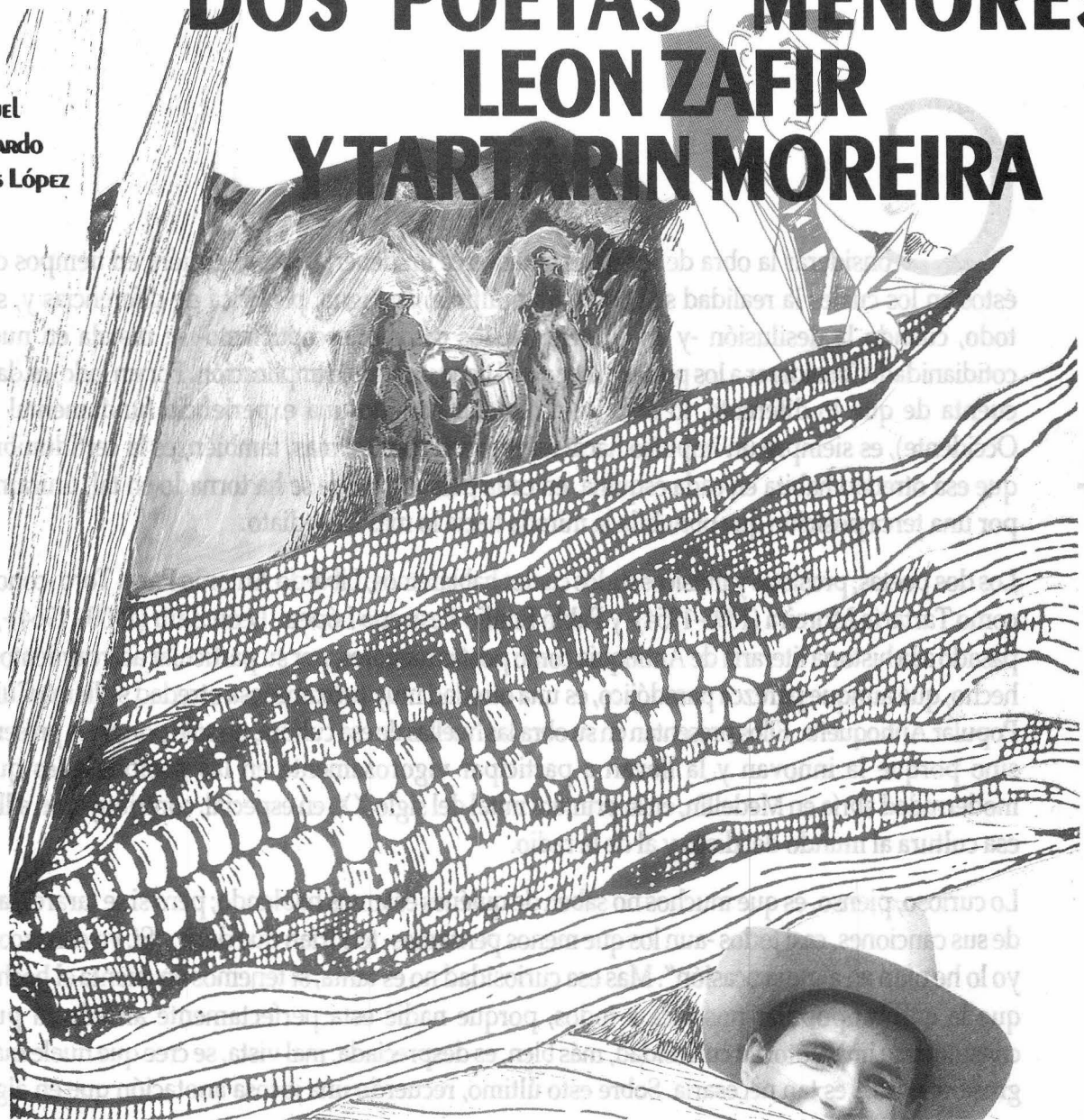


IMAGENES DE LA CULTURA POPULAR ANTIOQUEÑA EN DOS POETAS "MENORES" LEON ZAFIR Y TARTIRIN MOREIRA

Por:
MANUEL
BERNARDO
ROJAS LÓPEZ



Considerar la obra de los desestimados es un deber, una obligación, en tiempos como éstos en los cuales la realidad se nos figura múltiple, ambigua, pletórica de diferencias y, sobre todo, cuando la desilusión -y en el mejor de los casos el escepticismo- se instala en nuestra cotidianidad. Considerar a los poetas "menores" tiene una doble implicación. Por un lado, es darnos cuenta de que lo diferente, lo otro (y la otredad ha sido una experiencia fundamental para Occidente), es siempre un impulso hacia nuevas reflexiones; mas, también, es la certidumbre de que esa otredad habita en cada esquina, en cada palabra, y que se ha tornado en tal, únicamente por una terca posición que obnubila la mirada hacia lo más inmediato.

Los dos poetas, prosistas y músicos de los cuales hablaremos, Libardo Antonio Parra Toro -conocido como Tartarín Moreira (1895-1954)- y Pablo Emilio Restrepo López - León Zafir (1900 - 1964)-, han pasado a la historia literaria de Antioquia como poetas menores, por su particular acercamiento a un hecho, que aunque parezca paradójico, es una otredad muy próxima: esa otredad se llama Cultura Popular Antioqueña. Ellos presentan en su obra las huellas de esa cultura, no sólo porque la preservan, sino porque la innovan y la llevan a participar vigorosamente en las posibilidades que la modernidad abría en Medellín, en la primera mitad del siglo XX; en especial, contribuyeron a llevar esa cultura al mundo del disco y al de la radio.

Lo curioso, pienso, es que muchos no saben de quiénes estamos hablando; pero si se tarareara una de sus canciones, casi todos -aun los que menos pensamos- tendrían que decir: "Sí, yo conozco eso; yo lo he oído en alguna ocasión". Mas esa curiosidad no es tanta, si tenemos en cuenta el hecho de que la cultura popular nos toca a todos, porque nadie está perfectamente aislado ni puede considerarse impoluto. La curiosidad, más bien, es despreciada, mal vista, se cree que huele mal, es grosera, pero... es tan necesaria. Sobre esto último, recuerdo una jocosa anotación que en alguna

ocasión le escuché al profesor Darío Ruíz Gómez, la cual muy bien sirve para ilustrar esta situación. Un hombre culto (o reputado como tal), un intelectual, a quien abandona su novia o su esposa llega a su casa completamente destrozado anímicamente. En el estéreo de la sala pone un disco de Beethoven y sirve un vaso de whisky. Sin embargo, el hombre no permanece allí, sino que se va para su habitación en donde escucha, en una grabadora, música popular desde Los Panchos ("no, ya no debo pensar que te amé) hasta Gardel ("Percanta que me amuraste en lo mejor de mi vida"), y se acompaña de una botella de aguardiente.

Más que un chiste, una llamada de alerta: despreciamos lo que está más cercano a nosotros. Por eso miraremos hoy siete canciones, las cuales a nuestro juicio, son las más populares de Tartarín Moreira y León Zafir. Del primero tomaremos cuatro temas ("Mi Ranchito", "En la Calle", "Dolor sin nombre", y "Rosario de Besos") y del segundo tres ("Tierra Labrantía", "Cultivando Rosas" y "Hacia el Calvario"). Con este corpus de canciones trataremos de buscar las imágenes de la cultura popular, que aseguraron el éxito de las mismas; luego haremos una somera reflexión sobre las formas de versificar; por último y también someramente, aludiremos a la presencia de lo popular en su obra escrita en prosa.

Cuando hablamos de imagen nos referimos a una visión, o mejor a una representación

simbólica de un tema específico y que tiende a ser patrimonio de una cultura. En nuestro caso, las imágenes que hallamos en nuestra pequeña muestra son las siguientes: el paisaje rural idealizado, el amor, la mujer buena y la madre, y losagrado; con ellas sus contrapartes, el paisaje urbano denostado, la mujer mala y la madre muerta, el desamor, y la desacralización. Vamos por partes y tomemos la canción de Tartarín Moreira, "Mi Ranchito". (1)

*Quiero tener un ranchito en medio de los palmares,
donde canten mis pesares entre el dulce murmurio.
Una barquita en el río donde poder pasear
y un ruiñeñor que al cantar me diga con voz sentida:
esta es mi tierra querida, mi hermoso suelo natal.*

Esta canción, de 1928, nos presenta el paisaje rural idealizado, como un remanso de paz, en donde los componentes campesinos son garantía de tranquilidad. Para comprender el sentido en esta canción debemos tener en cuenta que en esta época Medellín llevaba ya algún tiempo desarrollando -desde los diez años aproximadamente- una actividad



1. *Mi Ranchito*, Let: Libardo Parra. Mús: Roberto Crespo. Intérpretes: Moriche y Utrera.



industrial que poco a poco se había consolidado y había atraído a numerosos campesinos y campesinas para convertirlos en obreros fabriles. Además, el paisaje habitual de Medellín había cambiado: de una ciudad comercial con fuertes nexos con el campo, había pasado -o tendía a convertirse- en una ciudad industrial que entraba en franca oposición con lo rural. Carácter de la modernidad, de la cual sabemos que lleva a enfrentar lo que antes se complementaba: la ciudad y el campo. Ello trajo numerosas implicaciones para la ciudad: las casas del Parque de Berrío fueron reemplazadas por edificios de estilo *art nouveau*; el barrio Prado se construyó olvidando los precedentes arquitectónicos de la región y se hizo copiando los modelos europeos y aun orientales; y finalmente, la palabra ciudadano -la cual en términos jurídicos involucra a todos los habitantes del país- tendió (y tiende) a ser confundida con ciudadano: se tiene la idea de que ciudadano es únicamente el que habita en la ciudad.

Tartarín, quien llevaba ya varios años en la ciudad, hizo esta canción evocadora, en quintetos con versos de arte mayor: entre 14 y 16 sílabos fónicas. La primera estrofa es muy dicente sobre esta situación de cambio: está escrita en primera persona del singular en tiempo futuro, usando el verbo querer para expresar un deseo (quiero tener mi ranchito);

deseo que puede, o no, realizarse. De ahí, pasa a idealizar el campo con adjetivos y expresiones circunstanciales como: **en medio de los palmares, dulce murmurio, barquita en el río, un ruiseñor, tierra querida, y suelo natal.** Expresiones todas, que ayudan a caracterizar la imagen de la cual hablamos: el paisaje rural idealizado. Tal parece, que el tránsito hacia el capitalismo industrial había hecho olvidar a muchos que en el campo, aparte de esa belleza, también hay mosquitos que fastidian sobremanera, boñigas que huelen mal, y que la leche ordeñada produce malestar estomacal. Se idealizaba -aun con todos sus inconvenientes- un mundo que se perdía.

Es un sentimiento similar al que expresa, a fines de los años treinta y principios de los cuarenta, la canción "Tierra Labrantía" de León Zafir (2). Canción, por otra parte, que, por esas cosas del poder y la política, ha pasado a ser casi un himno regional y casi nacional, y que dice:

*Abierta a golpes de la mano mía,
tengo en la plenitud de la montaña,
una faja de tierra labrantía
y levantada, al fondo, mi cabaña.
Bajo el alero arrullan las palomas;
trinan al viento, pájaros cordiales,
y al predio familiar colman de aromas
los naranjos en flor y los rosales.*

Idealización del paisaje, que también lleva a la idealización de un modo de vida. Aquí, las

2. *Tierra Labrantía*. Let: Pablo E. Restrepo L. Mús: Carlos Vieco. Int: Gómez y Villegas.

figuras aluden al trabajo propio, al esfuerzo personal: la tierra fue labrada con el esfuerzo del hombre. Es, en el fondo, la imagen del colonizador (imagen ideal, de todos modos), que lucha con el entorno y construye un remanso de paz; remanso que se hace evidente por medio del arrullo de las palomas, al trinar de los pájaros y los aromas de la naturaleza. Mas, al contrario del tema anterior, éste está elaborado en presente, en primera persona del singular; el campo es algo que se tiene, se labra y se disfruta. Paradoja, de todos modos, porque en ese momento el proceso de industrialización -luego de la crisis de los años treinta, como lo ha demostrado la historia económica- estaba más consolidado.

Ahora bien, este texto completo - cuatro cuartetos con versos endecasílabos- termina por conducirnos a la otra imagen que nos interesa: la de la mujer. La canción termina de este modo:

*Pero haces falta tú, novia lejana,
para alegrar los huertos familiares,
cultivar el rosal en la mañana,
y en la tarde cuidar los colmenares.
Sin tu presencia, en mi heredad no existe,
la paz serena, que persigo y quiero.
Ven a entibiar mi vida sola y triste,
que hace mucho tiempo, que te espero.*

La mujer aparece distante y lejana; como la garantía de la paz total. Mas ese papel de mujer sólo se cumple si cultiva el rosal en la mañana, y en la tarde cuida las colmenas. Claro eufemismo para describir la mujer trabajadora del campo, que cuida a su numerosa prole, se

dedica a pilar maíz, a hacer arepas y a cocinar frijoles.

Un final parecido tiene la canción "Mi Ranchito", de Tartarín Moreira, de la cual ya consideramos la primera parte.

*Arriba entre los maizales, que baña el sol de mi
tierra,
tengo un ranchito a la sombra de un bosque y una
arboleda;
y una fuente de agua clara y en el repecho una
huerta; y una morena que canta para mi amor
esta endecha:
'No hay un amor más profundo, que el amor de
una antioqueña'.*

Aparte de que se completa la primera imagen- la del paisaje ideal- aparece también la mujer como agregado que lleva a la felicidad: un morena, que canta palabras de amor. La palabra morena, para hablar de la mujer que se ama, nos llama la atención; la encontramos en el cancionero y el habla populares con cierta frecuencia. Hay dos temas de León Zafir - que no consideraremos aquí, pero que bien vale la pena referir- llamados "Morenita, la dulzura" y "Más morena"; también en la conversación cotidiana la mujer es llamada "morena" y, más frecuentemente, "negrita". Entre otras cosas, la expresión nos llama la atención, porque sabemos que Antioquia es bastante racista y llama "negros" a quienes desprecia; es más,



tiene un verbo, "negriar", que significa despreciar. Lo que habría que preguntarse, es si detrás de esas palabras dichas a una mujer, hay también una cierta subvaloración de la condición femenina. De hecho, en estas canciones, la mujer aparece como un "elemento" más que da felicidad al hombre; su papel es el de dar tranquilidad y paz al sujeto masculino. Tal vez, llamar **morena** o **negrita** a una mujer, sea una forma tierna de decirle mi posesión, mi pertenencia, la de mi servicio.

Pero mejor, no hagamos más este tipo de reflexiones, que de hecho son bastante especulativas. Observemos algo que los mismos textos nos brindan. La segunda estrofa de "Mi Ranchito" está escrita en presente; la posibilidad - escrita en futuro- de la primera estrofa, se torna en realidad. Al contrario de "Tierra Labrantía", donde se tiene la tierra y no la mujer, en la canción "Mi Ranchito", el deseo se cumple totalmente: se tiene la mujer y se tiene la tierra.

De hecho, estas canciones nos abrieron ya el terreno de las imágenes que deseamos considerar. El tema del paisaje, vuelve a aparecer en otra canción cuyo texto - al menos en su segunda mitad- le pertenece a Tartarín Moreira (3).

*Ya el trapiche no muele,
y la rueca no hila.
Y yo vivo llorando porque no viene.
Ya el trapiche no muele,
y la rueca no hila.
Allá, en el caminito por donde iba,
allí nacen la rosa y la siempreviva.
Ya el trapiche no muele,*

*y la rueca no hila.
Ya mi vida se muere
de una inmensa tristeza,
y es porque ya el trapiche no canta y muele,
y está inmóvil la rueca.
La rueca, el trapiche y la siempreviva,
hilan silencio y lágrimas por su ausencia.
Y por el caminito,
va llorando mi pena.*

El paisaje, más que en su presencia, es visto en su ausencia. El campo abandonado, la inactividad, la vegetación indómita, y casi-bien podría decirse así- por la ausencia del ser querido. ¿Quién? El texto no es preciso. Bien podría ser una mujer, aunque hay quien dice que en la segunda parte, la propiamente hecha por Tartarín, hace referencia a su hijo muerto. Pero al margen de esa discusión - discusión bizantina hecha en las cantinas de Medellín-, lo cierto es que el paisaje ideal se ha perdido. Desde el presente se mira todo destruido, la paz ya no existe y el desamparo afectivo ocupa el alma del protagonista de la canción. Hecha en presente y en primera persona del singular, con versos de doce y siete sílabas, los cuales se alternan de modo variable en cada estrofa, esta canción bien podría hacernos comprender la distancia con respecto al campo y la vida rural, que trae el crecimiento de la ciudad.

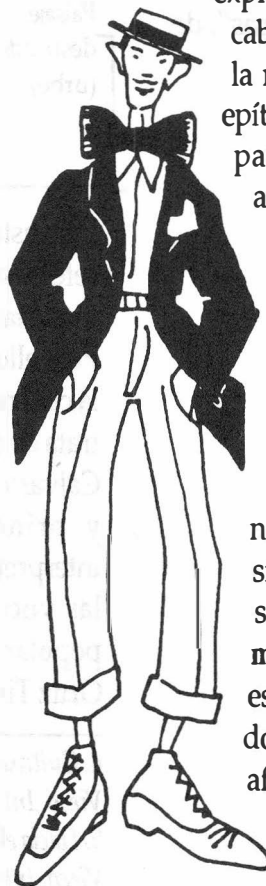
Pero si esa distancia está abierta, si la brecha campo-urbe es grande, y por lo tanto a la

3. Dolor sin nombre, Let: Jorge Molina Cano y Libardo Parra T. Mús: Jorge Molina. Int: Obdulio y Julián.

idealización de lo rural, esa otra realidad de la dicotomía, también recibe una valoración imaginaria. La ciudad, pues, también es calificada y adjetivada.

No obstante, los casos que estamos viendo no nos permiten ver una valoración de la ciudad como tal. En la mirada frente a la mujer, en cambio, encontramos de modo tangencial una mirada frente a lo urbano. De Tartarín Moreira, que fue uno de los primeros en hacer tangos en Colombia, veamos uno llamado "En la calle" y que en 1934 grabó Agustín Magaldi, en Buenos Aires (Arg.)

*Así, te quería ver,
marchita sola y botada,
valiendo menos que nada
como tenía que ser.
Así con esa mirada,
triste y sin fulgor ni vida;
de nadie correspondida y por todos
despreciada. (bis)
Sin saber a dónde ir ni a quien buscar,
con el fardo de ese horrible padecer,
ya cansada de sufrir y de llorar
sin hogar y sin amor mala mujer. (bis)
Así, te quería ver,
convertida en un guiñapo,
como si fueras un trapo,
que nadie quiere saber.
Así, por el suelo así,
muerta de hambre y demacrada
como basura tirada
calle abajo, frente a mí. (bis)
Para darle a comprender que mi perdón,
desde el día de tu fuga yo te dí,
pues sabía que era mío tu corazón, .*



*y eso quiero, solamente yo te dí. (bis)
Así, te quería ver,
Pobrecita, ven a mí.*

Desde el título mismo, el ambiente urbano es obvio. Hay algo que queda claro: la ciudad ha transformado a la mujer, la ha hecho mala, el hombre ha resultado afectado. La canción es como una reivindicación simbólica del macho. Primero fue el hombre abandonado, desamparado por la mujer. Tema, entre otras cosas, nada extraño en el tango; bien sabemos cómo la misma cultura popular ha sintetizado esta actitud diciendo - y perdónesenos la expresión- que "el tango es el lamento del cabrón". Dentro de esa lógica particular, la mujer "mala" no tiene salvación; los epítetos más insultantes parecen no bastar para calificar las consecuencias que acarrea la afrenta realizada al macho. Es una mujer marchita, sola, botada, sin fulgor, despreciada, cansada de sufrir, un guiñapo, etc., etc. La mujer que abandona al hombre y se entrega a las alternativas de la ciudad, está condenada al fracaso; la única salida es el retorno al hombre-macho a quien nunca debió abandonar y a quien siempre debió servir. El final no puede ser más diciente: **Pobrecita ven a mí.** Bien podría argüírse, que el tango es la expresión del lupanar, del burdel, donde la inestabilidad de las relaciones afectivas es lo más común. Sin embargo, la modernidad afecta a todos por igual. O mejor, no por igual, pero sí

sabemos que la masculinidad y la feminidad cambian sus papeles cuando el capitalismo se desarrolla; sabemos, por ejemplo, de ese proceso de masculinización de los sujetos femeninos, que se evidencia en la participación laboral de la mujer, en una mayor autonomía, en reivindicaciones políticas, y -en muchos casos-, en un rechazo de la maternidad. En la época en la cual vivieron nuestro poetas, este proceso apenas estaba comenzando, pero sus efectos ya eran notorios; efectos que se destacaban en un entorno cultural especialmente sensible, que no toleraba el más mínimo cambio, tal como lo expresa la canción "Cultivando rosas", de León Zafir (4).

*Te vi cultivando rosas
un día primaveral,
y tus manos primorosas
confundíanse con las rosas
al cultivar el rosal.
Te quise y tu prometiste
mi cariño compensar,
la promesa no cumpliste,
y al verme tan solo y triste,
cumplí el deber de olvidar.
Ya ni siquiera me acuerdo
si era tu voz dulce o no;
en la sombra en que me pierdo
toda esperanza o recuerdo,
que alumbrara se apagó.
Cuán distinta me pareces,
y aunque ello me es cosa igual,
he gozado muchas veces
al mirar que tú envejeces
y al ver marchito el rosal.*

Hecha en cuatro quintetos elaborados con hepta y octasílabos -y combinando el tiempo pasado con el presente- esta canción relaciona el cambio del paisaje y la transformación de la mujer. La conclusión se impone: el paisaje ideal es el territorio de la mujer ideal; si esta se coloca en la antípoda de ese ideal, el paisaje se destruye.

Hasta ahora, y con estos elementos podemos establecer este cuadro:

Paisaje ideal <—> Mujer ideal <—> Hombre feliz

#

Paisaje destruido <—> Mujer mala <—> Hombre que (urbe) sufre, pero se reivindica y espera volver a

Pero esta descripción estaría incompleta, si no referimos la figura femenina, quizás la más importante, de la cultura antioqueña: la madre. Para ello tomemos otra canción de León Zafir, la cual nos permitirá completar este cuadro. Se trata de otro popular pasillo llamado "Hacia el Calvario", también de fines de los años treinta y principios de los cuarenta, y cuya interpretación clásica estuvo a cargo de una de las voces más reputadas en el cancionero popular de aquellos tiempos: el doctor Alfonso Ortiz Tirado (5). El texto, escrito en presente y

4. *Cultivando rosas*. Let: Pablo Restrepo L. Mús: Carlos Vieco. Int: Sarita Herrera.

5. *Hacia el Calvario*. Let: Pablo Restrepo L. Mus: Carlos Vieco. Int: Alfonso Ortiz Tirado.

en primera persona del singular, es cuatro cuartetos con versos endecasílabos (casi todos) y dice del siguiente modo.

*Señor, mientras tus plantas nazarenas
suben hacia la cumbre del Calvario,
yo también cabizbajo y solitario,
voy subiendo a la cumbre de mis penas.*

*Tú, para redimir los pecadores.
cargado con la Cruz, ¡Mártir Divino!
Y yo, por un capricho del destino,
cargado con la cruz de mis dolores.*

*Siquiera en tu agonía silenciosa,
tienes, ¡oh, sin igual Crucificado!
una dulce mujer cerca a tu lado,
la Inmaculada Madre Dolorosa.*

*Yo que perdí, desde que estaba niño,
mi santa madre que tan buena era...*

*Contéstame, Maestro: ¿Cuándo muera,
quién cerrará mis ojos con cariño?*

Como vemos, en este tema se comparan el dolor de un hombre con el de la divinidad; como fruto de esta comparación el dolor de ésta resulta menor, en virtud de que el hombre que habla es un huérfano. Al igual que la de la mujer amada, la ausencia de la madre implica el derrumbe del paisaje idealizado; o más aún: la ausencia de la madre acarrea la pérdida de todo lo mejor, trae el desafecto supremo, del cual es imposible recuperarse.

La aparición del elemento religioso, además, nos ayuda a completar el cuadro, ya que el paisaje ideal, la madre, la mujer buena, están todas revestidas de un halo sagrado. La cultura antioqueña, como bien lo sabemos, ha

rendido un mayor culto a la Virgen María, a la cual se la considera con mayor importancia que al propio Jesucristo. La tradicional devoción a la Virgen del Carmen, o las actuales peregrinaciones al municipio de Sabaneta - para venerar a María Auxiliadora - y a la gruta de el sitio de La Aguacatala, son expresiones de la importancia de la figura materna en nuestra cultura. Siendo consecuentes con esta idea, podría decirse que en la canción de Zafir, Jesucristo se ha de salvar no por su propia condición divina, sino porque su madre es sagrada.



Esa preminencia maternal es fruto de una situación histórica bien concreta; es fruto de la colonización antioqueña del siglo pasado y parte del presente. El modelo familiar que se creó en ese proceso, conllevó a una ausencia total o parcial del padre (ausencia que en ocasiones se trataba de suplir con autoritarismo, lo cual es muy distinto a la autoridad) y, al mismo tiempo, tornó a la madre como eje de todos los afectos. "Madrecita buena", "madrecita santa", entre otras, son expresiones muy propias de la canción popular antioqueña; o como decía el sicario, en una frase que asombró al país hace algunos años, (y vuelvo a pedir disculpas): "madre sólo hay una, padre puede ser cualquier hijueputa".

En fin, y en aras de la brevedad, podemos decir, que la mujer, aquella que complementa el paisaje ideal, es garantía de bondad, mientras más parecida sea a la figura de la madre. El hombre demanda de la feminidad la atención de sus necesidades -materiales y afectivas- casi como si fuera la madre misma. Por ello, el pasillo "Rosario de besos" de Tartarín Moreira, si bien es la expresión del macho herido, huérfano de amor, trata de mantener la "sacralidad" de la mujer, a pesar del olvido; intento que en últimas, no es sino el vano deseo de mantener el ideal destruido (6). Expresión muy propia de un tiempo en el cual muchas mujeres, de todos los órdenes y las clases sociales, no deseaban ser la representación del candor, la abnegación y el sentimiento maternal.

*No podrás olvidarme,
porque yo no lo quiero.*

*Es inútil que trates
de borrar el recuerdo,
de esas límpidas tardes
en que al son de mis ruegos,
en mi boca dejaste
un rosario de besos.*

*De tu vida entera
soy el único dueño.*

*Me verás cuando duermas,
acercarme a tu lecho;
y sentir que en la senda,
de tus labios bermejos,
voy pagando la ofrenda
de tus cálidos besos.*

Condenarme al olvido

será inútil quimera.

*Como el sol en los ríos
va mi alma en tus venas,
y tu amor que es mi vida,
aunque tú no lo creas,
vivirá cuando vivas,
vivirá cuando mueras.*

*No podrás olvidarme;
me amarás en secreto.*

*No es preciso que me hables
para yo comprenderlo,
porque siempre al mirarme
me dirá tu silencio,
que otra vez quieres darme
un rosario de besos.*

Los rosarios de besos se dan y se reciben, y los labios de la mujer son un altar en el cual se paga una ofrenda; expresiones ambas que están revestidas con un carácter religioso. Se añora el tiempo de antes del cambio de la mujer; la época de su sagrada ternura. El mensaje total de estas cuatro octavas con versos heptasílabos, es bien claro: el tiempo pasado es inolvidable, aun para la perversa mujer que lo ha tratado de finiquitar.

Ahora bien, pensamos, que todos los anteriores elementos, podrían ayudarnos a construir un cuadro de este tipo:

6. Rosario de besos. Let: Libardo Parra. Mus: Francisco Paredes Herrera. Int: Valente y Cáceres.

Carácter sagrado

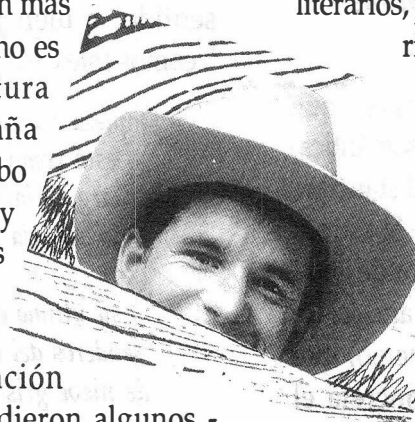
Paisaje ideal <—> madre viva <—> mujer buena <—> amor <—> hombre feliz

#

Paisaje destruido <—> madre muerta <—> mujer mala <—> desamor <—> Hombre desamparado
(ciudad) añora el

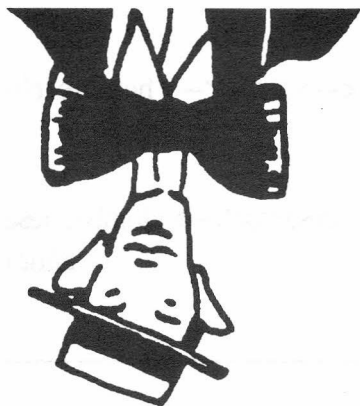
Desacralización

Como vemos, estas canciones, que frecuentemente oímos en algunos ambientes, lo único que ponen en evidencia es el tránsito de lo rural a lo urbano, los cambios en las costumbres que ello trae, y el intento de la cultura popular por comprender imaginariamente la nueva situación. En buena parte, son éstas las razones para el éxito de dichas canciones; no obstante, existe otro motivo para ello y es la forma misma de versificar. Es cierto, que aquí nos hemos encontrado con versos de arte mayor (es decir, con más de nueve sílabas), lo cual no es propio de nuestra cultura popular, que de España aprendió el uso del octasílabo para hacer sus canciones y trovas. Mas, también hemos de considerar que León Zafir y Tartarín Moreira tuvieron alguna formación literaria en donde aprendieron algunos - quizás muchos- de los vericuetos de la poesía. Tartarín Moreira, en especial, a más de su formación regular en el Instituto Caldas,



perteneció al grupo de los Panidas; al lado de León de Greiff, Fernando González y Ricardo Rendón, comprendió no sólo los fenómenos poéticos, sino también las implicaciones de ser artista en la modernidad. León Zafir, mientras tanto, no estuvo tan cercano a experiencias culturales de este tipo, pero el nivel intelectual de su pueblo natal (Anorí) era bastante alto. Al parecer la influencia extranjera - de hombres que vinieron buscando oro- y el interés de algunas familias locales por temas literarios, potenciaron un ambiente intelectual rico en la población. León Zafir, pues, se formó en un entorno propicio, y por eso en su obra podemos encontrar tanto sonetos como versos de arte mayor.

Son estas situaciones las cuales me han llevado siempre a considerar a estos dos poetas, más que como poetas de segunda o unos versificadores populares, como mediadores culturales. Tal vez, muchas veces sin querer, ayudaron a renovar la estructura poética de



la canción popular, al sacarla del octasílabo tradicional. En fin, este es un asunto, que debería investigarse mejor, para poder así hacer nuestra verdadera historia cultural; por ahora, solamente lanzo esta idea y es posible que esté equivocado. Los músicos, poetas, semiólogos e historiadores preparados nos dirán la verdad. Me atrevo, con cierta aprehensión a sugerir estas ideas a propósito de la versificación, considerando la primera estrofa de "Hacia el Calvario" y la primera de "Rosario de besos".

1. En las canciones, nos encontramos con que cada verso es una unidad fonética y semántica; es decir, sonido y significado no se distancian, sino que van unidos. Esto hace que la estrofa en sí, sea una idea completa, en donde cada verso es parte de esa idea. En la canción de Zafir, encontramos en el primer verso, que luego del vocativo (Señor), se concreta el sujeto, del cual se predicará en el segundo. En otras palabras, cada verso concreta un elemento sintáctico. Fenómeno similar ocurre en la canción de Tartarín.

Lo curioso empero, es el que ello no se hace por desconocimiento de otras alternativas poéticas. Es cierto que Zafir rechazaba cualquier poesía que no fuera clara y sencilla, y por ello mantuvo - o pretendió mantener - una discusión con grupos literarios como Los Nuevos, Piedra y Cielo, y con figuras específicas como León de Greiff; sabemos, de estos últimos, que trataban de renovar la poesía colombiana, que rompían la rima y usaban metros no convencionales. Sin embargo, Tartarín Moreira no rechazaba estas alternativas y en la época en la cual perteneció a los Panidas (y luego, cuando se dedicaba a hacer poesía propiamente literaria) usaba el encabalgamiento, con el fin de romper la unidad fónico-semántica. De este modo, en estos poemas encontramos un signo de puntuación en la mitad del verso, lo cual quiebra el sentido y pone al lector en la incertidumbre de leer para conservar el sentido, o bien para conservar el sonido. Veamos este caso:

*Empieza a anochecer. Mi barrio antiguo
está como durmiendo su pereza
de largo a largo. Al contorno ambiguo
lo acaricia un azul. La tarde reza*

*su última oración en los callados
senderos del lugar y echa un sudario
de nieve gris al mundo. Emperezados
suenan los bronces en el campanario.*

*Luego, muchas estrellas que al acaso
parecen sostener un cielo de raso
de terciopelo azul. Desde los cerros*

*viene un olor de recortado arbusto,
mientras conturban el silencio agosto
los lejanos aullidos de dos perros. (7)*

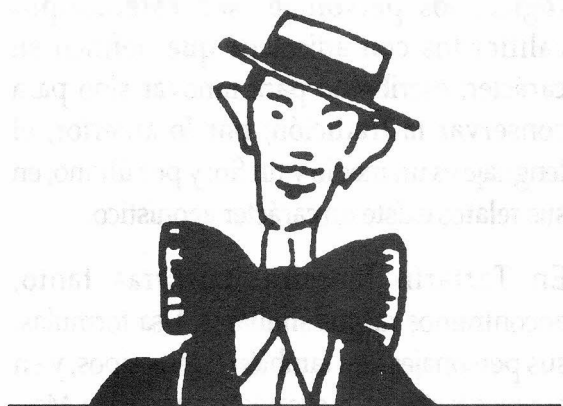
2. Las estrofas tienen una rima claramente establecida y una unidad métrica. Bien podría decirse, que son homométricas y homorrítmicas. En casi todas las canciones que hemos reseñado hay el número similar de sílabas. Decimos casi todas, porque en "Dolor sin nombre" y "En la Calle", de Tartarín Moreira, vemos un número variable de sílabas de verso en verso, lo cual no anula la ritmicidad sino que la hace más rica. Es más, si acaso escuchamos con atención el tango "En la calle", podríamos darnos cuenta - o al menos así lo pienso - de que hay dos melodías, ajustadas a las variaciones métricas del texto escrito.

Sin embargo, por desconocimiento personal de los problemas de la escritura musical, prefiero dejar este asunto en vilo. Solamente, pienso, es necesario considerar un análisis de la canción popular en donde se atienda en mayor medida la parte musical, tratando de ver si los acentos y las desinencias literarias (o verbales, en este caso) se ajustan con las musicales; análisis en donde se distinga claramente entre el tema escrito e interpretado por el músico sin formación, y aquellas canciones hechas por músicos conocedores de su oficio. Únicamente de este modo saldremos de la muy cara idea que ciertos folcloristas mantienen, diciendo que Carlos Vieco, Pedro Morales Pino, Emilio Murillo y Luis A. Calvo fueron "montañeros" escribiendo un papel pentagramado. Algo va de

Juan Yepes -rapsoda popular de Medellín en el pasado siglo- a Carlos Vieco y a Tartarín Moreira o León Zafir como músico aquél y letristas éstas. Bien se puede pensar, que la música colombiana, hoy difundida como la auténtica expresión terrígena, es diferente a la que interpretaban los campesinos -con vihuelas, cedros y guitarras- en la centuria pasada; la música colombiana, que nos venden como la expresión de nuestra "alma nacional" de hecho es música de la modernidad: la mayoría se ha pautado en el pentagrama, tiene un autor reconocible, está grabada en discos y casetes, y los asuntos de los cuales trata, muchas veces, son de carácter urbano. El folclor de los esencialistas no existe; existe sí, una cultura popular, dinámica, creativa, en ocasiones molesta y atrevida, pero de gran valor.

Para concluir, señalamos lo siguiente. La relación de estos poetas con la cultura popular no es algo que se limite a su producción poética; en su prosa también encontramos trazas de lo popular. Ellos fueron cronistas en los periódicos

35



7. Rasgos. Libardo Parra Toro. en: *Panida*. No. 6, Abril 25, 1915.

de la ciudad; utilizaron ese género literario, infortunadamente ya desaparecido, que fue la crónica, cuya importancia en la literatura nacional nos lo evidencia una figura como Luis Tejada.

Sin embargo, sus crónicas se distancian de las de otros cronistas de la época; distancia marcada por algo fundamental: en ellas está la presencia del habla popular. Claro, que entre Tartarín y Zafir había diferencias: este último trataba de recuperar el habla campesina, la cual se iba perdiendo con el crecimiento de la ciudad; Tartarín, más compenetrado con el mundo moderno, en cambio, escribía el lenguaje de la ciudad. Mientras uno hablaba de las trenzas de las mujeres, el otro hablaba de la chonta de las mujeres motiladas de capul. Zafir, de alguna manera, se parece a un contador de cuentos (8). Sus crónicas están llenas de fórmulas expresivas (refranes, adjetivos y expresiones emotivas); tienen el carácter acumulativo y no de subordinación lógica; los personajes son estereotipos calificados con adjetivos que definen su carácter; escribe no para innovar sino para conservar la tradición; por lo anterior, el lenguaje es un medio y un fin; y por último, en sus relatos existe un carácter agonístico.

En Tartarín Moreira, mientras tanto, encontramos rasgos similares. Usa fórmulas, sus personajes son también estereotipos, y en algunos textos se da el carácter agonístico. Mas, por ser un personaje con mayor formación literaria, encontramos en él un deseo de innovar

en el lenguaje valiéndose del lenguaje urbano: la gente se "descacha", los hombres son "mansitos", la cabeza es la "chonta", etc. Esta situación, pensamos, es la que da la importancia a Tartarín en el ámbito de las letras locales: hacer concientes de una forma de decir y hablar a los habitantes de una ciudad. Infortunadamente, él no tenía ni la formación ni la disciplina, como para haberse dedicado a escribir cuentos o hasta una novela urbana; talento, sin duda lo tenía, lo que no poseía era unas condiciones vitales que hubiesen favorecido esta opción.

En fin, no lloremos sobre la leche derramada. Una observación última ayuda a comprender, el porqué ellos han sido llamados "menores" en lo literario. Dijimos que en su prosa los personajes que utilizan son estereotipos, modelos de valores y creencias: la campesina buena, el malevo del barrio, la muchacha libertina, o la madre abnegada. Nunca, en estas crónicas, hay una complicación psicológica, que haga más ricos a sus personajes. Su límite, pues, no está porque hubiesen utilizado la cultura popular como fuente de su creación literaria. Al contrario, sabemos que desde Rabelais hasta Dostoievski (pasando por Cervantes, Shakespeare, Flaubert y Zola) la

8. *Las observaciones sobre la relación de las estructuras de los relatos orales de las culturas populares con lo literario se pueden ver en las obras de Walter Ong, Mijail Bajtin y Julia Kristeva. (Ver Bibliografía). Sobre esa misma relación en León Zafir y Tartarín Moreira, nuestro trabajo de grado de historia (ver Bibliografía).*

cultura popular, con sus imágenes, ha enriquecido la literatura occidental, y en especial la novela, tal como los demuestran Bajtin y Julia Kristeva. Su límite, más bien, radica en el hecho de que no sacaron todo el potencial que ofrecía esa cultura (como sí lo hizo Tomás Carrasquilla); que no aprovecharon la complejidad del mundo para hacer una literatura compleja, sino que quisieron domeñar el mundo usando clichés de fácil comprensión.

BIBLIOGRAFIA

BAJTIN, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Trad. Julio Forcat y César Conroy. Barcelona, Barral, 1974.

COHEN, Jean. *Estructura del lenguaje poético*. Trad. Martín Blanco Alvarez. Madrid, Gredós, 1984.

KRISTEVA, Julia. *El texto de la novela*. 2ed. Trad. Jordi Llovet. Barcelona, Lumen, 1981.

ONG, Walter. *Oralidad y Escritura; tecnologías de la palabra*. Trad. Angélica Scherp. México, Fondo de Cultura Económica, 1987.

ROJASLOPEZ, Manual Bernardo. *El rostro de los arlequines; Tartarín Moreira y León Zafir, dos mediadores culturales en la primera mitad del siglo XX en Medellín*. Trabajo de Grado de Historia. Medellín, Facultad de Ciencias Humanas - Universidad Nacional, 1994.

