



Estudios de Literatura Colombiana

ISSN: 0123-4412

revistaelc@udea.edu.co

Universidad de Antioquia

Colombia

Zapata, John Fredy

Desarrollo de la trova antioqueña

Estudios de Literatura Colombiana, núm. 16, enero-junio, 2005, pp. 161-179

Universidad de Antioquia

Medellín, Colombia

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=498357742010>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

Desarrollo de la trova antioqueña

*John Fredy Zapata**
Universidad de Antioquia

*Primera versión recibida: 29 de abril de 2005;
versión final aceptada: 1 de junio de 2005 (Eds.)*

Resumen: Este artículo pretende demostrar de qué manera la trova antioqueña es un tipo de poesía oral improvisada cuyo valor estético se basa en elementos característicos: la controversia, lo rural, la tradición y lo popular. Estos son elementos que resultan de una serie de procesos históricos locales, en especial el proceso migratorio experimentado por la ciudad de Medellín a lo largo de la primera mitad del siglo XX y acentuado a finales de la década del cuarenta.

Palabras claves: Trova antioqueña; Oralidad; Ruralidad; Tradición; Popularidad; Controversialidad; Migración; Pervivencia.

Abstract: This article aims to show how the trova antioqueña (Antioquean rural song) is a kind of oral poetry constituted by controversy, rural life, traditions and popularity. These elements arose from a series of local historical processes, specially the migration from rural areas to Medellín city from the beginning of the 20th century until the 1940's.

Key words: Trova antioqueña (Antioquean rural song); Orality; Tradition; Popularity; Controversy; Migration; Survival.

DCCCLXXXV

*La trova nació en el campo
igual que nace un capullo
y por eso yo hoy recibo
tus aplausos con orgullo*

Ramiro Gómez "Tuttifrutti"¹

* Magíster en Literatura Colombiana de la Universidad de Antioquia y profesor de literatura en la Universidad de Medellín (johnfzapata@hotmail.com). El presente trabajo es producto de la investigación realizada para optar al título de Magíster.

¹ Esta y todas las demás trovas que se transcriban en este artículo han sido tomadas de Zapata (2005), en cuyo anexo se compilaron poco más de mil trovas seleccionadas de las distintas

DCCCLXXXVI

*La trova no es del campo
porque ella nació en España
se vino a criar aquí a Antioquia
del arriero y sus montañas*
Diego López “Dieguito”

La trova antioqueña es una forma de poesía oral, improvisada, que se difundió por gran parte de la región cafetera colombiana de influencia paisa, durante el periodo de La Colonización antioqueña² y fue traída —a causa de los procesos migratorios vividos de mediados del siglo XX en Colombia— a la ciudad de Medellín. Aquí terminó por adaptarse a las formas de vida de la ciudad y ha logrado pervivir, merced a la presencia de los campesinos o sus descendientes que aún la cultivan, a la acogida de que goza en todos los grupos y capas de la sociedad y a la difusión de que ha sido objeto a través de los medios masivos; 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, a manera de contienda, sobre un tema que puede ser libre o impuesto por un jurado cuando se canta en festivales,³ o a iniciativa del público o del trovador cuando se canta en

versiones del Festival Nacional de la Trova que se viene realizando en Medellín desde 1975. El número romano que aparece al inicio del primer verso de cada trova indica el número que le corresponde a ésta en el anexo mencionado.

- 2 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.
- 3 El evento más importante es el *Festival Nacional de la Trova*, que se celebra cada año; entre noviembre y diciembre, en diferentes barrios y escenarios de Medellín y, ocasionalmente, en algunos municipios del departamento de Antioquia, en este Festival se elige un Rey. Otro de suma importancia es el *Festival Rey de Reyes de la Trova* se celebra anualmente, la última semana de julio o la primera de agosto; en sus últimas versiones ha sido el evento oficial de apertura de la *Feria de las Flores*, fiesta tradicional de la ciudad, en este Festival sólo participan quienes hayan sido Reyes del Festival Nacional. Otros eventos troveriles de importancia son el Festival Feria de las Flores y el Festival Orquídea de Oro, ambos festivales tienen lugar dentro del marco de la citada feria. En el resto del departamento se celebran diversos festivales durante el año, generalmente en el marco las fiestas patronales. Fuera de Antioquia, el más importante festival de trova antioqueña es quizá el que se celebra durante el marco de la Feria de Manizales, en el departamento de Caldas.

otras circunstancias como fiestas, actos cívicos, ceremonias, y demás celebraciones sociales.

Oralidad⁴

De acuerdo con lo planteado por Paul Zumthor (34), 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 performance⁵; ya de manera indirecta, si la recibe a través de la radio, la televisión u otro medio mecánico de transmisión.

A partir de tales procesos de emisión vocal y recepción auditiva —con mediación o sin ella— se puede hablar de algunas diferenciaciones que se desprenden del carácter oral de la trova antioqueña: en primer lugar, de la diferenciación entre una oralidad pura, una oralidad mixta y una oralidad mediatizada; en segundo lugar, de la distinción entre una performance simple y una performance improvisada; y en tercer lugar, de la diferenciación entre un proceso de transmisión oral y un proceso de tradición oral.

La oralidad pura, llamada también primaria e inmediata, es aquella en la cual no existe en contacto alguno con cualquier forma de escritura. Es además propia de aquellas civilizaciones para las que la voz constituye el fundamento cosmogónico, moral, normativo, jerárquico y cohesivo de la comunidad (Ong, 1987, 48-55). Este tipo de oralidad es posible encontrarlo en comunidades arcaicas o primitivas, ya desaparecidas o que, existen-

4 La noción de oralidad de Paul Zumthor (9, 34), 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 ensayo. El término no ha sido aceptado por la Real Academia Española de la Lengua.

5 *Performance* es un término inglés usado por Paul Zumthor (33-34) para referirse al complejo proceso de elaboración, transmisión, recepción, conservación y repetición del poema oral. En la *performance* el poema oral es simultáneamente transmitido por la voz del trovador o destinador, y recibido por el oído del espectador o destinatario. La *performance* comprende básicamente cinco operaciones o fases, subordinadas todas a la lógica de la *performance* misma: producción, transmisión, recepción, conservación y repetición. La *performance*, en su sentido más elemental, comprende las fases de transmisión y recepción; no importa si el poema es improvisado o repetido —tradicional—. En caso de improvisación, que es el fenómeno más común dentro de la trova antioqueña, se cumplen las tres primeras fases; es decir, la producción además de la transmisión y la recepción. Cuando la trova es memorizada y luego repetida, y a veces escrita, recibe el nombre de copla; si acaso en la transmisión se altera o modifica su contenido, aunque sea en lo más mínimo, se habla de poesía oral tradicional y para su *performance* se cumplen al menos las fases de producción, conservación y repetición.

do aún, tratan de preservarse, adaptándose, sin sucumbir, a los cambios sociales, políticos o culturales (Zumthor, 38-39).

Este fue sin duda el tipo de oralidad pura que caracterizó a la trova que se cantó en Antioquia a comienzos del siglo XIX durante el proceso de la colonización antioqueña llevado cabo por labradores, mineros y arrieros; y es también el mismo tipo de oralidad que aún mantiene viva a la trova en los diferentes pueblos de Antioquia y en los demás departamentos de influencia paisa, desde los cuales llegan constantemente a Medellín, campesinos cuasianalfabetas poseedores de una inmensa habilidad para la improvisación, en busca de un espacio que les permita mantener viva su tradición y habilidad repentísticas.

En una oralidad mixta, en cambio, la oralidad coexiste con la escritura y puede suceder que la escritura ejerza una influencia parcial o tardía sobre la oralidad. Es posible que en un medio donde prime la escritura sobre la voz, la oralidad se apoye en la escritura para preservarse. En la mayor parte de los 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 desdobl原因, adquieren una segunda forma, que redundará en beneficio de su oralidad, pues una vez escritos se convierten en textos de referencia (Zumthor, 39).

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 trova antioqueña. Los textos escritos que conforman lo que podría denominarse el corpus bibliográfico de la oralidad mixta de la trova 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. Los mejores trabajos ensayísticos en torno a la trova antioqueña son, a la vez, las mejores compilaciones realizadas hasta el momento —no son muchas por cierto— sobre la copla y el verso antioqueños.⁶

6 Véase Zapata (2005), allí se presenta una relación detallada de los ensayos, compilaciones y textos narrativos que guardan relación con la trova antioqueña.

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, 28). Gracias al aparato mecánico que hace las veces de mediador el texto oral recupera un público receptor que la escritura le había arrebatado. 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.

Para el caso que nos ocupa, vemos cómo por radio se transmiten en la actualidad los más importantes festivales de trova. El Festival Nacional de la Trova que organiza en Medellín la Asociación Colombiana de Trovadores, Astrocol, ha sido, desde sus inicios, transmitido por diferentes emisoras de la ciudad y del país. Igual sucede con el Festival Rey de Reyes de la Trova y con el Festival de la Trova de Manizales. También en los pueblos de Antioquia, cuando en ellos se realizan festivales de trova —por lo general en el marco de sus fiestas oficiales—, las emisoras locales o comunitarias transmiten el festival. Por radio se han transmitido en los últimos años, diferentes programas de humor con un alto contenido de trova, toda vez que son generalmente célebres cultores de la trova antioqueña quienes los orienten o conforman su elenco.⁷ Asimismo, por radio se han transmitido algunos eventos de trova, entre ellos un Guinness Record, que llevaron a cabo los trovadores Juan David Blanco, “Caneca” y Aicardo Martínez, “El Cura”. E igualmente, por las emisoras de la ciudad se escuchan con frecuencia cuñas comerciales en trova que promocionan los más variados productos.

Al lado de las anteriores formas de mediatización figuran las transmisiones por televisión de 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; también se cuentan los discos compactos y de acetatos de trova antioqueña y los casetes

7 Algunos de dichos programas son El Manicomio de Vargasvil, orientado por Crisanto Alonso Vargas “Vargasvil”; La Zaranda, cuyo libretista es César Augusto Betancur “Pucheros”; y Locoloco, orientado por John Jairo Pérez Ortiz.

sonoros y audiovisuales en los cuales se suelen grabar muestras de trova antioqueña y poesía oral improvisada colombiana y transmisiones radiadas y televisadas de muchos de los diferentes festivales de trova que se realizan en la ciudad, el departamento o el país.

Carácter controversial de la trova antioqueña

Se habla de controversialidad en la trova antioqueña en la medida en que aún en aquellos casos en los cuales no hay rivalidad expresa, existe una intención tácita y recíproca en cada trovador por demostrar e imponer su superioridad. En toda performance de trova hay un trovador que ejerce el papel, en un comienzo, de productor y emisor de invectivas o provocaciones —es decir, de retador— y otro trovador, objeto de la invectiva o provocación, que hace de receptor —retado—. Estos papeles de retador y retado se alternan sucesivamente, hasta el final de la tanda, partir del momento en que el receptor o retado se convierte, en tanto replicador, en productor y emisor de una trova con la que acepta el reto o desafío de su rival oponiéndole, contraargumentándole o también desafiándole con su respuesta. En ambos casos, uno y otro trovador pretenden, respectivamente, ya empezar la tanda superando al rival con la provocación, ya continuarla intentando superarlo con la respuesta:

CDLXXVI

Aquí está Minisicuí
con este gran Jaime Hernández
que se llama Pasoereina
y es trovador de los grandes.

Jaime Hernández "Pasoereina"

CDLXXVII

Es trovador de los grandes
porque él trova muy bien
mas no se equivoque mucho
que yo soy bueno también.

Germán Darío Carvajal "Minisicuí"

A partir de este intento que puede ser implícito o explícito por superar al otro, el encontrar se perfila como un ir al encuentro del otro; como una oposición al otro.

Así, lo entiende Villa (1991, 451), quien equipara los enfrentamientos en la trova a los “duelos de los güapos” que se protagonizaban en Antioquia a comienzos del siglo XX y a los duelos descritos por el escritor Manuel Mejía Vallejo en algunas de sus obras como “Pedro Canales” y *Aire de Tango*. Desde una perspectiva semiótica, Villa (1991, 436), afirma que en esencia la trova comunica el modo de ser de los antioqueños, su constante predisposición a la aventura, a la búsqueda de lo desconocido, a la confrontación en cualquiera de sus formas y a la competitividad en todas las esferas de la vida. Según Posada (1999b, 242), en Antioquia los enfrentamientos entre trovadores se ilustraban a comienzos de siglo con la figura de dos cuchilleros exhibiendo sus armas, vestidos con trajes típicos.

El carácter controversial de la trova antioqueña también lo había hecho notar Restrepo Trujillo (1955, 33-34) cuando asociaba la trova con los famosos bailes de garrote y las peleas de los campesinos antioqueños que generalmente acababan en trifulca, merced a la ira e impotencia del trovador por conquistar una mujer o superar a su contendiente. Escobar Uribe (1964, XV, XVIII) la reconoce como desafío, duelo o batalla de trovas. Eduardo Santa (1993, 252) la describe como un combate a copla limpia en el que un trovador arremete con una trova mordaz contra su contrincante, quien debe responderle de inmediato y de la misma manera.

Para Hubert Pöppel (1994, 300-301) la trova es una competencia entre dos trovadores quienes de manera alternada tienen que improvisar una estrofa en forma de copla; Carrasquilla (1997, 80-81) dice que los trovadores se enfrentan para obtener el mayor favor del jurado y del público, y alude a lo comunes que son los enfrentamientos personales entre dos trovadores en un festival; estas rencillas ayudan a la performance porque mueven al público a tomar partido por uno u otro trovador y estimulan el acto creador de los repentistas en contienda. No obstante lo anterior, existen razones que permiten afirmar que ese carácter contendiente explícito presente desde sus comienzos la trova antioqueña ha venido sufriendo cierto decaimiento en los últimos años.⁸

8 Durante el primer lustro del Festival Nacional de la Trova (1975-1980), el público amante de la trova antioqueña tuvo la fortuna de deleitarse con la improvisación de Gregorio Becerra, Leonel “El Profe” Guillén, Hernán Darío Hincapié y Jorge Mario Mejía, para citar sólo a

Carácter rural de la trova antioqueña

El carácter rural de la trova antioqueña, está determinado inicialmente por la acogida de que ha sido objeto por parte de una colectividad específica: la población campesina —minera, agricultora, arriera, errante de oficio en oficio—, cuyo sentido de supervivencia como comunidad estuvo y está fundamentado en la cultura de la oralidad. Es la misma cultura ágrafa y rural que en un comienzo habitó exclusivamente en los pueblos del departamento y luego, desde comienzos del presente siglo se trasladó a la ciudad llevando consigo todo el acervo cultural que caracterizaba su vida en el campo.⁹ Jaramillo Agudelo (1994, 259) considera que por las exigencias de socialización de la vida en la ciudad hay muchos elementos de la cultura campesina, como la trova, que se han ido adaptando paulatinamente a la cultura urbana. De tal manera que los vestigios de poesía oral que todavía se conservan y difunden en la ciudad en concurridos festivales de trova, en restaurantes, en bares y en programas de televisión, son sólo una

algunos de quienes se tienen grabaciones. En la década siguiente son de recordar los enfrentamientos entre César Augusto Betancur “Pucheros”, Germán Darío Carvajal “Minisicúí” y Saulo Gómez “Gelatina”; sin dejar de lado a Carlos Mario García “El Tigre”, a Gustavo Hernán Aristizábal “El Sardino de Manizales” y a “Paso’e reina”. Muchos de sus enfrentamientos fueron verdaderas joyas de la improvisación oral dignas de rememorar. A partir de 1990 la calidad en las contiendas empezó a decaer. El ingenio cedió paso a la trova de cajón, a la repetición de las mismas trovas en diferentes festivales, al facilismo, al ripio de que hablan Pardo Tovar (1966, 114) y Díaz-Pimienta (1998, 46), a la rima fácil, a la muletilla y al lugar común.

- 9 El proceso de migración de campesinos a la ciudad se explica (Villegas, 1993, 4, 31-59) porque en los momentos precedentes a su poblamiento de mitad de siglo, Medellín, al convertirse en epicentro de la actividad comercial e industrial, fue el paso obligado para desplazarse de unas regiones a otras dentro del mismo departamento, y con este ir y venir de comerciantes, industriales y viajeros de todo tipo su población empezó a aumentar paulatinamente ya que muchos de quienes decían venir sólo en misión de negocios o haciendo escala en la ciudad terminaban por quedarse a vivir en ella. Las zonas rurales que para entonces había en la capital comenzaron a poblarse por diferentes causas como la crisis de la minería, la tecnificación de las labores agrarias y su consecuente generación de desempleo, la terratenencia y sobre todo, la violencia política de los años treinta, que obligó al desplazamiento de una mayoría de campesinos poseedores de pequeñas parcelas que estaban en medio del fuego cruzado de quienes se disputaban la tenencia de la tierra; y la violencia de los años cincuenta, que fue de carácter indiscriminado. Hubo también una migración de intelectuales y artistas hacia Medellín entre 1880-1950. Entre el grupo de migrantes analizados por José Manuel Villada Torres (1997) figura Manuel Salvador Ruiz, más conocido como Salvo Ruiz, quien comparte con Antonio José “Ñito” Restrepo, la distinción de “Padre de la trova antioqueña”. Salvo Ruiz llegó a la ciudad no sólo huyendo de la persecución y la violencia políticas que azotaban las zonas rurales a mediados del siglo XX en Colombia, sino también busca de atención médica.

muestra de los muchos elementos de la cultura campesina que aún perviven en la ciudad. Por lo anterior, puede incluso afirmarse que con la adopción de hábitos y costumbres de los migrantes del campo, ha tenido lugar un proceso de ruralización de la ciudad.¹⁰

En virtud de dicha ruralización de la ciudad, se puede afirmar que aún hoy, en el Medellín urbano del siglo XXI, la trova antioqueña continúa hablando al hombre de campo de antaño que por múltiples razones tuvo que venirse a la ciudad y una vez aquí se dio a perpetuar la cultura campesina y tradicional con la cual llegó. Aún hoy, a pesar del paso del tiempo, de su difusión a través en los medios masivos de comunicación y en razón de sus lugares comunes (temas, ideas, tipo de receptores y rituales de la performance), en este Medellín de Tren Metropolitano y de edificios inteligentes, la trova antioqueña evoca una ruralidad “perdida”; no es gratuito que en las transmisiones por televisión de los festivales de la trova se observe el escenario decorado con elementos que aluden al campo como carros de escalera, sombreros, ponchos, carrieles, enjalmas, muleras, entre otros, y a los trovadores luciendo atuendos típicos campesinos; escenografía que en términos de Zumthor (31) no es más que una tradición considerada arcaica y pueblerina haciéndose presente, aquí y ahora, para las gentes de la ciudad.

La ruralidad también se hizo presencia en la ciudad a través de la literatura ligada a lo tradicional campesino. Unidos por una misma nostalgia de su pasado los intelectuales y los hombres del campo que ahora habitaban la ciudad se toparon en las páginas de periódicos como *El Bateo*¹¹ y *El*

10 En ocasiones es la trova la que va de la ciudad a un pueblo que antes no la poseía o cultivaba, aquí puede hablarse —con apoyo de la antropología urbana— de un proceso de urbanización del campo. Este fenómeno de influencia recíproca entre el campo y la ciudad es tratado de manera más amplia y desde una perspectiva antropológica en el texto *La ciudad: espacio, cultura y modos de vida*, publicado en 1994, en Medellín, por la Alcaldía de Medellín y el Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo, como Memorias del Seminario Taller que, con el mismo nombre del libro, realizaron, en abril de 1991, el Departamento de Antropología de la Universidad de Antioquia y la Asociación de Antropólogos Egresados, de la misma universidad.

11 *El Bateo* era un periódico semanal, satírico, en cada número aparecían poemas versificados, en estructura de soneto la mayoría. A pesar de presentarse por escrito, los versos allí publicados respondían a cierta improvisación —entendido como característica de la trova antioqueña— ya que eran compuestos día a día para referirse a las diferentes situaciones sociales, económicas, culturales y especialmente políticas, que tenían lugar en el país y el departamento. Se publicó en Medellín entre 1906 y 1940 (Restrepo Uribe, 1981, 568).

Campesino; a través de las coplas y los versos jocosos —no pocas veces satíricos— con que este periódico recreaba los sucesos locales y nacionales, cronistas, lectores y escuchas se comunicaban. Artistas y lectores —los que no sabían leer hacían que alguien les leyera— se encontraron en los cuentos de Tomás Carrasquilla, Efe Gómez, Ricardo Rendón y Julio Vives Guerra; y en los versos de León Zafir, Tartarín Moreira, Santiago “El Caratejo” Vélez y Antonio José Restrepo, para mencionar sólo algunos.

A finales del siglo XX y a comienzos del siglo XXI, a la ciudad siguen llegando, por razones similares, en especial por la violencia o la presión de los distintos actores armados —tanto ilegales como legales— campesinos de todos los pueblos del departamento y en ocasiones de otras regiones del país. Buscan en primer lugar, preservar su vida; seguidamente se dan a la tarea de buscar cómo subsistir, y también como antaño, en algunas ocasiones, en medio y a pesar de sus dificultades, buscan la manera de cultivar sus dotes artísticas, a este respecto cabe mencionar a trovadores ya célebres como Germán Darío Carvajal “Minisicuí”, Saulo Gómez “Gelatina”, David Carvajal, y Rolando García, de Marinilla; Pedro Alberto Uribe “Galleta” y Fabio Echeverri “Carriel”, de Jericó; y “Keyson Darío Vidal “Retón”, de Vegachí; aunque también los hay menos conocidos como Arracacho, Granadino, Candelillo, Angelito, Aguapanela,¹² trovadores todos ellos, que han venido del campo a la ciudad motivados por la posibilidad de desarrollar en la ciudad sus dotes de repentistas.

Carácter tradicional de la trova antioqueña

El carácter tradicional comprende básicamente tres aspectos: su ascendencia hispánica, su estructura de cuartetos octosilábicos y sus temáticas y fórmulas. Como todas las demás formas de poesía oral improvisada que hoy se cultivan en Latinoamérica, la que hoy se conoce como trova antioqueña es una poesía oral improvisada heredera del romancero español que trajeron a América los conquistadores. En tierra americana dicho romancero fue sometido por parte de las culturas india,¹³ no propiamente la colom-

12 Estos últimos son nombres artísticos de algunos trovadores. En la trova antioqueña es habitual, casi regla general, llamar a un trovador por su remoquete y no por su nombre de pila.

13 Don Ramón Menéndez Pidal (1958, 20), en la primera parte de su libro explica cómo es posible, a pesar de la cercanía geográfica, que algunos países suramericanos presenten diferencias en lo que se refiere a la influencia del elemento indio en el romancero español y viceversa.

biana, negra y mestiza a procesos de adopción, adaptación y modificación que influyeron sobre su estructura, sus temas y sus motivos; aunque al menos en Colombia no es posible hablar de influencia de la cultura india en los textos orales del romancero; los negros, en cambio, sostiene Posada (1986, 50; 1988, 24; 1999^a, 187), no sólo se han mantenido en vigencia sino que han enriquecido el conjunto de formas orales españolas.

La métrica es una de las más importantes características formales de la trova antioqueña. La trova antioqueña que se practica en la actualidad es conocida entre los trovadores con el nombre de trova sencilla y conserva la estructura de la cuarteta octosilábica con rima generalmente asonante en sus versos pares, ABCB:¹⁴

CCXXVII

Y si el alma se cambiara
la verdad que lo lamento
la cambiaría por un tiple
pa' cantar trovas al viento.

Albeiro Jaramillo "Ladrillo"

Bajo esta misma estructura la trova antioqueña es reconocida en la narrativa regional y en los estudios sobre poesía popular colombiana. Además de la sencilla, en la improvisación antioqueña también es posible encontrar, aunque no muy frecuentemente, cuartetas de estructuras ABBA, conocida como redondilla; cuartetas de la forma ABAB, denominadas trova cuadrada, ratoneo y dobletiada (Carrasquilla, 1997, 75-78), entre otras.¹⁵

En cuanto a su estructura formal se refiere, puede afirmarse que la trova antioqueña, al igual toda poesía oral desde Homero hasta nuestros días, guardadas las debidas y necesarias proporciones, está sujeta a unos ele-

14 Con esta forma de esquematizar la trova, que corresponde a la forma de representar los versos de los poemas en la métrica española, se están representando las rimas -asonante o consonante- que tienen lugar al interior de la trova, estrofa o poema. Independiente del número de versos que los conformen, una trova, una estrofa o un poema tienen rima entre aquellos versos que repiten letra. Es decir, en el caso del esquema ABCB, que es el característico de la trova antioqueña, la rima se da entre los versos segundo y cuarto que son los que repiten letra (B).

15 Para un próximo artículo se espera tratar en detalle cada una de estas modalidades de trova mencionadas; igualmente se espera tratar en detalle e ilustrar lo referente a los elementos fijos, las estrategias formularias y los defectos de composición y de emisión de que se hablará en los apartes siguientes.

mentos, temas y fórmulas enmarcados dentro de una tradición, es lo que Walter Ong (1987, 29) denomina métodos orales de composición. Por ejemplo, en lo temático, los trovadores antioqueños son proclives a tratar de manera iterativa un mismo tipo de temas como la ruralidad, ya sea aludiendo, entre otros aspectos, a su toponimia:

LXXI

De Turbo hasta Necoclí¹⁶

voy arriando la mulada

urria mula de los diablos

no te quedés rezagada.

Leonel Guillén "El Profe"

A su bromatología:

DCL

A ver destape la olla

ventero de Marinilla

déme treinta de yuquita¹⁷

diez de papa¹⁸ y de morcilla.

Aicardo Martínez "El Cura"

A su habla regional:

CCCLXXXIII

Me está buscando pelea

Tan verracó¹⁹ que estoy

Será que tiene ganas

De que lo aporreen hoy.

César Augusto Betancur "Pucheros"

16 Turbo y Necoclí son dos municipios ubicados en el sector noroccidental de Antioquia, en una región conocida como el Urabá antioqueño.

17 Yuquita es el diminutivo de yuca, que no es más que la misma mandioca o tapioca, un tubérculo de la familia de las euforbiáceas, cuya raíz tuberosa hace parte de la dieta básica de los colombianos (Haensch y Werner, 1993, 421).

18 Papa es la misma patata.

19 En tanto colombianismo, esta voz aquí se debe entender, entre sus muchas acepciones, como disgustado, de mal humor o encolerizado (Haensch y Werner, 1993, 414).

A su folclor literario como narraciones y mitos:

CCLXXVII

La Madremonte,²⁰ compadre,
y la Hojarasca²¹ y el Perro²²
y donde salía un espanto
por mi Dios, había un entierro

Jorge Carrasquilla

Otro elemento de mucha recurrencia temática es lo político; al cual se alude básicamente de varias maneras, ya para exaltar ciertos valores con que históricamente se ha identificado a la cultura antioqueña, ya como protesta o denuncia del momento social y político, ya como declaratoria de rivalidad con otras regiones del país. Asimismo, los repentistas antioqueños suelen recurrir a algunos elementos fijos o a estrategias formularias para la construcción de la trova completa, para elaborar un verso, para hallar la rima o para dar un sentido determinado a su mensaje.

En la trova antioqueña también se han detectado algunos defectos de composición y de emisión tales como la trova coja, la trova sin rima, la trova de cajón, el estribillo, la muletilla, los dejos y la arritmia, (Carrasquilla, 1997, 84-87), aspectos todos estos que se espera tratar detalladamente en posteriores artículos.

En lo que a su acompañamiento musical se refiere, la trova antioqueña recibe, de acuerdo con la tonalidad en la cual se cante, diversos nombres.²³

20 La Madremonte, también conocida como la Madreselva, es un mito antropomorfo femenino de gran parte de las regiones andina y amazónica de Colombia, a quien se le atribuye la labor de cuidar los bosques y selvas de la mano destructora de aserradores, cazadores y pescadores. (Ocampo, 1989, 173).

21 Léase Hojarasquín del monte, es un mito antropomorfo masculino, a quien se le atribuye, al igual que a la madremonte, la función tutelar de selvas y bosques. Homólogos suyos también se conocen en la mitología griega, los sátiros; en la mitología romana, el fauno; en la mitología de los musulmanes españoles, el velludo (Ocampo, 1989, 199).

22 Quizá aquí el trovador alude al mito zoomorfo del Perro negro. En Antioquia se cree que este espanto es ánima en pena que anda arrastrando una cadena, aullando y echando candela por los ojos y la boca.

23 El aspecto musical y todo lo que él implica —tonos, ritmos, voces— es quizá el tópico menos estudiado en la trova antioqueña. Se espera en el mediano plazo poder presentar algunos acercamientos al respecto.

Según Saulo Gómez “Gelatina”, integrante de “Los Marinillos”,²⁴ se le llama trova campesina cuando se canta en tono de merengue campesino; es la modalidad más utilizada por cantantes de música popular antioqueña —más conocida como música guasca— para sus grabaciones. Y recibe los nombres de trova sencilla, trova tradicional o trova festivalera, cuando se canta en un tono que mezcla el pasillo criollo y el bambuco; esta es la que goza de mayor difusión y aceptación tanto entre los trovadores como entre el público que asiste a los diferentes festivales de la trova que se celebran en la región.

Valiéndose de su ingenio, en las últimas dos décadas del siglo XX los trovadores paisas se han dado a explorar y experimentar nuevas formas de acompañamiento musical para su poesía oral, producto de ello es el ritmo con que se suele acompañar la trova doblatiada. Ese mismo ingenio y su habilidad para adaptar su tonada a diferentes ritmos musicales han facilitado al trovador antioqueño improvisar en su respectivo ritmo y sin mayor problema cualquier tipo de poesía oral improvisada colombiana.

Lo popular en la poesía oral antioqueña

En lo que a la trova antioqueña se refiere, Antonio José “Ñito” Restrepo (1955, 19-56) insinúa lo que podrían ser algunos criterios determinantes de su carácter de popular. El primero de ellos lo constituye la autoría anónima que de suyo caracteriza a la poesía oral. A este respecto, Zumthor (219) dice que en la performance de la poesía oral el autor o compositor cede la función protagónica que le corresponde al destinador o ejecutante, lo que no quiere decir que lo anule por completo. Es decir, para efectos de nuestra tradición oral no tiene tanta importancia el nombre de quien compone el poema como sí el de quien lo transmite o hace efectivo en el momento de la enunciación. Y sin duda es por esto último que Restrepo (1955, 25-33) rescata el protagonismo de mineros, chapoleros, aventureros y de-

24 “Los Marinillos”, compuesta por Germán Darío Carvajal “Minisicuí” y Saulo Gómez “Gelatina”, es, sin duda alguna, la más célebre pareja de trovadores hasta hoy conocida en la historia de la trova antioqueña. Y a esta afirmación no se le puede oponer ni siquiera la pareja “Ñito” Restrepo “Salvo” Ruiz, ya que estos dos últimos nunca formaron pareja como tal y más aún, a pesar de los testimonios del mismo Salvo (Escobar Uribe, 1964, 76-77), existen fundadas dudas no sólo acerca de sus posibles y fugaces encuentros en el suroeste antioqueño sino también de que al menos se hubieran conocido personalmente (Escobar Uribe, 1964, 4-6, 76-80).

más gentes del pueblo que hicieron suya la poesía oral que alguna vez escucharan en alguna parte en labios de quién sabe quién:

Brota la poesía popular de todas partes y no sale de ninguna; la oímos dondequiera, aprendemos sus versos y tonadas,...pero ignoramos el desconocido autor de esos cantares, no recordamos con precisión quién nos los transmitiera ni dónde por primera vez los escuchamos, ni cómo y por qué los aprendimos (Restrepo 1955, 25).

Por eso, cuando Restrepo (1955, 30) habla del “pueblo como el gran poeta anónimo” se está refiriendo al pueblo que canta o enuncia el poema, y no al pueblo como sujeto que lo compone; de manera que para tratar de establecer lo popular de la poesía oral en términos del anonimato hay que considerar, por encima de cualquier otro momento, el de su transmisión, tal como lo entiende Zumthor. Al mismo momento se refiere Peter Wade (1997, 102-104) cuando destaca que en los festivales de trova que continuamente se realizan en Medellín, los espectadores improvisan textos poéticos orales con una facilidad tal, que da la impresión que tuvieran experiencia en hacerlo.

Otro criterio para determinar la popularidad de la trova antioqueña es el de la permanencia de rasgos arcaicos. Lo de arcaico debe pensarse más por lo característico de la oralidad que por el tiempo transcurrido. Lo más característico de esta primera poesía fue su aislamiento de toda forma de transmisión escrita y su correspondiente inmersión en la oralidad. Esta forma de oralidad caracterizó la cohesión y la moralidad de cada una de las comunidades donde se alojó, en especial en la región del suroeste antioqueño donde se contó, a juzgar por el escaso testimonio hallado hasta el momento, con el mayor número de cultores de la trova antioqueña del departamento.²⁵

En cuanto a sus receptores se refiere, la trova en Antioquia es acogida no sólo por gentes del campo de marcado analfabetismo y gentes pobres de la ciudad sino también por ricos y gente de la clase alta de origen o

25 Merced a su condición agrícola y minera, el suroeste de Antioquia fue territorio apto para el surgimiento de trovadores, entre los que se citan, por ejemplo, a Antonio José Restrepo y Salvo Ruiz, Carmen Lara “Caranga”, Martín López (Villa Mejía, 1991, 450), Indalecio Ortiz, Espíritu Santo Piza. También llegan del suroeste el Caratejo Vélez, repentista de excelentes dotes, compositor de décimas y sonetos satíricos y jocosos, oriundo de Titiribí. Diego Calle Restrepo, nacido en Bolívar, Antioquia, era un excelente improvisador y compositor de décimas, canciones y poemas; célebres son sus *Décimas el aguardiente*.

descendencia campesinos. Ya desde su *Cancionero de Antioquia*, Restrepo (1955, 25-33) nos habla de la recepción de que era objeto la poesía popular en los pueblos de Antioquia por parte de gentes de todas las edades, niños, jóvenes, adultos y ancianos, de todos los oficios y condiciones sociales que para entonces había en el departamento, mineros, agricultores, peones, hacendados, aventureros y demás; también habla de los diferentes espacios en que la poesía oral tenía cabida, minas, cafetales, plazas de pueblo, fondas y bailes.

Hoy puede afirmarse sin temor a equívocos que la trova antioqueña pervive merced a factores históricos, muy similares a los de hace cincuenta años, que forzaron la migración de campesinos a la ciudad. A diferencia de hace media centuria, hoy la trova antioqueña goza de posicionamiento y difusión no sólo en Medellín y Antioquia sino en todo el país y en el exterior. De lo anterior dan cuenta los espacios institucionalizados —no sólo en Antioquia sino en otras regiones del país— de que se dispone para realizar festivales a los cuales concurren, en forma masiva, gentes de todas las condiciones sociales; de su auge dan cuenta además los diversos programas de humor que en la radio y la televisión locales y nacionales han tenido como principal atractivo la franja dedicada a la trova; ésta también ha dado lugar y se ha difundido a través de innumerables microempresas e instituciones, con y sin ánimo de lucro, respectivamente, con notable éxito.

La trova antioqueña y la problemática oralidad-escritura

Una caracterización de la popularidad de la trova antioqueña pasa indefectiblemente por la polémica que de siglos atrás se libra entre la oralidad y la escritura, en la cual a su vez están inmersas la relación entre rural y lo urbano y la discriminación de una poesía popular con respecto a una poesía culta. La polémica entre la oralidad y la escritura se puede rastrear desde los *Diálogos* mismos de Platón: ha estado presente desde el momento mismo en que se empezó a asociar toda creación del lenguaje con el texto escrito (Zumthor, 11); 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 al plano de lo folclórico toda otra literatura que no fuera europea; y se complicó aún más en el siglo XX, cuando el surgimiento de los estudios estructuralistas aplicados a la litera-

tura privilegiaron el texto escrito. Aún hoy, y en gran medida, a la oralidad se le sigue negando toda posibilidad de acceso al plano de lo estético.

En virtud de su misma fugacidad que la torna a veces inmanipulable, la oralidad parece no ofrecer atractivo alguno para los estudiosos de la literatura; a esto se suma las muchas veces gratuita asociación de la oralidad con lo primitivo y lo tradicional; y en consecuencia, tiene lugar entonces cierta sacralización de la escritura que ha tenido por contraparte cierto menosprecio por la oralidad. Quizá lo anterior explique por qué la trova antioqueña, al igual que sucede con las demás expresiones pertenecientes al conjunto de la literatura oral en el mundo entero, ha merecido poca atención por parte de los estudiosos de la lingüística y la literatura de nuestro país.

Son escasos los estudios sobre la tradición oral de Colombia y sus diversas regiones. Después de los estudios de Ciro Mendía (1927), Pardo Tovar (1966); de Otero D'costa; de Gisela Beutler; y de Abadía Morales; los esfuerzos dedicados a la investigación de la tradición oral versificada de Colombia han sido pocos. Entre los más importantes está el "Discurso sobre la poesía popular", que pronunciara Antonio José "Ñito" Restrepo en 1929 ante la Academia Colombiana de Poesía (Restrepo, 1955, 19-56). También se cuenta 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. A este respecto, el de la profesora Consuelo Posada Giraldo puede considerarse el estudio sobre nuestra tradición oral versificada más adelantado hasta ahora; a los suyos, quizá puedan aunarse algunos acercamientos desde la sociolingüística, con los cuales el profesor Víctor Villa Mejía enriquece las reflexiones en torno a la trova antioqueña. Y en esta misma dirección, la investigación que sirve de marco al presente ensayo pretende sumarse a los intentos por llenar el vacío existente respecto a los estudios sobre la evolución y estado actual de la trova antioqueña, e igualmente, a partir del estudio de ésta última, se propone estudiar, comprender y enriquecer el campo de estudio de nuestra literatura colombiana.

Bibliografía

Abadía Morales, Guillermo. *Compendio general de folclore colombiano*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1977.

- Beutler, Gisella. *Estudios sobre el romancero español en Colombia*. Bogotá: Caro y Cuervo, 1977.
- Carrasquilla González, Jorge. "La trova: un juego de la rima", en: Velásquez, Orlando y Jesús Mejía Ossa. *Poética popular colombiana: Canto y coplerío*. Medellín Impresos Caribe, 1997, 71-90.
- Díaz-Pimienta, Alexis. *Teoría de la improvisación: primeras páginas para el estudio del repentismo*. España: Sendoa Editorial, 1998.
- Escobar Uribe, Arturo. *Salvo Ruiz, el último juglar*. Medellín: Editorial Presencia, 1964.
- Haensch, Gunter y Reinhold Werner. *Nuevo diccionario de americanismos. Tomo I. Nuevo diccionario de colombianismos*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1993.
- Jaramillo Agudelo, Darío. "Colombia, una poesía en auge", en: Karl Kohut (ed.). *Simpósio Literatura colombiana hoy: Imaginación y barbarie*. Noviembre 5-8 de 1991. Frankfurt-Madrid: Centro de Estudios Latinoamericanos de la Universidad Católica de Eichstätt, 1994, 258-264.
- Mendía, Ciro. *En torno a la poesía popular*. Medellín: Editor Antonio José Cano, 1927.
- Menéndez Pidal, Ramón. *Los romances de América*. Madrid: Espasa-Calpe, 1958.
- Ocampo López, Javier. *Mitos colombianos*. Bogotá: El Áncora Editores, 1989.
- Ong, Walter J. *Oralidad y escritura: Tecnologías de la palabra*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- Pardo Tovar, Andrés. *La poesía popular colombiana y sus orígenes españoles*. Bogotá: Tercer Mundo, 1966.
- Pöppel, Hubert. "La literatura popular en la Metrópoli entre tradición y Talleres de Poesía", en: Kohut, Karl (ed.). "Literatura colombiana hoy: Imaginación y barbarie", en: *Simpósio: "Literatura colombiana hoy. Imaginación y barbarie"*, noviembre 5-8 de 1991. Frankfurt-Madrid: Centro de Estudios Latinoamericanos de la Universidad Católica de Eichstätt, 1994.
- Posada Giraldo, Consuelo. *Canción vallenata y tradición oral*. Medellín: Universidad de Antioquia, 1986.
- _____. "Cambio y permanencia en la copla y la trova antioqueñas", en: *Lenguaje en Acción*. No. 2. Medellín: Universidad de Antioquia, abril, 1988, 23-35.
- _____. "Versos y fiestas en el Caribe colombiano", en: *Caravelle*. No. 73. Toulouse, 1999a, 187-200.
- _____. "La décima cantada en el Caribe y la fuerza de los procesos de identidad", en: *Memorias del IV seminario internacional de estudios del Caribe*. Barranquilla: Instituto Internacional de Estudios del Caribe-Fondo de Publicaciones de la Universidad del Atlántico, 1999b, 237-249.

- Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*. Madrid: Espasa-Calpe, 1992.
- Restrepo Trujillo, Antonio José. *El cancionero de Antioquia*. Medellín: Bedout, 1955.
- Restrepo Uribe, Jorge. *Medellín: su origen, progreso y desarrollo*. Medellín: Servigráficas, 1981.
- Santa, Eduardo. *La colonización antioqueña*. Bogotá: Tercer Mundo Editores, 1993.
- Villa, Mejía, Víctor. *Preocupaciones*. Medellín: Seduca, 1991.
- Villada Torres, José Manuel. *Peregrinación intelectual hacia Medellín*. Medellín: Universidad de Antioquia, Facultad de Ciencias Sociales y Humanas. Tesis, 1997.
- Villegas Villegas, Lucelly. *Poblamiento y vida diaria en el nororiente de Medellín*. Medellín: Universidad Nacional, Facultad de Ciencias Humanas. Tesis, 1993.
- Wade, Peter. *Gente negra, nación mestiza. Dinámica de las identidades sociales en Colombia*. Medellín: Universidad de Antioquia-Uniandes-Instituto Colombiano de Antropología, 1997.
- Zapata Morales, John Fredy. *Desarrollo histórico de la trova en Antioquia. Medellín*. Medellín: Universidad de Antioquia. Facultad de Comunicaciones. Tesis, 2005.
- Zumthor, Paul. *Introducción a la poesía oral*. Madrid: Taurus, 1991.