y la literatura oral en general, responden a unos parámetros socio-culturales. La décima en nuestro país hace parte de una tradición cultural vinculada directa e indirectamente con expresiones y manifestaciones artísticas y, de igual manera, con aspectos de la vida cotidiana y las labores de producción de campesinos, pescadores y artesanos.

La décima, al igual que los romances y las coplas, debe ser entendida en relación con las particularidades propias de la oralidad en la que se enmarca. De esta manera, estas formas de literatura oral se constituyen en parte de los bienes simbólicos de la región y, al mismo tiempo, proyectan los bienes culturales de su universo. Por ejemplo, en el caso de la décima del Caribe tenemos la siguiente décima:

La receta voy a dar
Del tejido de la hamaca,
Cuestión que más se destaca
En mi tierra popular.
Para ese fabricar
Hay que buscar dos largueros,
Más luego otros dos maderos¹⁶
Que les llaman travesaños,
Para coger el tamaño,
Así se empieza primero.

Cada larguero a lo fiel
Dos moscas¹⁷ se le trabajan,
Los travesaños encajan
Evitando el desnivel.
Con manila fuerte y cruel
Se les hace una cruceta¹⁸,
Y si un desnivel inquieta
Con cuatro cuñas combina,
Una para cada esquina
Y así todo se sujeta.

¹⁶ Debido al uso de palos de madera para el tejido de la hamaca, a las hamacas artesanales se les llama hamaca *palite'á* o *paliteada*. Las otras son las hamacas industriales que se fabrican masivamente con máquinas.

¹⁷ Las moscas son unos cortes que se le hacen a los largueros (maderos verticales) para que encajen los travesaños (maderos transversales).

¹⁸ Se entrecruza un cáñamo utilizado como cuerda para ajustar los maderos.

Ahora se busca el hilo
Para esa elaboración,
Se pasa por almidón
Es un trabajo tranquilo.
Y se piensa en el estilo
Que la hamaca se va a hacer,
Eso es como componer
Los versos con buena rima,
Claro que por esa cima
De mi pueblo es la mujer

Ahora llega un par de lata
Llaman por naturaleza
La traba y la cabeza
Son de una espinosa mata.
Allí la artesana trata
De un devanador buscar,
Para el hilo devanar
Porque es mejor acomodo,
Desde ahora me observan todos
La hamaca se empieza a echar.

Nos llega un par de varillas
Para el peine¹⁹ tejer,
Hilo por hilo coger
Desde una a la otra orilla.
Nos falta cosa sencilla
Porque hay que buscar paleta,
Y una vara se repleta
De lo que es la tejedura,
Para empezar la figura
De lo que narra el poeta.

Un templador se receta
Y una cuña a toda anchura,
Y al final las dos costuras
Se les pasa cadeneta.
Más luego una pita aprieta
Cada cabezal a lo igual,
Así se le da el final
Y para dormir se saca,
Allí les dejo la hamaca
De mi tierra artesanal. (Freja De La Hoz 2010., 308-310)

¹⁹ El peine son un conjunto de varillas que facilitan en el entrecruzamiento de los hilos en la hamaca.

Esta décima comunica, transmite, un bien simbólico muy importante dentro del campo cultural de San Jacinto. La hamaca es un elemento ancestral indígena heredado por los sanjacinteros, hoy en día las mujeres de San Jacinto mantienen el oficio de tejedoras de hamacas como una forma de subsistencia económica²⁰. Sin embargo, con los avances de la tecnología y la industrialización de ciudades cercanas a San Jacinto, en la costa Caribe ha entrado en circulación masiva las hamacas industriales, con diseños parecidos a la de las sanjacinteras pero con un precio mucho menor, en ocasiones hasta un 70% menos. La tradición del oficio de tejedoras se ha ido perdiendo y un bien simbólico y patrimonial tan apreciado en el Caribe colombiano ha dejado de lado la elaboración explicada en las décimas anteriores. En ellas, el poeta presenta el arte de la hamaca como un saber ancestral: al integrarse a la décima, determina el peso de esta forma poética dentro del subcampo de la literatura oral en el Caribe. La relación de la décima con el ámbito de los oficios rurales está dada a partir del contenido y del uso o la función de ese contenido para enseñar: se trata de una décima didáctica elaborada para facilitar la transmisión de los saberes.

Además, como se puede observar, en la décima se establece una analogía entre elementos institucionalizados culturalmente, integrados al conjunto de valores que constituye la identidad sabanera del departamento de Bolívar por la costumbre; así, tradicional y culturalmente los oficios se distribuyen a partir de un criterio patriarcal: las manualidades han sido asignadas a la mujer y el oficio de componer versos, un tanto más intelectual, al hombre. Inconscientemente, en esta décima se coteja en el mismo nivel cultural los oficios más tradicionales de la región ejercidos de manera individual por cada género, asignando un vínculo artístico y cultural y una equivalencia en la valoración de cada una de estas artes.

Así mismo, en esta décima se establece una relación entre el tejido de los hilos por parte de la mujer para formar la hamaca, y el tejido de los versos del decimero para formar la décima. En esta analogía se destaca el hecho de que al igual que en el tejido de la hamaca, donde los palos se colocan en una posición específica para entretejer los hilos, en la décima los versos se colocan siguiendo un patrón determinado por la configuración de las rimas. Los palos son el sostén, la estructura sobre la que se elabora el tejido, en el caso de la décima la estructura silábica de los

²⁰ Suponemos, por ser un utensilio indígena, que fueron los indígenas zenues que habitaban la región quienes enseñaron a las mujeres mestizas la elaboración de las hamacas.

versos, las rimas fijas, y las pausas obligadas se constituyen en los soportes para tejer los versos con contenido específico. Cuando la tejedora tiene listo el soporte, debe pasar los hilos por almidón y pensar en *el estilo en que la hamaca se va a hacer*, es decir debe decidir la mejor combinación para obtener una figura agradable, con colores bien distribuidos, y bien contrastados; así mismo, el decimero, luego de conocer muy bien la estructura rítmica exigida por la décima espinela, debe pensar en el *estilo* con que va a cantar y ordenar las ideas en los diez versos para que la décima posea una sonoridad agradable y un sentido comprensible y acorde al momento o a la situación en la que se interpreta y a la cual hace referencia.

Por eso el tejido de los hilos es *como componer versos con buena rima*. Se elaboran versos, o mejor, se *tejen* versos en la forma espinela con el fin de preservar y transmitir el saber del tejido de la hamaca, es decir para conservar un bien simbólico del campo cultural sanjacintero y hacerle frente a las transformaciones de producción dadas a partir de la industrialización de la región. Esta composición hace énfasis en aquello que el poeta considera las dos artes más representativas de la tradición sanjacintera (hacer hamacas y componer décimas): como se puede observar, el poeta toma una posición ética frente a la problemática de la pérdida de la tradición debido al fenómeno de la industrialización. En este sentido, la décima aparece como un ejercicio de memoria que busca mantener la tradición.

De manera obvia, se encuentran décimas en el Caribe para enseñar el conocimiento o la técnica propia de la elaboración de las mismas décimas de esta región.

Observando un decimal²¹
Con muchísima atención
Vi que su estructuración
Hace una estrofa genial.
Del principio hasta el final
Noté la ley que se rige,
Entonces fue cuando dije
Que el que la hace se previene
Porque cualquiera no tiene
Lo que la décima exige.

En su exigencia nos dice
Que se cante y que se escriba
Para que se tenga viva

²¹ Así acostumbran llamarle a las composiciones en décima.

Y también que se improvise.
Que al pensarla se analice
Para ver si da color,
Y que lleve con sabor
La consonante correcta,
Porque la rima imperfecta
No tiene el mismo valor.

Pide con grandes esfuerzos,
Recta metrificación
Ochenta sílabas son
Distribuidas en diez versos.
Todos bien obvios y tersos
Con cántico alrededor,
El verso de arte mayor
Y el verso libre no caben,
Y por eso los que saben
Respetan este folclor.

Que se cante en pie forzado
En piquería y dos con dos
En tema libre veloz
Y también en pie pisado.
Modalidades que han dado
Una pesada conquista,
Debe uno ser detallista
Cuando a eso ya va a lanzarse
Para que pueda llamarse
Decimero repentista.

El primer verso es rimado
con cuatro y cinco a la vez
el dos rima con el tres
pero bien organizado.
Y cuando el seis ha llegado
Con siete y diez se sujeta,
Y el octavo se repleta
Rimando con el noveno
Y así cuadra el poeta bueno
Una décima completa.

Admiro a aquel campesino
Que con su ronca garganta
Se para improvisa y canta
Frente a un público divino.
Todo le sale genuino
Porque es un don natural,
Por eso el campesinal,
A pesar de analfabeta
Es la gente más completa

De esta tradición oral.²²

La anterior composición describe muy bien las características propias de la espinela en conjunción con aquellos elementos fónicos que la décima de esta región tiene gracias al sincretismo musical dado por el canto de la zona. La décima presenta las relaciones entre la estrofa de Espinel y los usos y funciones que le han sido adecuados en esta región como una expresión de la tradición oral y de la cultura popular, estableciendo un paralelo entre la composición técnica literaria y la composición tradicional de los campesinos de la región que, *a pesar de analfabetas, son la gente más completa de esa tradición oral.*

De esta manera, la anterior décima no sólo enseña el modo de composición de una décima espinela tradicional, sino que vincula esta forma literaria oral con un grupo poblacional que representa el mejor ejemplo de su canto. Aquí vemos entonces que el subcampo de la literatura oral de esta región determina el *habitus*²³, o las prácticas de los habitantes del campo de la región Caribe. El campesino ágrafo ha accedido a un capital cultural en donde la décima resulta ser importante en la relación con la transmisión de saberes y tradiciones con los cantos de labor. A partir de su relación *natural* con ese capital cultural, el campesino se inserta en unas prácticas tradicionales del canto de estos versos.

Teniendo en cuenta la apropiación de la décima como parte del *habitus* del campesino del Caribe colombiano, nos remitimos a las siguientes décimas elaboradas por un campesino de los Montes de María. En ellas notamos la manera de expresar una visión de mundo en relación con la conciencia colectiva sobre los hechos de violencia que han afectado no sólo a esta región, sino a todo el país:

²²Recopilada en trabajo de campo en el municipio de San Jacinto, Bolívar en el año 2008.

²³Bourdieu define el *habitus* como:

Estructura estructurante, que organiza las prácticas y la percepción de las prácticas [...] es también estructura estructurada: el principio del mundo social es a su vez producto de la incorporación de la división de clases sociales. [...] Sistema de esquemas generadores de prácticas que expresa de forma sistémica la necesidad y las libertades inherentes a la condición de clase y la *diferencia* constitutiva de la posición, el *habitus* aprehende las diferencias de condición, que retiene bajo la forma de diferencias entre unas prácticas enclasadadas y enclasantas (como productos del *habitus*), según unos principios de diferenciación que, al ser a su vez producto de estas diferencias, son objetivamente atribuidos a éstas y tienden por consiguiente a percibir las como naturales (1988, 170-171).

Soy campesino vital
de esos que tiran machete
y me consigo el billete
con un mísero jornal.
Como yo no hay otro igual
soy un hombre de prudencia,
pero he tomado conciencia
que a pesar de lo que como
algún día me coge un plomo
de esta maldita violencia

El campesino transpone un sentir común: la situación del campesino en el fuego cruzado del conflicto colombiano. La práctica de la décima propone una reflexión respecto al oficio de campesino en medio de un conflicto armado. En primera persona, el campesino representa a todos los campesinos de su zona. Aquí encontramos un sujeto *transindividual* (Cros 2007), es decir, un sujeto que supera su individualidad para proyectarse colectivamente como la voz de todo un pueblo. Desde lo que Goldmann llama el *no-consciente*²⁴, el campesino expresa una situación y, aunque parezca la enunciación de un sentir individual, se integra a una problemática generalizada. Es decir, su sentir y su ideología no son conscientes pues está representado en una conciencia colectiva. Veamos un ejemplo similar de El Diablo:

El campo a la ciudad
Se vino a hacer presencia,
Abandonando la tierra
Por culpa de la violencia.

Es mucha la penitencia
Que Colombia está viviendo,
Pero es la gente pobre
La que más está sufriendo.
Hace ratos padeciendo
El olvido del gobierno,
La guerra es el nuevo infierno
Que marca su realidad.
Por eso está cambiando
El campo por la ciudad.

El campo se volvió ya,
El campo de la batalla,
Y el campesino en el medio

²⁴ El no-consciente «está en la base del sujeto transindividual y se distingue del inconsciente freudiano porque es colectivo y nunca es reprimido [...] El no-consciente es el sitio en donde se reproduce con mayor eficacia la ideología»(Maglia 2009, 27).

Entre fusil y metralla.
Impotente entre el calla
Destino que ahora vive,
Ante el terror que se exhibe
De allá salen con urgencia.
Y a los centros urbanos
Se vienen a hacer presencia.

Este desplazo evidencia
Una realidad latente
Enfrentarse a la ciudad
Y a un destino diferente.
Acá andan como el tente
Para arriba y para abajo,
Pasando harto trabajo
Por el caos que acá se encierra.
Colombia está desplazada
Abandonando la tierra.

A nada lleva esta guerra
Matándonos entre hermanos,
Esto hace que la paz
Coja caminos lejanos.
Debemos darnos la mano
No a la guerra hacerle gala
Porque no es dándonos gala
Que se gana pertenencia.
No más Sangre derramada
Por culpa de la violencia.

Aquí las décimas desarrollan, de igual manera, una problemática generalizada: la violencia y el desplazamiento forzado. Es decir, el poeta se comporta como un sujeto colectivo y no como un sujeto individual. De esta manera, la obra desarrollada por este sujeto colectivo tiende a convertirse, dependiendo de su peso dentro del campo de la literatura oral, en un bien simbólico. El sujeto colectivo representa muy bien la idea del autor-pueblo. En concordancia, podemos hablar de un texto colectivo para referirnos a la obra-pueblo mencionada durante todo este trabajo. De esta manera, la pérdida del reconocimiento del autor como individuo y el enriquecimiento de la obra en su proceso de tradicionalización en la literatura oral son elementos propios de la dinámica social del sujeto y del texto colectivo. La idea de sujeto colectivo en el campo de la literatura oral implica la despersonalización (transindividualización) del autor al momento de lanzar su obra al pueblo, y la idea de texto colectivo implica la apropiación de la obra por el pueblo. En este mismo sentido la siguiente décima de El Diablo apropia la voz del

pueblo desde el mismo momento de la enunciación. Su narración se da a partir del uso de la tercera persona como narrador y el uso de la primera persona del plural para identificarse como representante del pueblo:

En tremenda alborada
La marimba suena más,
Y todos los tumaqueños
Bailando al son de la Paz.

Mirando la actualidad
Que nos agobia y subyuga,
Y este tiempo tan malo
Que a toditos nos arruga.
En forma de arrullo y juga
Y de Currulao también,
Aparece en el vaivén
Nuestra cultura afamada.
Recordando lo que somos
En tremenda alborada.

Como fecha renombrada
Del país su independencia,
Hoy el pueblo se convoca
Con sentimiento y urgencia.
Diciéndole a la violencia
Queremos ya ver tu fin,
Ni siquiera un chinín
Te queremos, ¡ve pa'tras!
En vez de plomo y granada
La marimba suena más.

Para marcar el compás
Y el palpar tan sentido,
En el Poli a las cuatro
Comienza el recorrido.
Para llegar con gran ruido
Y bulla al Parque Colón,
Donde el cununo y su son
Con el combo con empeño.
Nos ponen a delirar
A todos los tumaqueños.

Porque tenemos el sueño
De ver este pueblo hermoso,
Sin la maldita violencia
Haciéndole tanto acoso.
Sin lágrimas, ni sollozos
Ni dolor por tanta muerte,
Merecemos otra suerte

Y no vivir ras con ras.
Hoy día nos convocamos
Bailando al son de la Paz.

En esta décima de El Diablo se hace presente la voz de un sujeto colectivo despersonalizado totalmente. Desde su creación la figura de autor se ha disuelto en los elementos de una conciencia colectiva: la violencia y los aspectos culturales propios de la identidad de la región como la marimba, el currulao, la juga, el cununo, los arrullos, etc. Esto es importante al momento de evaluar y entender estéticamente la décima y las demás expresiones de la literatura oral en Colombia. Lo colectivo prima desde el mismo momento de la composición oral de las décimas del Caribe y del Pacífico. En su relación con el universo simbólico, las décimas se han convertido de esta manera en forma de expresión y comunicación de un sentir colectivo.

De esta manera, la décima en el Caribe y en el Pacífico evalúa el mundo propio de cada región y responde a una conciencia colectiva. Así, por medio de esta forma estrófica se vehiculan unas ideas, unas interpretaciones, aspiraciones (la paz, por ejemplo) y representaciones de la realidad regional. El Diablo, al igual que muchos decimeros campesinos del Caribe y de la parte norte del Pacífico, se encuentra inmerso en un universo de valores que condiciona la visión de mundo presentada en sus versos. Además, dicho universo axiológico, como vimos, es el facilitador de la recepción de los versos en la conciencia colectiva del subcampo cultural de cada una de las regiones: el pueblo se reconoce en los versos, en las problemáticas.

En relación con el ámbito latinoamericano, la décima en Colombia, aparte de poseer una carga cultural importante dentro del espacio simbólico y ostentar un valor de capital cultural de las regiones, presenta particularidades muy significativas hasta el momento poco valoradas. Vimos que, por ejemplo, la décima del Caribe colombiano se pone en escena en forma de canto a capela bajo un patrón melódico que responde a una tradición de los cantos de labor de la zona. En ninguna parte de Latinoamérica esta expresión de la literatura oral es cantada a capela, en cada una de las regiones se acompaña con los instrumentos típicos campesinos. De igual forma, en el Pacífico norte, aunque tiene una influencia con los cantos de mejorana de Panamá, el canto se realiza sin acompañamiento musical debido a la ausencia del instrumento campesino panameño en la cultura musical del Chocó. Más significativo aún, en relación con la experiencia latinoamericana, es el caso de la décima del Pacífico sur colombiano. En Tumaco la décima es

recitada y rompe con las normas espinelianas. Como si fuera poco, la décima de esta región posee una fuerte tradición periodística, en Tumaco desde hace muchos años se han venido contando los hechos y situaciones de esta costa Pacífica a partir de las décimas glosadas.

Estamos en deuda de llevar a cabo un estudio comparado de los tipos de décima colombiana y la décima del resto de países latinoamericanos. Este es un arduo trabajo, sin embargo, vale la pena ahondar en esta materia para esclarecer los ámbitos inexplorados de nuestra literatura oral que por tanto tiempo ha estado oculta bajo el manto de las categorías de folclor, bajo el estigma de ser formas «primitivas».

Conclusiones

La literatura oral en Colombia posee un conjunto de principios estéticos que dan cuenta de su valor literario. Los romances, coplas y décimas de la tradición oral de los subcampos del Caribe y del Pacífico colombiano analizados en este trabajo son formas de expresión muy importantes dentro del campo de la literatura oral. Es necesario, entonces, incorporar estas manifestaciones literarias a los estudios literarios de nuestro país. Es momento de historizar, teorizar y criticar este tipo de literatura, de dejar de lado el paradigma de la escritura para poder entender que la literatura de Occidente y de Oriente nace de la oralidad. La literatura oral en nuestro país es tan importante como la literatura escritural.

La heterogeneidad de la cultura colombiana no es un impedimento para la constitución de una literatura oral (como pensaba Vergara), por el contrario, este trabajo demuestra que esta heterogeneidad enriquece las expresiones de la literatura oral. La heterogeneidad cultural, el sincretismo de las razas indígenas, africanas y española desarrollaron formas que se constituyeron en elementos dinamizadores de la literatura oral en las regiones estudiadas. En los romances, coplas y décimas del Caribe y del Pacífico confluyen los aportes de las tres culturas. Con esta confluencia los versos han adquirido propiedades rítmicas, melódicas y temáticas para representar una tradición sincrética en constante movimiento.

Aunque el romance, la copla y la décima son formas estróficas españolas, traídas a América durante el proceso de conquista, éstas han mutado a lo largo del tiempo. En Colombia se conservan versos históricos y religiosos españoles en los cantos del pueblo afrodescendiente y mestizo del Caribe y del Pacífico, sin embargo, es evidente que el pueblo los ha adaptado a sus propias culturas y les ha asignado unas funciones distintas, propias de las actuales tradiciones sincréticas de cada región.

De esta manera la heterogeneidad enriquece y transforma constantemente las expresiones de la literatura oral del país. La heterogeneidad cultural ha enriquecido no sólo a la literatura oral, sino también a la literatura escritural. Sin embargo, la gran diferencia radica en la manera en que la literatura oral se relaciona y hace parte de procesos culturales heterogéneos vitales dentro de

las dinámicas propias de cada cultura. Un ejemplo claro lo veíamos con los lumbalús de San Basilio de Palenque, allí confluyen unas tradiciones diversas frente al rito de la muerte: la literatura oral es una pieza clave dentro de dicha tradición pues hace parte del rito mismo. La literatura oral es parte esencial de muchas tradiciones sincréticas de las culturas donde predomina el pensamiento oral. Esta es una gran diferencia respecto a la literatura escritural, la cual se presenta como algo autónomo en el sentido de no depender de ninguna otra actividad cultural como los ritos religiosos, las fiestas patronales, etc.: mientras en las culturas orales, las expresiones literarias están, necesariamente, ligadas a actividades comunales, como los ritos funerarios, en el caso de los lumbalús y los arrullos, en las culturas escriturales, por el hecho de constituirse en arte, las expresiones literarias aparecen desvinculadas de dichas actividades.

La relación directa de los romances, coplas y décimas con las dinámicas propias de cada cultura de la región Caribe y Pacífico, en especial con las concernientes al ámbito religioso, laboral y musical, ha permitido la conservación y la valoración de muchos de los fenómenos de la literatura oral por parte del mismo pueblo. Sin embargo, como lo señalamos a lo largo de este trabajo, muchas regiones carecen de instituciones que promuevan y difundan ciertas tradiciones literarias orales, lo cual se constituye en un factor para el olvido y la pérdida de romances, coplas o décimas. Sobre todo, pude notar esta situación en el departamento del Chocó. Allí, la ausencia de instituciones culturales de la literatura oral son casi nulas, en muchos casos, las pocas personas dueñas del capital simbólico oral olvidan sus composiciones o las obras de su repertorio oral por no tener quien los escuche.

Por la anterior situación, resulta fundamental prestarle atención al campo de la literatura oral definido y defendido en este trabajo. Este es un campo en donde se desarrollan unas dinámicas orales en relación con actividades vitales dentro de las distintas tradiciones regionales. Es necesaria una relectura de la literatura oral, separándola de categorías desvalorativas relacionadas con el *folclor*. Es necesario, además del reconocimiento, romper con la hegemonía de la letra sobre la palabra oral. Romper con dicho paradigma implica valorar dentro del ámbito de la oralidad todas las expresiones literarias orales, es decir, dejar de lado las concepciones de «primitivismo» para no observarlas con las lógicas de lo escrito. La ruptura con la hegemonía de

lo letrado implica reconocer las relaciones vitales de las expresiones de la literatura oral con tradiciones religiosas, laborales, educativas, etc.

Así, los romances históricos y religiosos analizados en el segundo capítulo de este trabajo no pueden ser entendidos fuera de sus funciones sociales. La mutación de los romances en el Caribe y el Pacífico ha respondido a la actualización de sus usos en las distintas culturas a las que ha llegado. De acuerdo al sincretismo tradicional los romances heredados de la tradición europea adquieren funciones específicas para una comunidad. La particularidad de esta estructura es que no ha sido apropiada por la cultura del Caribe o del Pacífico para componer versos originales en relación con las funciones de los romances antiguos.

En cambio, la copla, estructura estrófica española, además de haberle adoptado funciones y mutado sus versos antiguos europeos, ha sido tomada como una de las formas predilectas para la composición de versos propios de la cotidianidad de la región. La copla ha sido cantada en la mayoría de regiones culturales de nuestro país, en especial en los litorales Pacífico y Caribe. La estructura de la copla ha propiciado su utilización para componer nuevos versos en donde las visiones de mundo de sus cantores aparecen de forma recurrente. Asimismo, la creación de nuevos versos ha permitido que se compongan versos de acuerdo a las funciones sociales asignadas dentro del campo cultural de la región.

La décima, por su parte, es el caso que más se destaca por tener una compleja estructura métrica y haberse adaptado tan bien en el cantar del pueblo. En ella se retoman, como en el romance y la copla, las significaciones de las valoraciones populares, y se pone de manifiesto una conciencia colectiva en cada uno de sus versos. Además de esto, la décima colombiana posee casos singulares, como el del Pacífico sur, en donde ha adquirido funciones periodísticas, es decir que la décima no sólo canta las funciones sociales tradicionales enmarcadas en los ámbitos religiosos, laborales, educativos, etc., sino que va más allá al contar la historia de una región.

Los romances, las coplas y las décimas son entonces expresiones fundamentales del campo de la literatura oral en Colombia. En los subcampos de la literatura oral del Caribe y del Pacífico estas expresiones desarrollan funciones sincréticas y vehiculan las interpretaciones y las representaciones de todo un pueblo. Esta es la muestra fehaciente de que en Colombia es

necesario entender la complejidad de estas expresiones como capitales simbólicos de un campo literario oral.

Por último, es importante señalar que, en esta investigación, queda pendiente extender el espectro de estudio de la literatura oral del país a otros subcampos regionales. En Colombia este fenómeno es bastante amplio y requiere de un trabajo arduo para abarcar importantes regiones como la Amazónica, la Oriental, la Andina, etc. Asimismo, el caso de la literatura oral indígena, de los subcampos Pacífico y Caribe, fue dejado de lado de este trabajo y merece ser abordado, analizado y explicado ampliamente en un futuro. Los trabajos realizados hasta el momento sobre literatura indígena en Colombia recaen muchas veces en el paradigma escritural y pierden de vista la particularidad del campo literario oral indígena. Son muchas entonces las puertas que siguen abiertas para una futura investigación sobre este campo.

Bibliografía

- «“Prácticas rituales sobre la vida y la muerte”.» *Palenque de San Basilio*. <http://palenquedesanbasilio.masterimpresores.com/secciones/rituales.htm> (último acceso: 12 de 02 de 2012).
- Abadía Morales, Guillermo. «Divagaciones en torno a la copla colombiana.» *Revista de folklore*, 1964: 261-265.
- —. *El correo de las brujas y la literatura oral*. Bogotá: Tres Culturas Editores, 1994.
- Alaix de Valencia, Hortensia. *Literatura popular: tradición oral en la localidad de El Patía (Cauca)*. Bogotá: Tercer Mundo- Colcultura, 1995.
- Alonso, Dámaso. *Cancionero y romancero español*. Madrid: Salvat, 1969.
- Anderson Imbert, Enrique. *Historia de la literatura hispanoamericana*. México: FCE, 1954.
- Arango Ferrer, Javier. *Horas de literatura colombiana*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1978.
- Bajtin, M (Medvedev, P). *El método formal en los estudios literarios: Introducción crítica a una poética sociológica*. Madrid: Alianza Editorial, 1994.
- Bajtin, M (Voloshinov, V). *El marxismo y la filosofía del lenguaje: Los principales problemas del método sociológico en la ciencia del lenguaje*. Madrid: Alianza Editorial, 1992.
- Bajtín, M. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de Françoise Rabelais*. Madrid: Alianza Editorial, 1989.
- Belic, Oldřich. *Verso español y verso europeo: Introducción a la teoría del verso español en el contexto europeo*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 2000.
- Bermúdez, Jesús, y Guillermo Abadía. *Algunos cantos nativos tradicionales de la región Guapí (Cauca)*. Bogotá: Imprenta Nacional, 1966.
- Beutler, Gisela. *Estudios sobre el romancero español en Colombia: En su tradición escrita y oral desde la época de la conquista hasta la actualidad*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1977.

- Bourdieu, Pierre. *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*. Buenos Aires: Montessor, 2002.
- —. *La distinción*. Madrid: Taurus, 1988.
- Brunner, José Joaquín. *Un espejo trizado: Ensayos sobre cultura y políticas culturales*. Santiago de Chile: FLACSO, 1988.
- Caicedo, Miguel. *Chocó: verdad, leyenda y locura*. Quibdó: Universidad del Chocó, 1977.
- —. *Los cuentos de la abuelita*. Quibdó, 1977.
- Calderón de la Barca, Pedro. *La vida es sueño*. Madrid: Salvat Editores, 1970.
- CASTILLO, Benildo. *Decimas de la manglaría*. Editado por Oscar Mora (comp.). Pasto: FMC-Nariño, 1997.
- Cervantes, Miguel de. *EL ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Bogotá: Alfaguara, 2005.
- Colombres, Adolfo. *La literatura oral y popular de nuestra América*. Quito: Instituto Iberoamericano del Patrimonio Natural y Cultural, 2006.
- Colombres, Adolfo. «Oralidad y Literatura Oral.» *Revista Oralidad, Lengua, identidad y memoria de América*, n° 9 (1998): 15-21.
- Cornejo-Polar, Antonio. *Sobre literatura y crítica latinoamericanas*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1982.
- —. *The Multiple Voices of Latin American Literature*. Berkeley: University of California, 1994.
- Cros, Edmond. *El sujeto cultural. Sociocrítica y psicoanálisis*. BUenos Aires: Ediciones Corregidor, 1997.
- —. «Funcionamientos textuales I.» *La sociocritique d'Edmond Cros*. 27 de Julio de 2007. http://sociocritique.fr/IMG/article_PDF/article_27.pdf (último acceso: 12 de 09 de 2011).
- —. *Literatura, ideología y sociedad*. Madrid: Gredos, 1986.
- Escobar, Arturo. *Pacífico. ¿Desarrollo o diversidad?: estado, capital y movimientos sociales en el pacífico colombiano*. Bogotá: Cerec: Ecofondo, 1996.

- Exbrayat Boncompain, Jaime. *Cantares de vaquería*. Medellín: Bedout, 1959.
- Freja De La Hoz, Adrián. «La décima espinela en el canto popular de la Sabana de Bolívar.» *Literatura: teoría, historia y crítica* (Universidad Nacional de Colombia), n° 12 (Diciembre 2010.): 295-330.
- —. *La décima espinela en el Pacífico colombiano. Literatura oral y popular de Colombia*. Bogotá: Idartes, 2011.
- Frenk, Margit. *Estudios sobre lírica antigua*. Madrid: Castalia, 1978.
- Friedrich, Hugo. *Estructura de la lírica moderna*. Barcelona: Seix Barral, 1974.
- García Canclini, Nestor. *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo, 1989.
- Garrido Palacios, Manuel. «El romancerillo de Gamonal.» *REVISTA DE FOLKLORE*, 1990: 200-204.
- Goldmann, Lucien. «La sociología y la literatura, situación actual y problemas de método.» En *Sociología de la creación literaria*, de V.V. A. A. Buenos Aires: Nueva Visión, 1984.
- Gómez Restrepo, Antonio. *Historia de la literatura colombiana. Vol. I, II, III*. Bogotá: Imprenta Nacional, 1938-1947.
- Gutiérrez, Rufino. «Biblioteca Virtual Luis Ángel Arango.» *Monografía Tomo I, de Túquerres a Tumaco*. 1920. <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/historia/uno/uno17a.htm> (último acceso: 25 de 03 de 2012).
- Havelock, E. A. *La musa aprende a escribir. Reflexiones sobre oralidad y escritura desde la Antigüedad hasta el presente*. Barcelona: Paidós, 1996.
- Henríquez Ureña, Pedro. *Las corrientes literarias*. México: Fondo de Cultura Económica, 2001.
- —. *Las corrientes literarias en la América hispánica*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 1994.
- Hesíodo. *Teogonía*. Editado por P. Vianello de Córdova. México: UNAM, 1986.
- Homero. *La odisea*. Madrid: Cátedra, 1994.

- Ibañez, Pedro María. *Crónicas de Bogotá. Tomo I, II, III*. Bogotá: Imprenta Nacional, 1913/1923.
- Isaacs, Jorge. «Biblioteca Virtual Luis Ángel Arango.» *Canciones y coplas populares*. <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/folclor/cancion/indice.htm> (último acceso: 10 de 02 de 2012).
- —. *Canciones y coplas populares*. Edición Online Blaa Virtual. Bogotá: Procultura, 1985.
- Kellog, R. «Literature, Non-Literature and Oral Tradition.» *New Literature History*, n° 8 (1977): 531-534.
- Londoño, Julio César. «Historia de una mala palabra , edición digital. Consulta del 22 de octubre de 2010, de <http://www.revistanumero.com/7malapa.htm>.» *Revista Número*, 2000.
- LOPEZ LEMUS, Virgilio. *La décima renacentista y barroca*. La Habana: Pablo de la Torriente, 2002.
- Lord, Albert. «Perspectives on Recent Work on Oral Literature.» En *Oral Literature: Seven Essays*, de Duggan (ed.), 1-24. London: Scottish Academic Press, 1975.
- —. *Serbo-Croatian Heroic Songs*. Cambridge: Havard University Press, 1954.
- Lord, ALbert. «The Poetics of Oral Creation.» En *Comparative Literature*, de P. Freiderich (ed.), 1-6. Chapel Hill: Univesity of North carolina Press, 1959.
- Lord, Albert. *The singer of tales*. New York: Athenaeum, 1968.
- Maglia, Graciela. *De la machina imperial a la vereda tropical. Poesía, identidad y nación en el Caribe afrohispanico*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2009.
- Manrique, Jorge. *Coplas a la muerte de su padre*. Bogotá: Norma, 1997.
- Marcos-Marín, Francisco A. «Forma y contenido en las catingas de amigo y en las jarchas. La nueva perspectiva.» En *Estudios galegos medievais*, de Antonio. et. al (eds.) Cortijo Ocaña, 61-96. Santa Bárbara, California: University of California, 2001.
- Marin, F.M. *Poesía narrativa árabe y épica hispánica*. Madrid: Gredos, 1971.

- Maya Restrepo, Luz Adriana. « Fiesta, corp-oralidad y huellas de africanía . 2001, Santa Ana de Coro, Venezuela.» En *Memorias del II Encuentro para la Promoción y Difusión del Patrimonio Folclórico de los Países Andinos*. Santa Ana de Coro, Venezuela, 2001.
- Menéndez Pidal, Ramón. *Flor nueva de Romances Viejos*. Colección Austral, nº 100. 32ª edición . Madrid: ESPASA CALPE S.A., 1989.
- Menendez Pidal, Ramón. *La Chason de Roland y el neotradicionalismo*. Madrid: Espasa-Calpe, 1959.
- Menéndez Pidal, Ramón. *Romancero hispánico (hispano-portugués, americano y sefardí) teoría e historia*. Vol. Tomo 1. Madrid: Espasa-Calpe, S.A, 1953.
- Mignolo, Walter. «La lengua, la letra, el territorio (o la crisis de los estudios literarios coloniales).» En *Lectura crítica de la literatura latinoamericana*, de Saul Sonowski. Caracas: Biblioteca de Ayacucho, 1996.
- Montaigne, Michel de. *Ensayos*. Barcelona: Altaya , 1994.
- Moreiras, Alberto. *Tercer espacio, literatura y duelo en América Latina*. Santiago de Chile: LOM Ediciones, Universidad ARCIS, 1999.
- Nettl, B. *Music in Primitive Culture*. Cambridge: Harvard University Press, 1956.
- Nettl, Bruno y Béhague, Gerard. «“Música folklórica afroamericana en Norteamérica y América Latina”.» En *Música folklórica y tradicional de los continentes occidentales*, de Bruno (ed.) Nettl. Madrid: Alianza Editorial, 1985.
- Neuburg, V. *Popular Literature*. London-NewYork: Penguin, 1977.
- Ngal, N. «Literary Creation in Oral Civilizations.» *New Literary History*, nº 8 (1977): 335-344.
- Ong, Walter. *Oralidad y escritura, tecnologías de la palabra*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- Ortiz, Justo. *Parentesco de la glosa española con la décima*. Tumaco: Alcaldía de Tumaco, 1998.
- Ortiz, Justo Walberto, entrevista de Adrián Freja. *Infancia en Barbacoas* (04 de 10 de 2010).

- Oslender, Ulrich. «Discursos ocultos de resistencia: tradición oral y cultura política en comunidades negras de la costa pacífica colombiana.» *Revista Colombiana de Antropología* (ICANH) 39 (enero-diciembre 2003): 203-236.
- Otero Muñoz, Gustavo. *La literatura colonial de Colombia*. La Paz: Imprenta Artística, 1928.
- Oviedo, José Miguel. *Historia de la literatura hispanoamericana. De los orígenes a la emancipación*. Vol. I. Madrid: Alianza Editorial, 2007.
- Padilla Chasing, Iván Vicente. *El debate de la hispanidad en Colombia en el siglo XIX : lectura de la historia de la literatura en Nueva Granada de José María Vergara y Vergara*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, FCH, 2008.
- Patiño Rodríguez, Víctor Manuel. *Mis amores son del monte: coplas de la costa colombiana del Pacífico*. Cali: Universidad del Valle, 2006.
- Pisador, Diego. «Libro de música de vihuela.» *Diego Pisador*. 1552. http://sac.usal.es/index.php?option=com_content&view=article&id=72:diego-pisador&catid=19:discos&Itemid=23 (último acceso: 16 de 03 de 2012).
- Quasha, G. «Dialogos: Between the Written and the Oral in Contemporary Poetry.» *New Literary History*, n° 8 (1977): 485-506.
- Quilis, Antonio. *Métrica española*. Madrid: Ediciones Alcalá, 1969.
- Rama, Ángel. *Crítica literaria y utopía en América Latina*. Medellín : Editorial Universidad de Antioquia, 2006.
- —. *La ciudad letrada*. Hanover : Ediciones Norte, 1984.
- Rosseau, Jean Jacques. *Ensayo sobre el origen de las lenguas*. Bogotá: Norma, 1993.
- Sabio, Alfonso X el. «Cantigas de Santa María.» *Biblioteca Virtual Revista Katharsis*. http://revistakatharsis.org/Alfonso_cantigas2.pdf (último acceso: 15 de 03 de 2012).
- Schneider, M. «Il significato della voce.» En *Il significato della musica*, de M. Schneider, 151-181. Milan: Rusconi, 1970.
- Searle, J. R. *Speech Acts*. Cambridge: Cambridge University Press, 1969.

- Slattery-Durley, M. *Oral Tradition: Study and Select Bibliography*. Montreal: Institut d'Etudes Médiévales, 1972.
- Steiner, George. *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*. México: Gedisa, 1990.
- Stolz, B, y R.S. Shannon. *Oral Literature and the Formula* . Ann Arbor: University of Michigan Press, 1977.
- Taylor, Charles. *Multiculturalism and The Politics of Recognition*. Princeton: Princeton University Press, 1992 .
- Trapero, maximiano. «La décima, tercer género de la poesía popular y tradicional hispánica.» En *El tiempo dará tu medida (Memorias del VII Encuentro Festival Iberoamericano de la Décima)*. Las Tunas: Casa Iberoamericana de la Décima, 2005.
- Valiente, Beatriz. «El romance-tipo «Virgen Pura» en Campoo.» *Cuadernos de Campoo*, n° 39 (2005).
- Vansina, J. *Oral Tradition*. London: Routledge-Kegan, 1965.
- Vergara y Vergara, José María. *Historia de la literatura en la Nueva Granada*. Vol. III. Bogotá: Biblioteca Banco Popular, 1974.
- Viviescas, Víctor. «La cuestión latinoamericana como problemática de las historias de la literatura latinoamericana.» En *Representaciones, identidades y ficciones*, de Carmen Elisa Acosta (ed.). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2010.
- Voigt, V. «Structural Definition of Oral Literature.» En *Proceedings of the 6th Congress of the International Comparative Literature Association*, 461-467. Amsterdam: Zweets-Zeitlinger, 1969.
- Wardropper, W. B. «Meaning in Medieval Spanish Folk Song.» En *The interpretation of Medieval Lyric Poetry*, de W.T.H. Jackson (ed.), 176-193. New York: Columbia University Press, 1980.
- Wilson, A. *Traditional Romance and Tale: How Stories Mean*. Ipswich: Brewer, 1976.
- Winner, T.G. *The Oral Art and Literature of the Kazakhs of Russian Central Asia*. Durham: Duke University Press, 1958.

- Yates, F. *The Art of Memory*. London: Peguin, 1969.
- Zapata Olivella, Manuel. *Las claves mágicas de América*. Bogotá: Plaza Y Janés, 1989.
- Zavarin, V., y M. Coote. *Theory of the Formulaic Text*. Documents du centre de sémiotique d'Urbino, 1979.
- Zumthor, Paul. *Introducción a la poesía oral*. Madrid: Taurus, 1991.
- —. *La letra y la voz de la "literatura" medieval*. Madrid: Cátedra, 1989.