

ORALIDAD Y ESCRITURA EN LA TROVA ANTIOQUEÑA*

John Fredy Zapata Morales**
Universidad Industrial de Santander

1. Introducción

Para abordar la trova antioqueña como fenómeno oral en relación con la polémica oralidad-escritura, se tratará de definir qué es la trova antioqueña y luego se tratará de elucidar los aspectos por los cuales la trova debe considerarse un fenómeno oral; enseguida, a la luz del concepto de oralidad mixta de Paul Zumthor (1991), trataremos de demostrar de qué manera, en su convivencia con la escritura, la trova antioqueña en lugar de menguada, se ha visto fortalecida; y finalmente, se abordará en sus términos más generales, la polémica oralidad-escritura en occidente.

* Esta nota hace parte de la investigación *Poesía oral de carácter tradicional en Colombia*.

** Magister en Literatura colombiana de la Universidad de Antioquia, estudiante del doctorado en Literatura de la Universidad de Antioquia. Profesor de literatura en la Escuela de Idiomas de la Universidad Industrial de Santander. Contacto: johnfzapata@hotmail.com.

2. Definición de la trova antioqueña

La trova antioqueña es una forma de poesía oral, improvisada que, a manera de contienda, se difundió por gran parte de la región cafetera colombiana de influencia paisa, durante el periodo de la Colonización antioqueña y fue traída –a causa de los procesos migratorios vividos a mediados del siglo XX en Colombia– a la ciudad de Medellín; su forma más difundida es la que se conoce con el nombre de trova sencilla –una cuarteta octosílaba rimada en los versos pares, acompañada con tiple, en la cual dos trovadores –o troveros– improvisan alternadamente sobre un tema que puede ser libre o impuesto por un jurado cuando se canta en festivales o a iniciativa del público o del trovador cuando se canta en otras circunstancias como fiestas, actos cívicos, ceremonias, y demás celebraciones sociales.

3. Carácter oral de la trova antioqueña

La oralidad, como lo afirma Paul Zumthor (1991: 10), es un fenómeno tan antiguo y universal como la humanidad misma, al cual muchas civilizaciones arcaicas y marginales, del pasado y de nuestros días, deben su supervivencia, y en este sentido la oralidad ha cumplido un papel sencillamente vital desde la erección misma de la cultura hasta nuestros días. En lo que tiene que ver con los orígenes del pueblo antioqueño –ágrafo y rural–, la oralidad significó la supervivencia para nuestros ancestros de siglos pasados, cuando ni siquiera había en Antioquia escuelas donde estudiar las primeras letras; también significó la supervivencia en la ciudad para los campesinos que migraron a Medellín desde los distintos municipios del departamento a lo largo de la primera mitad del siglo XX, quienes gracias a la oralidad perpetuaron mucho de su vida campesina, mantuvieron vivos sus lazos de comunicación, permearon la cultura urbana y lograron sobrevivir en una urbe adversa a pesar de las dificultades (Villegas, 1993: 111); y aún hoy, a pesar del avance tecnológico, la oralidad sigue siendo forma de cohesión, comunicación y supervivencia para el campesino antioqueño¹ quien, al igual que hace cincuenta años, es obligado a migrar del campo a la ciudad a causa del abandono estatal, de la exclusión social y de las múltiples violencias de que es objeto en la actualidad.

En tanto fenómeno oral, la trova antioqueña es una forma de poesía que al tiempo que es elaborada y cantada a viva voz por el trovador, es escuchada por el público, ya de manera directa –si éste se halla en el sitio donde tiene lugar la *performance*– ya de manera indirecta –si la recibe a través de la radio, la televisión u otro medio me-

1 La profesora Consuelo Posada Giraldo en su artículo “Radio y cultura popular en Colombia” (1995) desarrolla la tesis de la presencia de una oralidad presente en los migrantes campesinos llegados a Medellín en las últimas décadas del siglo XX.

cánico de transmisión—; por tanto, y de acuerdo con lo planteado por Paul Zumthor (1991: 34), para quien tiene carácter de oral toda comunicación poética en cuyo proceso de transmisión y recepción intervengan como mínimo la voz y el oído², puede hablarse de una oralidad presente en la trova antioqueña en la medida que en ésta participan de manera simultánea la mente y la voz del trovador al componer y cantar la trova, y el oído del espectador al escucharla. A partir de tales procesos de emisión vocal y recepción auditiva —sin mediación o con ella— y tomando como base los planteamientos de Paul Zumthor, se puede hablar de una diferenciación entre una oralidad pura, una oralidad mediatizada y una oralidad mixta.

4. La trova antioqueña y la tipología de la oralidad

Para Paul Zumthor (1991: 37) la oralidad pura —llamada también primaria e inmediata—, es aquella en la cual no existe, en absoluto, contacto alguno con cualquier forma de escritura. Es propia de aquellas civilizaciones para las que la voz constituye el fundamento cosmogónico, moral, normativo, jerárquico y cohesivo de la comunidad (38). Este tipo de oralidad es posible encontrarlo en comunidades arcaicas o primitivas, ya desaparecidas (38) como sin duda sucedió, en el caso de Colombia, con las tribus indígenas prehispánicas y con los esclavos negros traídos del África. En el caso de Antioquia, no obstante la escasez y provisionalidad de los estudios históricos y antropológicos sobre nuestros antepasados prehispánicos³, y ante la inexistencia de evidencias que revelen lo contrario, es posible afirmar, al menos hasta ahora, que los grupos indígenas que poblaron la región antioqueña⁴ hasta la llegada de los españoles fueron sociedades agrícolas y tribales carentes de escritura y, por tanto, poseedoras de una cultura oral en la cual se basaba su cosmogonía, su jerarquización, y su cohesión social (Parsons, 1950: 31-38; Cadavid, 1960:19-48; Reichel-Dolmatoff, 1982: 41-115; Castillo, 1988: 23-40 y Abadía, 1994).

A juzgar por los registros históricos, no puede menos que concluirse que dados sus antecedentes históricos, su composición social y las condiciones económicas, sociales y políticas que le rodearon, la cultura antioqueña fue desde sus inicios en

2 Esta noción de oralidad, aplicada a todo evento poético en cuyo proceso de transmisión y recepción intervengan como mínimo la voz y el oído será la que oriente este trabajo; el concepto es de Paul Zumthor quien toma en préstamo y traduce el vocablo francés *oralité*.

3 En el tomo primero de su libro *Ensayos de historia social* (Bogotá, Tercer Mundo Editores-Uniandes, 1994) Jaime Jaramillo Uribe presenta una completa reseña de los estudios realizados hasta el momento sobre la población indígena prehispánica en territorio colombiano.

4 Para el caso específico de Antioquia esta investigación se apoya en los trabajos de Neyla Castillo Espitia y de Roberto Luis Jaramillo publicados en la *Historia de Antioquia*, dirigida por Jorge Orlando Melo y auspiciada y publicada por Suramericana de Seguros (Medellín, 1988).

siglo XVII y hasta muy entrado el siglo XX una cultura ágrafa y rural cuyos hábitos y costumbres debieron estar regidos por completo por la oralidad; como bien lo sugiere e ilustra Eduardo Santa en su obra *La Colonización antioqueña: una historia de caminos* (1994: 234-301), la copla, la trova, la adivinanza, el chiste, y hasta el chisme, fueron compañeros inseparables de los agricultores, jornaleros, chapoleras, ordeñadores, cañeros, aserradores, vaqueros y arrieros que iniciaron el poblamiento de la vasto territorio de influencia antioqueña⁵. Es la misma tradición que quizá mantiene viva la trova antioqueña en los diferentes pueblos del departamento, desde los cuales llegan con frecuencia a Medellín —a la sede de la Asociación de Trovadores de Colombiana, Astrocol— campesinos analfabetas poseedores de una inmensa habilidad para la improvisación, en busca de un espacio que les permita mantener viva esas su tradición y habilidad repentísticas.

En la oralidad mediatizada la voz es conservada y transmitida por aparatos mecánicos y sonoros como el radio, la televisión, el casete, el disco, e inclusive el audiovisual, los cuales, aparente paradoja, devuelven a la palabra el poder que parecía haber perdido en su contacto con la escritura (Zumthor, 1991: 28); una vez mediatizado, el texto oral —canción, poema o relato—, es devuelto al oído del campesino y obrero semianalfabetas a quienes la escritura había despojado de su oralidad primaria (30); con ellos el texto oral recupera un público receptor que la escritura le había arrebatado y en muchas ocasiones dejado a la deriva, sin voz y sin escrito, según su grado de alfabetización; una vez mediatizada la voz se libera de las limitaciones espaciales originales, se masifica (29) adquiere una cobertura insospechada, puede llegar a un número incalculable de escuchas y al más recóndito de los lugares; puede además ser amplificada, modulada y repetida indefinida e invariablemente, instaurando con ello otra forma de tradicionalismo.

Ejemplos de oralidad mediatizada son el poema grabado en discos de acetato, la crónica radial, las historias grabadas en casete, los cuentos y relatos emitidos por la radio, la radionovela, las transmisiones deportivas por radio y televisión, la transmisión de festivales de poesía oral improvisada, los programas de humor en los que se combinan la noticia, la crítica periodística y el humor oral en sus más variadas formas: el chiste, la parodia, la copla, la poesía oral improvisada y la canción, que recorre todas las formas posibles de fijación sonora disco, casete, audiovisual, multimedia. La canción constituye la mayor evidencia, la prueba más irrefutable de oralidad; la canción grabada conserva la voz en el tiempo, cada que se le escucha, una voz “ficticia” transmite oralmente un texto oral percibido por el oído de un receptor; y en cada emisión, repetible indefinidamente, la canción evoca, llama voces

5 Este proceso de colonización comprendió inicialmente el suroeste y el nordeste antioqueños; y luego se expandió por el sur del departamento de Antioquia hacia lo que hoy comprende los departamentos de Caldas, Risaralda y Quindío, el norte del Tolima y el sector nororiental del Valle de Cauca.

y recuerdos en el tiempo, revive el momento del poema, de la canción o del relato; todos los textos orales mediatizados son sólo pretextos de los que se vale el aparato que los reproduce –radio, grabadora, televisor– para convocar a su alrededor a las gentes, como antaño lo hicieran el contador de historias, el coplero o el improvisador de versos (Posada, 1995: 189-203; Escobar Mesa, 1996: 105-107). En esta fase, la oralidad ha hecho casi todo el recorrido por las diferentes formas de virtualidad: el libro, el casete, el acetato, el disco compacto, la radio, la televisión. En la última década los trovadores, cuenteros, narradores orales, humoristas y declamadores no solo de Antioquia sino de toda Colombia se han preocupado por difundir su arte a través de las múltiples posibilidades que les ofrece la mediatización de la oralidad.

5. La trova antioqueña y la oralidad mixta

En una oralidad mixta, en cambio, la oralidad coexiste con la escritura. Puede suceder que la escritura ejerza una influencia parcial o tardía sobre la oralidad, como en el tercer mundo, donde los procesos de alfabetización a campesinos y adultos les llegan a una edad muy avanzada o llegan de manera fragmentaria y discontinua. O es posible que en un medio donde prime la escritura sobre la voz, la oralidad se apoye en la escritura para preservarse; en nuestro país, aunque abundan en reelaboraciones de la tradición hispánica, podemos citar, entre otros, las novelas las recopilaciones de coplas de Antonio José Restrepo en el *Cancionero antioqueño*; las compilaciones de coplas de la región cundiboyacense y santanderes de Lucio Pabón Núñez y Enrique Otero D'Costa, respectivamente. En todos estos casos hay fijaciones escritas de relatos y poemas tradicionalmente orales, que no por haber sido pasados a la escritura pierden su carácter oral; en lugar de esto se desdoblan, adquieren una segunda forma, que redundante en beneficio de su oralidad, pues una vez escritos se convierten en textos de referencia.

La oralidad mixta es sin duda uno de los tipos de oralidad que más desarrollo ha presentado en el caso de la trova antioqueña, muchos son los textos y recopilaciones, de diferentes épocas inclusive, que no sólo ejemplifican este aspecto sino que se han convertido en textos de ineludible referencia en todo cuanto tenga que ver con la poesía popular antioqueña. Los textos escritos que conforman lo que podría denominarse el corpus bibliográfico de la oralidad mixta de poesía popular antioqueña, se encuentran básicamente en formatos de libros, revistas, periódicos y folletines; su clasificación por géneros es un tanto difícil por cuanto en ellos por lo general se conjugan, ya parcial, ya totalmente, el ensayo, la autobiografía, la compilación, la epístola, la narración y el texto poético propiamente dicho; sin embargo, con el fin de dar siquiera una idea de lo existente hasta el momento, a continuación se hará mención de algunos de los más importantes textos en que se puede sustentar la tesis de una oralidad mixta en la poesía popular antioqueña, en particular con la trova.

Como caso curioso, los mejores trabajos ensayísticos en torno a la trova antioqueña son a la vez, las mejores compilaciones realizadas hasta el momento, sobre la copla y el verso antioqueños. No son muchos, por cierto, aunque han aumentado en los últimos años. En orden cronológico hay que hablar del primer escrito serio, sistemático y documentado dedicado a la poesía popular antioqueña: *En torno a la poesía popular*, de Ciro Mendía; publicado en 1927. El libro de Mendía lo conforman un epígrafe, un prólogo, dos capítulos denominados primera y segunda parte, respectivamente; y un colofón.

El epígrafe es una cuarteta de Amado Nervo, que también sirviera de epígrafe a éste en un estudio sobre Sor Juana Inés de la Cruz; en dicha cuarteta se deja constancia de haber acudido a palabras ajenas (léase versos ajenos) para expresar pensamientos propios; dicho epígrafe dice así: “En este libro casi nada es propio:/ con ajenos pensares pienso y vibro,/y así, por no ser mío, y por acopio,/de tantas excelencias que en él copio,/este libro es quizá mi mejor libro” (sic)”.

En el prólogo se define la poesía popular como una poesía espontánea, breve y chispeante, que, al tiempo que ha influenciado, también ha sido influenciada toda la literatura universal. La poesía popular, dice Mendía (1927: x-xi), sintetiza toda la poesía. En la primera parte realiza un recorrido por la poesía popular española en el que define, ejemplifica y comenta las coplas murciana, malagueña, granadina y baturra; a esta última la considera la más parecida a la trova antioqueña, según él, por lo típica, lo rotunda y lo montañera (1-11). Además, realiza un recorrido por la poesía popular hispanoamericana en el cual igualmente define, ejemplifica y comenta, de México, el corrido o canción de gesta, la copla, las mañanitas o saluciones y los despedimientos o adioses; de Chile, la cueca o zamacueca, la que asimila al triste argentino y a la guabina colombiana; de Cuba, reseña la habanera; a las coplas de Venezuela les denomina Cantares; y de Argentina, define, ejemplifica y comenta el Triste (13-23). Al final de esta primera parte reseña algunas coplas políticas, toponímicas y humorísticas del repertorio colombiano, no sin antes reconocer la procedencia española de muchas de ellas que aquí se dan por nacionales; y cita además tres autores que aún hoy continúan siendo nombres de referencia obligados en lo que se refiere al estudio de nuestra poesía popular: la novelística de Tomás Carrasquilla, en especial su novela *El Zarco*; la poesía humorística de Juan José Botero, y las compilaciones de Enrique Otero D’Costa.

La segunda parte de su libro, Mendía la dedica a la trova antioqueña y entonces de la manera más vívida posible nos cuenta cómo se gestaba una tanda de trova en las cantinas de pueblo los domingos de mercado (71-79); recrea cómo nacían las contiendas repentísticas en los atardeceres de las posadas (80); en los viajes en canoa de los bogas (91, 113), en los trapiches (91), en los cafetales (97) y en los socavones

de la minas (105, 113). Mendía define la trova antioqueña como amiga inseparable del trabajo duro (92), y reconoce en los arrieros el grupo que con más constancia y amor cultiva la improvisación (79). Y finalmente, en el Colofón de su libro, Mendía cierra con una copla popular que según él, salía de labios de un obrero de la imprenta justo en el momento en que el libro se imprimía; la susodicha copla dice:

“Me voy mija, a buscar vida,
portate bien con tu negro,
porque si sé alguna cosa...
pa’ qué te digo sabiendo...!”

Dentro de esta línea ensayística-compiladora, el segundo libro en aparecer, y sin duda alguna el primero en importancia, inclusive hasta hoy, es el ya célebre y clásico *Cancionero de Antioquia*, de Antonio José Restrepo; obra en la cual Ñito Restrepo presenta, además de la compilación de más de mil cuartetos, el que quizá sea el primer y más completo ensayo escrito sobre la trova antioqueña: un escrito titulado *Discurso sobre la poesía popular*, leído por Ñito en la sesión inaugural de la Academia Colombiana de Poesía, el 20 de julio de 1911. En él reconoce el origen hispánico de la trova y reivindica el carácter campesino que ésta tomó merced al proceso de colonización desarrollado en esta región; igualmente recrea la cotidianidad dentro de la cual se desarrollaba la trova –minas, plazas de mercado, bares y bailes de garrote–.

Del mismo Ñito, se publica en el libro *Álbum Medellín*, de 1932, editado por la Lonja de Propiedad Raíz de Medellín, el capítulo titulado *Recuerdos sobre Medellín*; en él Ñito transcribe una copla de autoría anónima y popular, que hacía alusión a la muerte del entonces gobernador Pedro Justo Berrío; transcribe asimismo una serie de coplas alusivas a Medellín –las de Quevedo eran dedicadas a la Medellín de España–, entre las cuales hay una que atribuye a Pedro Antonio Isaza, dedicada a la Medellín, de Antioquia.

Del mismo autor se publica, en 1942, *Ají Pique: Epistolos y estampas*; una compilación de cartas, ensayos cortos en los cuales Ñito intercambia y expresa ideas en torno a los temas del acontecer nacional, intercalando en muchos de sus apartes muestras de la producción poética popular antioqueña y colombiana. En muchas de sus cartas, Ñito envía a sus destinatarios algunas coplas y versos, extraídos algunos del Cancionero, del repertorio hispanoamericano otros y de su inspiración algunos más.

En la misma línea de trabajo de los escritos de Ñito Restrepo, Benigno A. Gutiérrez publica en 1944, *De todo el maíz. Fantasía criolla, guachaqueada y piscológica, de trovas, levas y cañas, compuesta por Benigno A. Gutiérrez*; texto

en el cual se mezclan ingeniosamente el ensayo y la compilación de versos; estos últimos comprenden desde la tradicional cuarteta en que se canta la trova hasta la seguidilla de los romances caballerescos; y se recrean además desde canciones de cuna hasta romances, pasando por las canciones infantiles, la retahíla, la jerigonza, el trabalenguas, la ensaladilla, la adivinanza y, por supuesto, una tanda de trova que se pone en boca del negro *Tin tin María*.

En 1964, Arturo Escobar Uribe publica *Salvo Ruiz, el último juglar*, quizá la más completa biografía del trovador concordiano, acompañada de una vasta compilación de trovas y de 20 anexos facsimilares de manuscritos de Salvo Ruiz. Muchas de las trovas allí publicadas fueron incluidas en el libro *Coplas y trovas: Versos de Salvo Ruiz*, publicación póstuma de 1981 realizada por los herederos de Salvo Ruiz. Dicho texto contiene un comentario preliminar (sic) de Jorge Franco Vélez y un prólogo de Jorge Montoya Toro; el libro, como su nombre lo indica, reúne coplas y trovas del trovador de Concordia, compuestas la mayoría en cuartetos octosílabos y algunas otras en quintillas, sextillas y décimas.

También en *Los primeros pobladores*, noveno capítulo del libro *La Colonización Antioqueña*, del historiador Eduardo Santa, publicado en 1993, se alude a los arrieros como el grupo humano más proclive y hábil para el arte de la improvisación, y a manera de ejemplo presenta una tanda de trovas librada entre un supuesto trovador llamado Manuel Palacios, arriero de ocupación y un trovador anónimo, acompañados al final de la tanda por una igualmente supuesta trovadora de nombre Filomena, quien entra a terciar en la contienda a fin de que esta no termine en un baile de garrote más, como solía suceder en la época. Y en el capítulo 10, de la misma obra, Eduardo Santa recrea algunos versos que, según él, hacían parte de los encuentros y juegos sociales en la época.

En cuanto a las compilaciones propiamente dichas, hay varias de mucha importancia para un estudio posterior de la trova antioqueña. Existen muestras, poco conocidas, mas no por ello menos importantes, como *La demanda (proceso amoroso)*, un bello, jocoso y particular ejemplar, publicado en 1938, en el cual Santiago Vélez Escobar –más conocido en los círculos sociales y literarios de mediados de siglo en Medellín como *El Caratejo Vélez*– recoge cuarenta y cinco poemas a que dio lugar un soneto suyo escrito en 1923 a propósito de una ruptura afectiva. El caso fue que el primer soneto del *Caratejo Vélez* suscitó un interés tal, que desde Pereira, Cali, Ibagué y Manizales se escribieron y enviaron tantos versos y sonetos, que terminaron “aportando” testimonios al susodicho proceso; tantos fueron los “aportes” recibidos que alcanzaron para publicar un libro con dicho título. Las colaboraciones recibidas fueron en su mayoría sonetos octosílabos; esto que puede dar una idea de la propensión del ciudadano común antioqueño a la versificación; fenómeno que también notó Peter Wade (1997: 104), cuando cuenta que pudo constatar que uno de cada dos hombres que ingresaba a los baños del Palacio de Exposiciones de

Medellín, durante un festival de la trova, era capaz de componer trovas, así fuera de contenidos obscenos.

De Benigno A. Gutiérrez merece citarse *Gente maicera: Mosaico de Antioquia La Grande*, publicado en 1950, una compilación de ensayos, cuentos, fragmentos de novela, coplas, poesías y trovas de cien autores antioqueños. Dentro de la obra en verso, incluida en dicha compilación se destacan, de Juan José Botero *Quiero ser gato*, y *A un tamal*, poemas en los cuales se mezclan el humor, la metafísica y la estampa; de Ricardo Campuzano, *Epigramas*; De León de Greiff, el *Relato de Ramón Antigua*; de Daniel Echeverri, *El machete*; de Camilo Arturo Escobar, *Consejos a un gato*, *La nigüa*, *A un perro faldero* y *Mi testamento*; de Efe Gómez, *La campana del conde*; *Cuento de amor*, de Gregorio Gutiérrez González, *Por qué no canto* y *Memoria científica* –popularmente conocido como memoria sobre el cultivo del maíz en Antioquia–; de Julio Gutiérrez, *Mascarón*; de Federico Carlos Henao, *Catecismo*; de Teodomiro Isaza, *Un compadrazgo en la montaña*; de Tobías Jiménez, *Los arrieros de Antioquia*; *El canto al alcohol*, de Manuel Donato Navarro; *Triste cantar*, de Libardo Parra Toro; *Prólogo para las poesías de Juan José Botero*, de Antonio José Restrepo; *Besos y mordiscos*, de Manuel Uribe Velásquez; y, por último, de Federico Velásquez, *Un veraneo en Porce*. Y finalmente, de Wenceslao Montoya, *Trovando con el diablo*, cuento en el cual se recrea una tanda de trova antioqueña librada en el paraje Los Micos, –municipio de Concordia, suroeste de Antioquia– entre el Diablo e Indalecio Ortiz, uno de los más célebres trovadores del suroeste antioqueño de comienzos del siglo XX; de Crisanto Gómez, un cuento titulado *César*, gallo cuyo nombre sirve de pretexto para urdir una bella aunque triste historia de amor.

León Zafir y Ernesto González publicaron en 1953 *Antología de poetas de Antioquia*, con poemas de 98 poetas de la región; como dato curioso, cuando el libro estaba a punto de iniciar su recorrido por la imprenta, León de Greiff y Ciro Mendía solicitaron mediante telegrama enviado desde Bogotá, no incluir sus nombres ni sus poemas en dicha antología.

En la misma línea de las antologías, en 1995 se publica el libro *Semblanza de Diego Calle Restrepo*; obra en cuya primera parte se presenta una semblanza biográfica y en la segunda, una compilación de versos quien además de Gobernador de Antioquia y Gerente de Empresa Públicas de Medellín, fuera un excelente improvisador y compositor de décimas versos jocosos y satíricos. Diego Calle solía improvisar y componer cuartetas y décimas para las diferentes situaciones a las que tenía que enfrentarse en su cotidianidad de hombre público, hombre de sociedad y hombre de hogar. Famosas son, por ejemplo, sus décimas al aguardiente, en la cuales clama por un trago de licor para tratar de calmar la sed de patria chica que le afanaba mientras pasaba una corta estadía en los Estados Unidos.

De los folletines cabe citar aquí *El Parnaso La Campana*, que para 1944 eran unos folletines de 16 páginas, de publicación mensual, en los cuales se publicaban principalmente poesías populares de autores antioqueños y colombianos, y en menor medida de autores hispanoamericanos; en algunas ocasiones, de manera similar a como la hacían los pliegos de cordel en España, *El Parnaso La Campana* difundía crónicas en verso que daban cuenta de algún suceso, generalmente trágico, ocurrido en la ciudad o el departamento. El mencionado folletín fue una publicación bastante popular hasta las décadas finales del siglo XX en Medellín.

Entre los narrativos se pueden citar, como uno de los más remotos antecedentes de la oralidad mixta de la trova antioqueña, la novela *El Zarco*, de Tomás Carrasquilla, en la cual se ponen en boca –recitados de memoria– de Juan de la Rosa dos romances de tradición oral española. También se pueden traer a colación los versos de Manuel Mejía Vallejo quien no sólo reconoce la influencia de la trova y la poesía popular en su obra sino que él mismo, además de las coplas contenidas en algunas de sus novelas, publica sendos libros de poesía, uno en décimas y otro en cuartetas, ambos octosílabos, en el cual recrea sus temas más dilectos como el amor, la picardía, el desamor, la soledad y la muerte.

En cuanto a los periódicos, uno de los mejores ejemplos de Oralidad mixta en la trova antioqueña lo constituyen sin duda los sonetos y composiciones poéticas publicadas en periódicos como *El Bateo*, de Medellín. *El Bateo* era un periódico semanal, que se empezó a publicar en 1907 bajo la dirección de Enrique Castro; para 1930 tenía entre sus colaboradores a cronistas como León Zafir⁶ y Julio Vives Guerra⁷, quienes trataban de manera satírica en cuartetas octosílabas de rima *abab* ó *abcb* los acontecimientos políticos y sociales del momento y algunos temas sugeridos o solicitados por sus lectores. Además de los dos cronistas mencionados, había otros que se hacían llamar con seudónimos como *K-margo*, *P-tate*, *Picaporte*, entre otros, apelativos que, como se puede apreciar, constituían un juego fonético del lenguaje; también en *El Bateo* se publicaban con frecuencia muchas crónicas en verso sin autoría específica, a las que bien podría hoy denominárseles anónimas.

Además de su difusión escrita, las crónicas en verso publicadas en *El Bateo* respondían al canon de la improvisación poética –entendida como característica de la trova antioqueña– ya que eran compuestas día a día para referirse a las diferentes situaciones sociales, económicas, culturales y especialmente políticas, que tenían lugar en el país y el departamento. El cronista, quien hacía las veces de poeta, sólo podía responder al acontecer cotidiano componiendo versos cada día para cada fenómeno que ocurría; esto último y el hecho de que los escritos en verso allí publicados respondían en su estructura a la cuarteta octosílaba rimada en los versos pares –la

6 *El Bateo*, Medellín, 11 de enero de 1930, páginas 4-5.

7 *El Bateo*, Medellín, 14 de enero de 1930, páginas 7 y 11.

estructura clásica de la trova antioqueña–, permite establecer la relación entre trova antioqueña y oralidad mixta, o dicho de otra manera, de una oralidad mixta de la trova antioqueña.

Durante las dos últimas décadas del siglo XX se publican textos de diverso tipo: ensayo, compilación, biografía, revista, folletín; textos de suma importancia para la composición del corpus escrito de la trova antioqueña. La primera es una compilación, muy importante por cuanto tiene que ver directamente con el desarrollo de la trova en la década del ochenta en Medellín, es el libro póstumo *Gregorio becerra, trovador*, publicado en 1981 por Ediciones Astrocol, bajo la dirección de los otrora trovadores Álvaro Mejía Vélez, Juan Guillermo Herrera y Luis Fernando Macías Zuluaga. A lo largo de sus 158 páginas el libro ofrece al lector un considerable número de trovas y poemas en trova –si se permite la expresión– escritos por Becerra, que aportan datos acerca de su nacimiento, vida y enfermedad y también cuentan algunos detalles del desarrollo de la trova en Medellín, después del Primer Festival Nacional de la Trova, realizado en la ciudad en 1975. Lamentablemente en el libro no se incluyen las fechas de los versos.

De las revistas, hay que citar *Vea Pues. Revista folclórica de Astrocol*, cuyo primer número salió en julio de 1987, se alcanzaron a publicar siete números en total. La revista nace con la intención de “servir vehículo de difusión, fomento y conservación de las manifestaciones folclóricas”. Allí se publicaban artículos sobre folclor y cultura popular, noticias sobre los festivales de trova organizados por la Asociación Colombiana de trovadores, entrevistas a personajes que tuvieron que ver con los inicios y el desarrollo de la trova en Medellín y Antioquia y mosaicos con la fotografía de trovadores, jurados y organizadores que participaban en los festivales y, no podían faltar, canciones, décimas, poesías y versos de métrica octosílaba, compuestos por los mismos trovadores, para la revista.

De los folletines, quizá el más importante de todos, en cuanto guarda relación directa con lo que ha sido el desarrollo de la trova antioqueña en la última década, es el boletín semanal *Viernes del trovador*, que se ha venido publicando de manera discontinua desde agosto de 1995; entre dicha fecha y mayo de 1996 se publicó hasta el número 27, a nombre de la Asociación Colombiana de Trovadores, Astrocol; En este boletín se publican los resultados de los festivalitos que con el nombre de *Viernes del trovador*⁸ se realizan desde comienzos de los años noventa–; se publican

8 El *Viernes del trovador* es combinación de semillero-tertulia-escuela-festival donde se forma al trovador antioqueño. Allí se le señalan sus errores, se le reconocen y aplauden sus aciertos, se le foguea en el ambiente de la competición repentística y, por qué no decirlo, se le lanza al estrellato de la trova antioqueña. Además se ha creado una página virtual (<http://es.geocities.com/migueltrova/vt/vt.html>) mediante la cual se mantiene al público informado no solo en la que guarda relación con la tertulia, sino con la actividad troveril de la región y el país.

también notas alusivas a la marcha de la Asociación y eventos de trova en la ciudad e igualmente se dedica un espacio para la publicación de textos –tipo ensayo– sobre la historia y conceptos básicos de la trova antioqueña y de la improvisación en general.

Además de lo hasta aquí relacionado, se puede contar, con algunos artículos y estudios publicados las más de las veces, en periódicos y revistas regionales –en especial a partir de los años ochenta del siglo veinte– que han ido conformando lo que podría denominarse el corpus teórico de la poesía oral improvisada de la región antioqueña; entre los escritos más importantes se cuentan los de la profesora Consuelo Posada, los del profesor Víctor Villa Mejía, y ahora también podrá contarse, excusarán la modestia, con el libro del suscrito titulado *Tradición y pervivencia de la trova antioqueña*, trabajo que recoge poco más de diez años de investigación y que pretende llenar un vacío con respecto a los estudios sobre la evolución y el estado actual de la poesía oral improvisada antioqueña⁹.

6. La trova antioqueña y la polémica oralidad-escritura

La relación entre lo oral y lo escrito ha sido una constante en la historia de la cultura occidental y puede rastrearse desde la época de los griegos hasta nuestros días, cobró fuerza a partir de la aparición de la imprenta; se acentuó en el siglo XIX en Europa, cuando la literatura del viejo mundo se dio a la búsqueda de su propia identidad y relegó en aras de su empresa toda otra literatura, que no fuera europea, al plano de lo folclórico –en el sentido peyorativo del término–; y se agudizó en el siglo XX cuando, en el contexto del desarrollo de las teorías literarias, se privilegió el texto escrito.

Aunque esta es una postura que en las tres últimas décadas ha tendido a ceder, lo cierto es que durante mucho tiempo la asociación del arte del lenguaje con el texto escrito ha negado toda posibilidad de acceso de la oralidad al plano de lo estético. Una explicación de ello quizá se deba al hecho de que la oralidad, antes de que la tecnología permitiera guardar registros de voz, aparentaba una fugacidad física que la hacía de alguna inmanipulable y, por ende, poco atractiva para los profesionales de la literatura. Para Zumthor, esta postura se explica en el hecho de que una sociedad en transformación presta toda su atención a aquellos aspectos que determinarán su evolución y su consideración como sociedad desarrollada o en vía de conseguirlo, y se desinteresa a arremete contra todo lo que se identifique con su estado anterior, en este caso, la oralidad, a la que de modo incorrecto se le asocia con lo primitivo y lo folclórico, vistos estos de manera despectiva.

9 Zapata Morales, John Fredy. 2008. *Tradición y pervivencia de la trova antioqueña*. 2008. Medellín: Producciones Colombia. 152 p. Véase la reseña del mismo en la sección Reseñas del presente número.

Lo cierto del caso es que la sacralización de la escritura que ha tenido por contraparte un menosprecio por la oralidad, lo que además ha significado para esta última la inaccesibilidad al plano de lo estético. Por esto mismo, desde que con las teorías literarias del siglo XX se propuso una ciencia del texto literario escrito, la oralidad, en razón de su misma fugacidad –lo que la hacía de alguna manera inmanipulable–, pareció no ofrecer atractivo alguno para los estudiosos de la literatura; a lo que se suma la negativa y a veces despectiva asociación de la oralidad con lo primitivo y lo tradicional, en virtud de lo cual una sociedad en transformación presta toda su atención a aquellos aspectos que determinan su evolución y se desinteresa o arremete contra todo lo que se identifique con su estado anterior.

Para Díaz-Pimienta (1998: 157) resulta paradójico que dadas las condiciones no sólo de universalidad sino también antigüedad, la oralidad haya tenido que esperar hasta finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX para ser considerada objeto de estudio digno por parte de los estudiosos de la lingüística y la literatura¹⁰. Samuel Armistead, durante su participación en el Simposio Internacional sobre la Décima, realizado en Las Palmas de Gran Canaria en 1992, reconocía el abandono de que ha sido objeto la poesía oral improvisada de Hispanoamérica, a causa de la atención exclusiva prestada al Romancero; de otro lado, tanto Zumthor (1991: 10, 25-26) como Díaz-Pimienta (1998: 159), coinciden en su apreciación de que sacralizar la escritura en detrimento de la oralidad es desconocer la importancia que han tenido las tradiciones orales en la historia de la humanidad, para la que han llegado a significar incluso la supervivencia, y es además desconocer que muchos de nuestros poemas, cuentos, fábulas, canciones de cuna y villancicos, que hoy circulan como textos escritos, fueron extraídos de la tradición oral popular.

En el caso de Antioquia, la recepción de la poesía popular es un fenómeno marcado por posiciones que comprenden aspectos políticos, económicos, sociales y estéticos. Según Posada (1997b: 55), el interés por la versificación en este departamento guarda estrecha relación con las contiendas políticas libradas desde finales del siglo anterior entre conservadores y liberales en Colombia, contiendas con móviles políticos, libradas y extendidas a lo lingüístico. En estas contiendas, en las que hubo un claro dominio de los conservadores (Posada, 1997b: 55-56) el rechazo hacia la versificación fue un común denominador en ambos bandos.

Del lado de los liberales, que criticaban a los conservadores el apego a las normas tradicionales de la gramática y la lingüística, se rechazaban métodos como el propuesto por el escritor y político conservador José Manuel Marroquín en su *Tra-*

10 Son considerados estudios clásicos sobre la oralidad los de Milman Parry y Eric Havelock en el mundo anglosajón y los de Ramón Menéndez Pidal en Hispanoamérica; un completo inventario de otros estudios sobre la oralidad puede consultarse en Walter Ong; y en Díaz-Pimienta.

tado de ortología y ortografía castellana, en el cual se acudía a la memorización de versos rimados para enseñar la ortografía de palabras de dudosa escritura, así como para el uso de “z” y “s”, entre otras (Deas, 1993: 29). La obra de Marroquín fue admirada y acogida por el también conservador Emiliano Isaza. Éste fue el autor de la *Gramática práctica de la lengua castellana*, un libro de similares características al de Marroquín; y en cada una de las cinco partes que lo componen, el texto del señor Isaza se sirve, a manera de ejemplos, de innumables trozos de poesía en verso de la lengua castellana, entresacados de sus autores dilectos Cervantes, Quevedo, Moreto y, en general, representantes de todas las edades y estilos de nuestra lengua (Isaza, 1880: xii). Por la misma época se publicó *Elementos de pedagogía*, de los hermanos Luis y Martín Restrepo Mejía (1888), este fue el primer tratado sobre la materia que se publicara en el país; en él se recomiendan la oralidad, la repetición y la memoria (129, 224) como estrategias de enseñanza de las diferentes áreas. Según la profesora Consuelo Posada (1997b: 58-59). Rafael Uribe Uribe, el líder liberal por excelencia, fue otro de los que hizo expresa oposición a la manía versificadora de los colombianos.

Más allá de las consideraciones políticas, este recurso a la rima y al metro silábico es, según Walter Ong (1987: 40-41), una estrategia mnemotécnica bastante usual en las culturas orales, en las que los modos de expresión y los procesos de pensamiento están determinados por el sonido y el ritmo.

Los versos rimados pueden ser una estrategia oral, pero no exclusiva de las culturas orales. En un ameno escrito titulado “Versos y prosa” el ensayista colombiano Baldomero Sanín Cano (1977: 405-410) advertía que la tendencia a utilizar versos rimados con intenciones pedagógicas no era exclusiva ni siquiera de los institutores y gobernantes colombianos, bastante inclinados a la poesía rimada, y en apoyo de tal afirmación citaba dos versos rimados en inglés, extraídos según él de una gramática latina destinada a la enseñanza del latín en Gran Bretaña; y llamaba la atención acerca de la vigencia de una estrategia, tan aparentemente arcaica, en una civilización tecnológica como la inglesa.

Para el caso que nos ocupa vemos cómo en la tensión entre una cultura hegemónica –la urbana en nuestro caso– que lucha por imponer su propio orden y una cultura subalterna –la campesina migrante– que lucha por mantenerse a pesar de las imposiciones, la poesía oral antioqueña, al ser llevada al plano de la escritura, sufre un desdoblamiento que de alguna manera la fortalece –como se puede sustentar a partir de la pormenorizada relación de obras escritas hecha más arriba– y le permite trascender su originaria limitación espacio-temporal a la vez que le da nueva vida, a pesar de considerársele como propia de la cultura tradicional que precisamente se pretende superar.

Bibliografía

- Deas, Malcolm, 1993, *Del poder y la gramática y otros ensayos sobre historia, política y literatura colombianas*, Bogotá: Tercer Mundo Editores.
- Díaz-Pimienta, Alexis, 1998, *Teoría de la improvisación: primeras páginas para el estudio del repentismo*, Ugaldetxo: Sendoa Editorial.
- Escobar Uribe, Arturo, 1965, *Salvo Ruíz, el último juglar*, Medellín: Presencia.
- López De Calle, Martha, 1995, *Semblanza de Diego Calle Restrepo*, Medellín: Empresas Publicas de Medellín.
- Marroquín, José Manuel, s.f., *Tratados de ortología y ortografía de la lengua castellana*, París: Casa editorial Garnier Hermanos.
- Melo, Jorge Orlando y Suramericana de Seguros (editores), 1988, *Historia de Antioquia*, Bogotá: Editorial Presencia.
- Mendía, Ciro, 1927, *En torno a la poesía popular*, Medellín: Editor Antonio José Cano.
- Ong, Walter J., 1982, *Oralidad y escritura: Tecnologías de la palabra*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Posada Giraldo, Consuelo, 1995, *Radio y cultura popular en Colombia, Caravelle*. Toulouse. N° 65, pp. 189-203.
- _____, 1997, “Literatura de cordel en España y Colombia”, *Estudios de Literatura Colombiana*, Medellín. N° 1, jul.-dic., pp. 93-108.
- _____, 1998, La tradición versificada en Antioquia: Antecedentes históricos, *Estudios de Literatura Colombiana*, Medellín. N° 2, ene.-jun., pp. 55-62.
- Restrepo Trujillo, Antonio José, 1929, (1955a), *El cancionero de Antioquia*. Medellín: Bedout.
- _____, 1942, (1955 b), *Ají pique*, Medellín: Bedout.
- Sanín Cano, Baldomero, 1977, *Escritos*, Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.
- Santa, Eduardo, 1993, *La colonización antioqueña. Una empresa de caminos*, Bogotá: Tercer Mundo.
- Villegas, Lucelly, 1993, *Poblamiento y vida diaria en el nororiente de Medellín*, Universidad Nacional, Facultad de Ciencias Humanas, Tesis, Maestría en Historia.
- Wade, Peter, 1997, *Gente negra, nación mestiza. Dinámica de las identidades sociales en Colombia*, Medellín: Universidad de Antioquia, Uniandes, Instituto Colombiano de Antropología.
- Zumthor, Paul, 1983, (1991), *Introducción a la poesía oral*, Madrid: Taurus.