

Impostando la voz del pueblo. Poesía política de apariencia popular en la Nueva Granada (1717 – 1822)

*Guillermo Molina Morales*¹
Instituto Caro y Cuervo

Artículo de Reflexión derivado de Investigación

Recibido: Septiembre 13 de 2016 Aprobado: Octubre 07 de 2016

Resumen

La crítica tiende a estudiar de forma diferenciada las dos grandes vertientes de la poesía colonial en español: la poesía culta y la poesía popular. En el presente artículo, planteamos la existencia de una producción híbrida escrita por miembros de la “ciudad letrada” que utilizan recursos de la tradición popular para conseguir una mayor difusión de su mensaje político. En los cinco poemas estudiados, encontramos una multiplicidad de posibilidades para estos cruces, desde la reapropiación de una melodía tradicional hasta la utilización de formas cultas puestas en boca de indígenas. En la conclusión, enfatizamos el interés de este enfoque para otras regiones y épocas.

Palabras clave: poesía popular; ciudad letrada; literatura colonial; reapropiación; hibridez

1 Docente e investigador en el Instituto Caro y Cuervo. Candidato a Doctor por la Universidad de Zaragoza (España). Sus últimos artículos sobre poesía colonial aparecen en las revistas *Tonos Digital* n°31 y *Dieciocho* n°40(1). Correo electrónico: Guillermo.Molina.Morales198@gmail.com

Projecting the voice of the people. Political poetry of popular appearance in Nueva Granada (1717-1822)

Abstract

The critique tends to study, in a differentiated manner, the two main strands of colonial poetry in Spanish: educated and popular poetry. In the present article we propose the existence of a hybrid production, written by members of the “Ciudad letrada”, who use resources from the popular tradition to get a greater dissemination of their political message. In the five poems studied, we find multiple possibilities for these intersections, from the re-appropriation of a traditional melody to the use of educated forms attributed to indigenes. In the conclusion, we emphasize how this approach may result interesting in the study of other regions and times.

Key words: popular poetry, literate city, colonial literature, re-appropriation, hybridization.

Impostando a voz do povo. Poesia política de aparência popular na Nova Granada (1717-1822)

Resumo

A crítica tende a estudar de maneira particular, dois grandes vertentes da poesia colonial hispano falante: a poesia culta e a poesia popular. Em este artigo se fala de outra vertente, uma híbrida, produzida por membros da cidade letrada e com mensagens políticas, que aproveitava recursos da tradição popular para atingir grande difusão. São estudados cinco poemas, neles são achadas múltiplas estratégias, desde a reapropriação de melodias tradicionais até a utilização de formas cultas pelos indígenas. Assim se chama a atenção sobre este enfoque para considerar em outras regiões.

Palavras chave: poesia popular, cidade letrada, literatura colonial, reapropriação, hibridez

I. Introducción

La poesía política en español producida en la Nueva Granada (actual Colombia) se remonta, con toda probabilidad, a las primeras décadas de presencia española. El testimonio de Juan de Castellanos es muy valioso en este punto, puesto que recoge, dentro de sus *Elegías de varones ilustres*, algunas coplas que el soldado Lorenzo Martín improvisaba “para entretener a los soldados”. Compañero de Jiménez de Quesada y, por lo tanto, miembro del grupo “fundador” de Santafé de Bogotá, Martín escribía versos como los que siguen:

“Tenemos las camisetas
flojas y anchos los jubones;
pretinas de los calzones
encogen las agujetas.
Todos bailamos gambetas
al son de los estropezos”².

A diferencia de la poesía épica en octavas reales endecasílabas (pensemos en Ercilla o en el propio Castellanos), estas coplas dan una imagen lastimera y cómica de los españoles. En este sentido, pueden interpretarse como el reverso de la versión heroica de la Conquista. Otras composiciones son todavía más directas, como la siguiente copla, escrita de forma anónima en 1527:

“¡Ah! Señor Gobernador,
Miradlo bien por entero,
Allá va el recogedor,
Acá queda el carnicero”³.

Orjuela sitúa esta composición en el territorio de la Nueva Granada, aunque Serna lo hace en el Perú. En cualquier caso, se trata de un testimonio claro de protesta política (el “recogedor” sería Diego de Almagro; y el “carnicero”, Francisco Pizarro), posiblemente realizada por algún soldado insatisfecho.

Estas composiciones críticas siguieron siendo frecuentes durante los tres siglos de Colonia. Sin embargo, por su propia naturaleza contestataria, casi nunca eran publicadas (recordemos, además, que la imprenta no llega a la Nueva Granada hasta mitad del siglo XVIII) y, por lo tanto, poco hemos conservado de ellas. Su forma de transmisión era casi siempre de naturaleza oral; aunque Díez Borque⁴, para el caso español, resalta la importancia del manuscrito clandestino como forma de transmisión de la poesía de protesta. De forma irónica, muchos de estos poemas se han conservado gracias a la Inquisición, cuyos funcionarios copiaban los poemas perseguidos en las actas de los juicios. Por ejemplo, González Casanova y Miranda⁵ pudieron rescatar de sus archivos un amplio *corpus* referido a la Nueva España.

Como parece lógico, los poderes civil y religioso promovían aquellas obras que servían a sus intereses. En un sentido amplio, la mayor parte de la poesía oficial de la época puede calificarse como política, sobre todo si tenemos en cuenta su frecuente vinculación con festividades como la entrada de un obispo o de un virrey a la ciudad. El lenguaje con que solían expresarse estas obras, desde la consolidación de la Colonia en el siglo XVII hasta bien entrado el siglo XVIII (por ejemplo, en la

2 CASTELLANOS, Juan de. Obras, t. II. Caracas: Parra León Hermanos, 1932, pág. 454.

3 Citado en SERNA, Mercedes. Poesía colonial hispanoamericana. Madrid: Cátedra, 2004, pág. 51.

4 DÍEZ BORQUE, José María. Manuscrito y marginalidad poética en el XVII hispano. En: *Hispanic Review*. 1983, no. 51(4), págs. 371-392.

5 GONZÁLEZ CASANOVA, Pablo y MIRANDA, José. Sátira anónima del siglo XVIII. México: Fondo de Cultura Económica, 1953.

Floresta de la Santa Iglesia Catedral de la ciudad de Santa Marta, de 1742), era altamente elaborado y artificioso. Este hecho se relaciona habitualmente con el movimiento barroco y, según autores como Beverley⁶, con una estrategia consciente para subrayar la superioridad de la élite letrada.

La crítica ha estudiado por separado ambas formas de producción poética, la aristocrática y la popular, que a menudo ha considerado como opuestas. También, aunque en menor medida, ha analizado las influencias mutuas, en especial el aprovechamiento por parte de la alta cultura de algunos versos y recursos populares (por ejemplo, en las glosas de los cancioneros cultos o en las obras dramáticas del Siglo de Oro). En las últimas décadas, autores como Gurevich⁷ han negado la tajante separación entre alta cultura y cultura popular que presuponían Bajtín y sus seguidores; sin embargo, estos matices no han generado un estudio más exhaustivo de las hibridaciones entre ambas tradiciones.

Como hipótesis de partida, el presente artículo postula la existencia de un tipo de poesía que combina rasgos de las dos vertientes poéticas. Se trata de composiciones de tema político que, por su estilo, parecen encajar en la tradición popular y, por lo tanto, representar las aspiraciones del pueblo. Sin embargo, diversos indicios señalan que la autoría pertenece a miembros de la alta cultura, que se valieron de la apariencia popular para transmitir su mensaje político más allá de los límites de la ciudad letrada. Esta naturaleza híbrida, como veremos, se manifiesta de formas muy diferentes: desde la reutilización de una melodía popular hasta la versificación culta puesta en boca de un indígena.

En este punto, es importante aclarar que nuestro análisis se centrará en los textos, y no en las circunstancias extraliterarias, aunque podamos usar los pocos datos conocidos para reforzar las hipótesis presentadas. En cuanto a la elección de los poemas, hemos puesto como límite geográfico el espacio de la Nueva Granada (más concretamente, el altiplano de la actual Colombia). Adicionalmente, todas las obras fueron escritas en el agitado siglo que comienza con la destitución del Presidente de la Audiencia de Santafé de Bogotá, Francisco Meneses Bravo de Saravia, en 1715; pasa por la revuelta comunera de 1781; y concluye con las guerras de Independencia en las primeras décadas del siglo XIX. Con estas delimitaciones, intentamos evitar una dispersión excesiva que pudiera introducir variables extrañas en nuestro análisis.

Dada la naturaleza, generalmente clandestina, de los poemas que estudiamos, y teniendo en cuenta los límites espacio-temporales impuestos, podrá entenderse que el *corpus* de obras sea relativamente exiguo. Con todo, gracias a los esfuerzos archivísticos de algunos investigadores vinculados al Instituto Caro y Cuervo (en especial, Hernández de Alba y Pacheco Quintero), tenemos a nuestra disposición, al menos, cinco composiciones susceptibles de ser analizadas desde nuestra perspectiva. Vale la pena resaltar que estos cinco poemas, hasta donde sabemos, nunca han sido estudiados por la crítica, a excepción de “Nuestra Cédula”.

6 BEVERLEY, John R. On the concept of the Spanish Literary Baroque. En: *Culture and Control in Counter-Reformation Spain*. Minnesota: University Press, 1992, págs. 216 – 230.

7 GUREVICH, Aaron J. Bakhtin y el carnaval medieval. En: *Una historia cultural del humor: desde la Antigüedad a nuestros días*. Barcelona: Sequitur, 1999, págs. 55 – 62.

Cronológicamente, el primero de los poemas de nuestro *corpus* es “Coplas del baile de las brujas” (1717), compuesto como respuesta a los acontecimientos que desembocaron en el apresamiento del Presidente de la Audiencia en 1715. Sigue el citado “Nuestra Cédula”, estrechamente vinculado con la insurrección comunera de Socorro en 1781. Los otros tres poemas tienen como marco de referencia las luchas independentistas: las “Décimas” de 1810 satirizan las intrigas palaciegas en torno a la Junta Suprema de Santafé proclamada tras la invasión napoleónica de España; la “Xácara” de 1815 critica la doblez y la codicia de un canónigo que, en las luchas independentistas, cambiaba de bando según las circunstancias; en la “Sextina de la india” y “del indio” se ensalza a Simón Bolívar.

En todos los casos, la versión que estudiaremos es la publicada en la recopilación de Pacheco Quintero⁸. Esto se debe a dos motivos: la alta fiabilidad de este investigador colombiano y la gran dificultad de localizar las fuentes originales manuscritas de estas obras (de nuevo, la excepción es “Nuestra Cédula”). Nuestro trabajo, por lo tanto, no se basa en el rescate de poemas inéditos, sino en el análisis interpretativo de su contenido.

Puesto que, en muchas ocasiones, vamos a referirnos al concepto de “poesía popular”, resulta conveniente definirlo antes de iniciar el análisis del *corpus*. Para ello, nos basaremos en la autora que, en nuestra opinión, mejor ha estudiado este tipo de poesía en las últimas décadas: Margit Frenk⁹ (quien, en lo esencial, sigue las huellas de Menéndez Pidal). Sintetizando el pensamiento de la teórica germano-mexicana, podemos decir que la poesía popular se caracteriza por los siguientes rasgos:

- a. Tal y como lo indica el nombre, la poesía popular tiene una fuerte vinculación con el “pueblo”. En este sentido, Frenk subraya “la pertenencia al pueblo y a su cultura” y, en otro momento, opone esta vertiente a la “lirica aristocrática”. Para concretar más la referencia al “pueblo”, tomaremos de Ángel Rama¹⁰ el concepto de “periferias” de la “ciudad letrada”, es decir, el espacio, urbano o rural, en que vivía la población subordinada a la clase letrada. Es importante anotar que, en esta época, este grupo estaba formado por una mayoría de mestizos iletrados (aunque también había una cantidad significativa de blancos y de “castas”) y que, en este caso, nos estamos limitando a la población hispanohablante (es decir, dejamos fuera a las comunidades indígenas y africanas que conservaban su lengua y su oralitura al margen de las tradiciones hispanas).
- b. La poesía popular está indisolublemente asociada a la música. Afirma Frenk que se trata de canciones reproducidas “durante las labores diarias, en ratos de ocio y en fiestas”. Adicionalmente, la forma de transmisión era, principalmente, oral, “de boca en boca, de generación en generación”, lo que conlleva “un proceso de variación dinámico”. Por lo tanto, en los poemas suelen conservarse algunas marcas de oralidad.
- c. El enfoque tradicional, que sigue Frenk, apunta a una suerte de autoría colectiva para estos poemas, lo que se justifica por su continuo proceso de cambio. Ciertamente, la mayor parte de la poesía popular conservada es anónima, aunque en ocasiones se conoce el nombre de los copleros (un ejemplo, dentro

8 PACHECO QUINTERO, Jorge. Antología de la poesía en Colombia, t. I y II. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1973.

9 FRENK, Margit. Poesía popular hispánica. México: Fondo de Cultura Económica, 2013.

10 RAMA, Ángel. La ciudad letrada. Hanover, Nueva Jersey: Ediciones del Norte, 1984.

de nuestros límites espacio-temporales, es el antioqueño Francisco Ignacio Mejía Vallejo, conocido como “Tío Pacho”). En cualquier caso, el dinamismo propio de la poesía popular es compatible con la existencia de un autor concreto para la primera versión.

d. Frenk también compara el “discurso sencillo y sin recovecos” de la poesía popular con “las sutilezas de los cortesanos”. Esta primera vertiente sería, por lo tanto, “breve, emotiva, enfática, rápida”, en oposición al elaborado artificio de la poesía culta (pensemos, sobre todo, en el habitual gongorismo de la ciudad letrada).

e. Por último, destacamos el hecho de que, durante la época estudiada, la poesía popular era fácilmente identificable por sus metros y sus formas estróficas. Así, mientras que lo popular estaba asociado al verso octosílabo (agrupado en romances, quintillas, redondillas, octavillas y décimas), la poesía culta tendía a utilizar el verso endecasílabo (en ocasiones combinado con el heptasílabo y, alguna vez, el alejandrino) en estrofas prestigiosas como la octava real y el soneto.

2. “Es chulo de fama”: la invectiva letrada en formas populares

Hemos señalado, como hipótesis de partida, que los poemas del *corpus* elegido están compuestos por autores de la ciudad letrada que, con el objetivo de llegar (y convencer) a un público más numeroso, dan a sus obras una apariencia de poesía popular. Por consiguiente, los poetas utilizarán algunos de los rasgos que caracterizan a esta vertiente, y que hemos señalado al final del anterior epígrafe. Como a continuación veremos, esto se realiza en muy diversos grados y formas en las cinco piezas estudiadas.

“Coplas del baile de las brujas” es, seguramente, el poema que mimetiza de forma más lograda los procedimientos de la poesía popular. En primer lugar, es necesario recordar que las canciones de brujas constituían un género popular que, según muestra Maserá¹¹, llega desde la Península a América. En estas canciones, se escucha la voz de las brujas realizando sortilegios u otro tipo de cantares maléficos. En el caso del poema neogranadino, estos personajes folclóricos celebran las malas artes de los oidores que habían logrado la destitución del Presidente de la Audiencia en 1715.

En la primera copla de este “baile”, el coro de brujas repite unos versos copiados de la tradición, concretamente del cuento “Domingo siete” (en el que satiriza la codicia, tema principal de las “Coplas”):

“Lunes y martes
Y miércoles tres,
Jueves y viernes
Y sábado seis”¹².

11 MASERA, Mariana. Canciones tradicionales, enigmas, y canciones de brujas en un manuscrito novohispano del siglo XVII. En: *Lyra mínima oral: los géneros breves de la literatura tradicional*. Alcalá de Henares: Servicio de Publicaciones de la Universidad, 2001, págs. 169 – 178.

12 Citado en PACHECO QUINTERO, Op. Cit., t. I, pág. 437.

Al operar de esta manera, el autor sitúa al receptor en unas coordenadas temáticas y, sobre todo, musicales ya conocidas. Las coplas posteriores siguen la misma estructura, tanto en la estrofa (coplas de cuatro versos) como en la métrica (combinación de pentasílabos y hexasílabos) y en la rima (asonante, en “e” aguda, en los versos pares). Este hecho nos hace suponer la reutilización de la misma melodía que acompañaba a los versos tradicionales (aunque no podamos asegurarlo, puesto que no se conserva el componente musical de la obra). La mimetización resulta evidente en la segunda copla, en la que se sustituyen, sin más cambio, los días de la semana por los nombres de los oidores a los que se quiere atacar:

“Martín y Barajas
y el Tábano tres,
Jusepe y Mateo
y Arámbulo seis”¹³.

A partir de este momento, el poema combinará dos tipos de coplas, ambos con la misma estructura. Por un lado, en los coros se mantiene la libertad burlesca para jugar con las palabras y con su melodía, sin importar el significado. Por otro lado, las estrofas intermedias se utilizan para satirizar, uno a uno, a los oidores implicados en el caso. Como muestra, leamos una de las coplas dedicadas a Vicente Arámbulo, también conocido con el nombre de “Juan Largo”, oidor y alcalde de Corte:

“Centro de codicias
Su corazón es,
Malhayan sus ojos,
Malhaya él, amén”¹⁴.

Aquí, encontramos una anáfora que recuerda el lenguaje de los romances de transmisión oral, y de las invectivas y maldiciones populares. De este modo, se refuerza todavía más la conexión con el habla y las tradiciones del pueblo. Bajo esta máscara, el poeta puede dar rienda suelta a una agresiva sátira “ad hominem” que, según los límites del humor habituales desde los teóricos grecolatinos (Aristóteles y Cicerón, por ejemplo), era impropia de la “ciudad letrada”.

Ahora bien, es necesario justificar por qué creemos que el autor del poema pertenecía a la élite social. Empecemos por descartar la veracidad del personaje que firma el poema, una tal “Phelipa Nogales” del Tolú, que se autodenomina “bruja”, y que aparece en el poema como líder del aquelarre. Obviamente, no podemos dar credibilidad a esta firma, pero interesa el hecho de que exista un autor concreto que escriba el poema (frente a la oralidad de la poesía popular). Por otro lado, creemos que el contenido de la obra delata a su autor. Si bien la protesta política era habitual en la poesía oral, y en

13 Ídem.

14 Ibíd, pág. 440.

ocasiones se mencionaban a altos dirigentes (hemos visto un poema contra Pizarro), resulta significativo que la sátira se dirija contra una decena de cargos intermedios, de los cuales se detallan costumbres de la vida cotidiana (por ejemplo, la “risa falsa” de Martín de Flores o la tendencia al alcoholismo de Vicente Arámbulo),

Todo indica que el autor era un miembro de la ciudad letrada, cercano al depuesto presidente Meneses, que tenía como objetivo el ataque al grupo rival de la misma élite burocrática. Estas luchas internas parecen del todo ajenas a las preocupaciones del pueblo llano. Entonces, cabe preguntarse por qué el anónimo funcionario utilizó una forma popular para su obra, en lugar de formas prestigiosas como el soneto endecasílabo. Vogetey ensaya una respuesta factible en su estudio, referido al siglo XVIII mexicano: se trata de “poesía sin firma que los autores cultos querían lanzar al público, conscientes de la necesidad de esconder su identidad porque su sátira ridiculizaba a funcionarios oficiales o daba voz a la crítica social”¹⁵. Aquí, la académica mexicana enfatiza el deseo de ocultamiento de los autores, pero también es importante el hecho de que, al utilizarse una forma ya conocida, se facilita la recordación y repetición por parte del pueblo. Esta transmisión oral, por cierto, era especialmente importante en la Nueva Granada de 1717, en la que todavía no existía ninguna imprenta.

3. “Solo nosotros estamos de pendejos”: la apariencia de comunión popular

Al igual que las “Coplas del baile de las brujas”, “Nuestra cédula” (también llamado “Cédula del Común” o “Santísima Gaceta”) es un poema escrito por un autor letrado que incorpora lenguaje popular para llegar a un mayor número de lectores y oyentes. No sabemos qué tanto éxito tuvieron las “Coplas”, pero la influencia de “Nuestra cédula” fue extraordinaria, quizás única en toda la historia de la poesía colombiana. Diversos autores señalan que esta obra proporcionó aliento y sustento a la insurrección comunera. En su crónica novelada, Germán Arciniegas describe de esta manera la recepción del poema:

“Juan Manuel [Ortiz] abre el pliego delante de un grupo de amigos, y lo lee en alta voz. Los circunstantes aplauden y gritan de contento (...). La revolución, súbitamente, adquiere proporciones gigantescas. En tumulto salen todos los de la casa de Ortiz, y se convoca al pueblo. De pregonero actúa el propio Ortiz. Se hace grave el silencio, y el pueblo oye por primera vez su cédula. Esta cédula circula enseguida de pueblo en pueblo, hasta cubrir el territorio neo-granadino”¹⁶.

La difusión entusiasta del poema nos hace pensar que el pueblo lo admitió como propio o, al menos, como adecuado representante de sus aspiraciones. Su éxito se debió, creemos, a dos

15 VOGLEY, Nancy. La poesía. En: Historia de la literatura mexicana, 3. Cambios de reglas, mentalidades y recursos retóricos en la Nueva España del siglo XVIII. México: Fondo de Cultura Económica, 2011, pág. 175.

16 ARCINIEGAS, Germán. Los comuneros, I. Caracas: Ayacucho, 2004, pág. 69.

cuestiones: por un lado, al contenido, que refleja las quejas y las peticiones más habituales entre los comuneros de Socorro; por otro lado, y es lo que más nos interesa, a la forma de expresarlo, que incluye recursos populares con los que podían sentirse identificados, y estimulados, los oyentes.

Como afirma Orjuela, “el poeta no utiliza [el lenguaje] en una dimensión individual, sino para llegar a la colectividad a través de un léxico de uso”¹⁷. Este léxico está plagado de términos coloquiales, e incluso vulgares, característicos del habla local: “Solo nosotros estamos de pendejos, / en las Indias las vainas aguantando”. El empleo de la primera persona plural es otra de las claves para ganar la adhesión de los oyentes, generando una apariencia de comunión que debía expresarse de forma exaltada en momentos como este: “¡Viva el Socorro y muera el mal gobierno!”. Según los testimonios recogidos por Arciniegas, tras versos de este tipo el poema se detenía por los gritos exaltados de los neogranadinos.

Lo curioso es que este poema, tan marcadamente popular en su lenguaje, adopta una forma reservada para la alta cultura: la octava real en versos endecasílabos. Esta estrofa era utilizada, de manera casi exclusiva, en la poesía épica dedicada a las grandes gestas, como la conquista americana en los versos de Ercilla. Precisamente, creemos que este fue el motivo de que el autor se decidiera por esta forma: quería comparar la revuelta de los comuneros con otras epopeyas heroicas. De esta manera, los socorranos podían sentirse héroes de un momento que se proyectaba más allá del presente.

La contrapartida de esta decisión formal es que el poema no se adaptaba a su aprendizaje y difusión por vía oral. Sabemos que su éxito se debió a la multiplicación de copias clandestinas, lo que generaba un cierto distanciamiento respecto al pueblo (por ejemplo, el poema no podía disfrutar del proceso de cambio continuo, habitual en la poesía popular). De hecho, a pesar de la inclusión de expresiones populares, no podemos decir que su estilo fuera “breve, emotivo, enfático, rápido”, como solía suceder en los cantares populares, según los rasgos explicitados por Frenk. A modo de ejemplo, copiaremos una de las octavas:

“Finalmente, la acción no está en romper
el superior Despacho y la Instrucción,
sino en que sepas tu gente defender
porque no perezca en la prisión.
Y así, aunque Campuzano llegue a hacer
demostración de que hay resolución,
no hay más que acometer hasta triunfar
o morir de un balazo sin pensar”¹⁸.

17 ORJUELA, Héctor. Historia de la literatura colombiana. Época colonial, t. III. Bogotá: Kelly, 1992, pág. 268.

18 Citado en PACHECO QUINTERO, Op. Cit., t. I, pág. 568.

Estos versos no parecen ser otra cosa que un discurso argumentativo expresado, de forma muy artificial y forzosa, en versos endecasílabos. Solo al final de la serie se retoma, parcialmente, el tono directo y emotivo que caracteriza a la poesía popular. Posiblemente, el propio autor de “Nuestra cédula” era consciente de este distanciamiento y, por eso mismo, incluyó una copla en versos octosílabos como conclusión de sus octavas reales:

“¿De qué sirve duplicar
la guardia, señor Regente,
si no ha de poder la gente
a tiempo el fuego apagar?”¹⁹.

Esta redondilla, a diferencia de la mayor parte de octavas, sí podía ser recordada y repetida, con una cierta musicalidad, por parte de las clases populares, como una suerte de “himno de guerra”. Existen otros pasajes que, por la utilización de ciertas marcas de oralidad, también promueven la conexión con los receptores, como en el siguiente ataque contra el Regente:

“¿Qué hizo con los estudios? confundirlos.
¿Qué intentó con los frailes? acabarlos.
¿Qué piensa con los clérigos? destruirlos.
¿Qué con los monasterios? destrozarlos”²⁰.

El paralelismo de estos versos favorece la comprensión de los oyentes, mucho más que la octava que habíamos copiado anteriormente. Quizás sorprenda, en otro orden de cosas, la insistencia de este fragmento en la cuestión religiosa, que no era una preocupación importante de la revuelta comunera. Aunque, en la época, estos versos se transmitieron de forma anónima, hoy sabemos que su autor era fray Ciríaco de Archila, fraile portero del convento de Santo Domingo, en Santafé de Bogotá, y hermano de sangre de un capitán de los comuneros en Simacota. Parece lógico, por lo tanto, que el poema incorpore su visión personal de los conflictos y enfatice sus propios intereses. De esta manera, además de reflejar ciertos problemas comunes, la posición del escritor permite añadir otros asuntos diferentes en la agenda revolucionaria.

Para los objetivos de este artículo, importa reflexionar sobre el lugar de enunciación de este fraile dominico. Por un lado, el simple hecho de que supiera leer y escribir en una sociedad mayoritariamente analfabeta, y de que, además, conociera las reglas básicas de versificación de la alta cultura (la octava real) lo colocan en una posición privilegiada. Por otro lado, sería exagerado decir que este hermano portero fuera miembro de la élite letrada y, de hecho, en sus versos arremete contra los altos cargos de la Colonia (lo que no debe confundirse con un deseo independentista, ya que manifiesta su apoyo al Rey).

19 Íbid, pág. 569.

20 Íbid, pág. 562.

Por lo tanto, creemos que fray Ciríaco de Archila se sitúa en una posición intermedia que le permite combinar recursos de la alta cultura (como el propio acto de la escritura) y de la cultura popular (sobre todo, en el lenguaje) para transmitir un mensaje que conecta con los oyentes de las clases populares al mismo tiempo que busca una cierta elevación de su discurso (a través de las heroicas octavas reales). En cuanto a la calidad estética del poema, coincidimos con Miramón cuando afirma que, aunque “malos poetas (...), los autores de poesías populares eran, ante todo, combatientes que consideraban que la palabra es un acto”²¹. Juzgado como acto, no cabe duda de que “Nuestra cédula” fue altamente exitosa, lo que se debe, en gran medida, a la estratégica hibridez de su concepción formal.

4. “¿Ya murió nuestro enemigo?”: las luchas en verso de la Independencia

En la época de la Independencia, se multiplican los pasquines y las sátiras que tienen como objetivo el ataque a uno de los bandos en conflicto. En este caso, el *corpus* de obras conservadas es relativamente amplio, pero nos limitaremos a comentar los tres poemas ya citados (las “Décimas” de 1810, la “Xácara” de 1815 y las “Sextinas” de 1822) por ser especialmente interesantes para estudiar los cruces entre las tradiciones cultas y populares. Por lo tanto, excluimos de nuestro estudio los habituales poemas neoclásicos de la alta cultura (el ejemplo más conocido a nivel continental es “La victoria de Junín”, de José Joaquín Olmedo), así como las coplas de carácter netamente popular (por ejemplo, las ya citadas de “Tío Pacho” en Antioquia).

Mientras que las “Décimas” se inclinan hacia el polo popular, y las “Sextinas” hacia el culto, la “Xácara” se ubica en un punto medio entre ambas, ya desde su concepción genérica. Recordemos que la “jácara” es un género satírico establecido en la Península durante los Siglos de Oro en el que se narra, en verso octosílabo y lenguaje de germanía, las “hazañas” de personajes relacionados con el hampa. Una de las obras más famosas es la “Jácara del Escaramán”, de Francisco Quevedo. Como ejemplifica este caso, los autores pertenecían a la alta cultura, desde la que se apropiaban, normalmente con el objetivo de entretener y hacer reír, de algunas realidades, o más bien estereotipos, de la cultura marginal.

Al igual que sucedía con la elección de la octava real en “Nuestra cédula”, la adscripción del poema al género de la jácara supone un deliberado deseo de resignificar el objeto de la obra. En este caso, se describen las andanzas del canónigo Andrés María Rosillo y Meruelo, miembro de la élite colonial que, en un principio, parece opuesto a los protagonistas habituales de las jácaras. Precisamente, el anónimo autor pretende establecer, de forma sorprendente, un paralelismo entre ambos personajes. El canónigo había mostrado su doblez y codicia al apoyar, primero, al bando insurrecto y, después de triunfar temporalmente la represión de Morillo, al sector realista. Así pues, su malicia podía equipararse a la del pícaro tradicional.

21 MIRAMÓN, Alberto. La poesía patriótica en la época del terror. En: *Thesaurus*. 1966, no. XXI.2, pág. 302.

Ahora bien, el propósito inicial del poema no parece cumplirse en la práctica, ya que se aleja de las pautas habituales de este género. La jácara se basaba en dar voz a los miembros del hampa, con su particular lenguaje de germanías; sin embargo, el poema neogranadino está narrado en tercera persona, por lo que se pierde este elemento definitorio, y parece más apropiado considerarlo un romance satírico. Este género, el romance, cuyos rasgos métricos aprovecha la jácara, se relaciona habitualmente con la narración de historias de transmisión oral, aunque no faltan las reapropiaciones cultas hasta el siglo XX.

El caso que estamos analizando puede considerarse, de nuevo, como un híbrido entre las dos tradiciones. Lo popular no se limita a la forma de octosílabos asonantados, sino que también se percibe en las marcas de oralidad (por ejemplo, “Ved caminando en su mula / al obispo de Socorro”), en la estructura compositiva (particularmente, la estructura paralelística de gran parte de la obra, dividida en cuartetas que comienzan con la anáfora “El que...”) y en algunas expresiones empleadas (se califica al Rey de España como “monicongo”).

En cualquier caso, la procedencia culta del autor se muestra de forma muy clara a lo largo del poema. Sobre todo, en los referentes del mundo grecolatino (“Catilina”, “Clodio”, “Proteo”) y en algunas expresiones de la retórica oficial (como “yugo ignominioso” y “República soberana”). Leamos un pequeño fragmento representativo del poema, en que se describe la conducta del canónigo:

“El que, fiel a su sistema
de adular al poderoso,
viendo acercarse a Morillo
y flojedad en nosotros,
trató de cambiar casaca,
y de patriota ardoroso
convertirse en opresor
y en traidor facineroso”²².

El texto parece acercarse a un discurso lineal artificialmente encorsetado en versos, como vimos en el caso de “Nuestra cédula”, aunque aquí el ritmo del romance aporta cierto dinamismo. Por otro lado, resulta significativo notar la presencia de un “nosotros” que pretende generar un sentimiento de comunión con un estamento social del que, muy posiblemente, no formaba parte el autor.

Cambiando de poema, en el caso de las “Décimas”, el acercamiento al habla popular se radicaliza. En primer lugar, es necesario hablar de la forma estrófica, la décima espinela, cuya evolución es ciertamente compleja. Freja de la Hoz²³ recuerda la historia de su “transmutación”: viene de España asociada a la poesía culta y acaba siendo adoptada como forma de composición poética preferente,

22 Citado en PACHECO QUINTERO, Op. Cit., t. II, pág. 423.

23 FREJA DE LA HOZ, Adrián. La literatura oral en Colombia. Bogotá: Universidad Nacional, 2015.

junto con la copla, de los sectores populares, especialmente en el Caribe. El certamen de Tunja con motivo del nacimiento del príncipe Carlos José, en el año 1662, muestra que en esa época todavía es considerada una estrofa culta, pero en el siglo XVIII la décima espinela comienza a ser reapropiada por el pueblo (es utilizada en la “payada” argentina, el “yaraví” andino, el “galerón” venezolano, etc). En la Nueva Granada de principios del siglo XIX, encontramos varias décimas relacionadas con las luchas políticas de aquel tiempo, como muestran las obras de Frutos Joaquín Gutiérrez, Juan Manuel García Tejada y Francisco Javier Caro.

A diferencia de los casos que acabamos de nombrar, las “Décimas” anónimas que recoge Pacheco intentan vincularse con el lenguaje del pueblo. Así, abundan expresiones como “el diablo cargó con ellos”, “se la llevó ya un cuerno”, “el Diablo que se lo ensarte”, e incluso una fórmula que recuerda a las “Coplas del baile de las brujas”: “malaya el diablo mil veces” (refiriéndose, en este caso, a Napoleón). El lenguaje popular, y las consecuentes marcas de oralidad, no se reducen a las diatribas, sino que también se reflejan en los vocativos (“cuéntenos compadre”), los juramentos (“por su padre / y los güesos de su madre”) y hasta la fonética (“pronunsiasión” por “pronunciación”, “jiel” y “jos” por “hiel” y “hoz”). Esto resulta coherente con la forma dialogada del poema, en la que el “compadre Bemabel” pide noticias de la capital al “compadre Lásaro”, que acaba de regresar de Santafé.

Por otro lado, a diferencia de la “Xácara”, no hay indicadores de la alta cultura ni en el lenguaje ni en las referencias. Hernández de Alba nota que “los octosílabos está rimados con las normas de la retórica, dejando entender que su autor poseía alguna cultura gramatical”²⁴. Sin embargo, estas mismas normas son utilizadas con frecuencia por decimeros analfabetos, como muestran algunos casos recogidos por Freja de la Hoz, por lo que no lo consideramos una pista fiable. Solo encontramos dos rasgos que pueden apuntar a una autoría culta: por un lado, la comparación con la poesía de apariencia popular, pero autor letrado, de otras regiones (en esta época, son conocidos los “cielitos” de Bartolomé Hidalgo y los “yaravíes” de Mariano Melgar); por otro lado, las peculiaridades del manuscrito encontrado.

En este sentido, llama la atención que el poema presente evidentes adiciones a lo que pudiera ser la versión original. Así, la pregunta inicial sobre la situación en Santafé, para la que bastaba la primera décima, es parafraseada de diferentes maneras en las tres estrofas siguientes. Lo curioso es que, leídas con atención, las preguntas de la tercera décima no se corresponden con los intereses de las dos anteriores: mientras que las primeras dan pie a atacar a los franceses (en especial, a “Sapoleón”), las preguntas de la décima tercera se refieren a la Junta suprema local, con un sesgo muy explícito:

“Porque aquí dijo mi hierno
que la suprema rejensia
todo lo bolbió pendensia
y que ella sola mandava”²⁵.

24 HERNÁNDEZ DE ALBA, Guillermo. Poesía popular y poesía culta ante la emancipación colombiana. En: *Thesaurus*. 1960, no. XV, pág. 250.

25 Citado en PACHECO QUINTERO, Op. Cit., t. II, pág. 339.

De forma análoga, la respuesta parece dividirse en dos partes: una primera, en la que se satiriza a los franceses; y una segunda (referida a esta misma Junta local), que parece haber sido añadida con posterioridad: “y así, con su permisión, / mi pronunsiación prosiga”. Esto indicaría la existencia de, al menos, dos autores con objetivos diferenciados para su sátira. El segundo autor, por su tendencia a ser más discursivo y menos directo, podría ser un miembro de la ciudad letrada (quizás, un realista que no veía con buenos ojos el ascenso de los criollos). La transcripción en papel, realizada durante esa misma época, podría haber sido la oportunidad para insertar, a las décimas populares ya existentes, una continuación que reflejara los intereses de un grupo de la élite.

Un detalle a favor de esta hipótesis reside en la ortografía del manuscrito: las faltas ortográficas son continuas y coherentes, y no se justifican siempre por la pronunciación. Como se observa en los versos transcritos más arriba, no hay un solo acierto en los problemas de ortografía más comunes (escritura de “b” o “v”, de “g” o “j”), lo que evidencia que el autor conocía las normas (y, por lo tanto, la forma de “equivocarse” en todas las ocasiones posibles). Por último, las tildes y los signos de puntuación demuestran la cultura de un autor (o, al menos, copista) que pretendía camuflar su pertenencia a la alta cultura.

Por el contrario, el autor del último de los poemas que vamos a comentar, la “Sextina de la india” y la “Sextina del indio”, no pretende, en absoluto, aparentar una conexión con lo popular. Leamos el inicio de la “Sextina de la india”:

“Ven, genio tutelar a quien el cielo
al cabo de tres siglos ha escogido
para ser del indígena consuelo,
para acallar su llanto dolorido”²⁶.

Como es evidente, en este caso todos los elementos del poema (tipo de estrofa y de verso, lenguaje artificioso, cosmovisión histórica) revelan la pertenencia del autor a la élite letrada. Ciertamente, no es el único caso en que se pone en boca de un indígena unos versos de clara filiación neoclásica (recordemos el poema, ya citado, de “La victoria de Junín” de Olmedo); pero, según como la describe José Manuel Groot²⁷, la puesta en escena de estos versos, desde la perspectiva actual, puede generar una extrema comicidad (o indignación, según como se mire).

Al parecer, el doctor Manuel M. Hurtado (posible autor de los versos) preparó un homenaje a Simón Bolívar a su paso por el Valle del Cauca. Para ello, utilizó a dos indígenas, uno de cada género, del pueblo “paez” o “nasa” (todavía hoy existente). Además de coronas de flores, estos indígenas le ofrecieron sendas sextinas en su alabanza, absolutamente ajenas a su cultura. El objetivo de este homenaje parece claro: presentar a Bolívar (y, en general, al movimiento independentista) como “libertador” de los pueblos indígenas. La historia se encargaría de demostrar hasta qué punto esta declaración de intenciones fue una impostura de la élite criolla.

26 Íbid, pág. 447.

27 GROOT, José Manuel. Historia eclesiástica y civil de Nueva Granada. Bogotá: F. Mantilla, 1889.

5. Conclusión

En las páginas precedentes, hemos visto algunos ejemplos significativos de poemas en los que se hibridan, de diversas maneras, las tradiciones poéticas de la alta cultura y de la cultura popular. En cada uno de ellos, se produce un cruce de distinta naturaleza. Las “Coplas del baile de las brujas” y las “Décimas” son los poemas en los que mejor se mimetiza la tradición popular: en el primer caso, mediante la reutilización de un género y una estructura melódica ya conocidos por el pueblo; en el segundo, a través de un lenguaje campesino imitado incluso en sus rasgos fonéticos y en sus faltas de ortografía.

“Nuestra cédula” y la “Xácara”, por su parte, son dos casos intermedios en los que se superponen los rasgos cultos y los populares. En el primero de estos poemas, la octava real en versos endecasílabos sirve para otorgar prestigio literario a la revuelta comunera, al tiempo que se utilizan expresiones coloquiales para lograr la adhesión entusiasta de los oyentes. En el segundo caso, el género al que se adscribe el poema (la jácara) equipara las andanzas de un canónigo con las de un pícaro del hampa, aunque se utiliza para ello unos referentes y un lenguaje de clara ascendencia culta.

Por último, la “Sextina de la india” y la “Sextina del indio”, por su contenido y su puesta en escena, son los casos más burdos de apropiación de la voz del otro, ya que se hace hablar a personas indígenas en el lenguaje de la élite letrada, con el objetivo de mostrar su pleitesía hacia la nueva clase dominante criolla. Este caso extremo, sin duda, es el que muestra un menor nivel de hibridez y creatividad.

Más allá del estudio concreto de los poemas analizados, creemos que este artículo ofrece un nuevo enfoque que puede aplicarse de forma fructífera a obras de otras regiones y periodos. Este tipo de análisis sirve para evidenciar los sesgos e intereses de la clase letrada, camuflados en versos de apariencia popular. Por otro lado, las creaciones híbridas resultantes muestran una originalidad notable en el contexto de la poesía colonial, que habitualmente se identificaba en exclusiva con una de las dos vertientes, culta o popular, lo que limitaba sus posibilidades creativas. Esperamos que futuros estudios puedan confirmar la validez de nuestro enfoque, y revaloricen un *corpus* de obras poéticas que parecía abocado al olvido.

Bibliografía citada

ARCINIEGAS, Germán. Los comuneros, I. Caracas: Ayacucho, 2004.

BEVERLEY, John R. On the concept of the Spanish Literary Baroque. En: Culture and Control in Counter-Reformation Spain. Minnesota: University Press, 1992, págs. 216 – 230.

CASTELLANOS, Juan de. Obras, t. II. Caracas: Parra León Hermanos, 1932.

DÍEZ BORQUE, José María. Manuscrito y marginalidad poética en el XVII hispano. En: Hispanic Review. 1983, no. 51(4), págs. 371-392.

- FREJA DE LA HOZ, Adrián. La literatura oral en Colombia. Bogotá: Universidad Nacional, 2015.
- FRENK, Margit. Poesía popular hispánica. México: Fondo de Cultura Económica, 2013.
- GONZÁLEZ CASANOVA, Pablo y MIRANDA, José. Sátira anónima del siglo XVIII. México: Fondo de Cultura Económica, 1953
- GROOT, José Manuel. Historia eclesiástica y civil de Nueva Granada. Bogotá: F. Mantilla, 1889.
- GUREVICH, Aaron J. Bakhtin y el carnaval medieval. En: Una historia cultural del humor: desde la Antigüedad a nuestros días. Barcelona: Sequitur, 1999, págs. 55 – 62.
- HERNÁNDEZ DE ALBA, Guillermo. Poesía popular y poesía culta ante la emancipación colombiana. En: Thesaurus. 1960, no. XV, págs. 247- 271.
- MASERA, Mariana. Canciones tradicionales, enigmas, y canciones de brujas en un manuscrito novohispano del siglo XVII. En: Lyra mínima oral: los géneros breves de la literatura tradicional. Alcalá de Henares: Servicio de Publicaciones de la Universidad, 2001, págs. 169 – 178.
- MIRAMÓN, Alberto. La poesía patriótica en la época del terror. En: Thesaurus. 1966, no. XXI.2, págs. 301 – 330.
- ORJUELA, Héctor. Historia de la literatura colombiana. Época colonial, t. III. Bogotá: Kelly, 1992
- PACHECO QUINTERO, Jorge. Antología de la poesía en Colombia, t. I y II. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1973.
- RAMA, Ángel. La ciudad letrada. Hanover, Nueva Jersey: Ediciones del Norte, 1984.
- SERNA, Mercedes. Poesía colonial hispanoamericana. Madrid: Cátedra, 2004.
- VOGELEY, Nancy. La poesía. En: Historia de la literatura mexicana, 3. Cambios de reglas, mentalidades y recursos retóricos en la Nueva España del siglo XVIII. México: Fondo de Cultura Económica, 2011, págs. 175 – 201.