LA DÉCIMA POPULAR EN LA TRADICIÓN HISPÁNICA

Actas del Simposio Internacional sobre La Décima

Edición: Maximiano Trapero

ad de Las Palmas de Gran Canaria
Departamento de Ediciones

Cabildo Insular de Gran Canaria
Servicio Insular de Cultura

LA DÉCIMA POPULAR
EN LA
TRADICIÓN HISPÁNICA

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

LA DÉCIMA POPULAR
EN LA
TRADICIÓN HISPÁNICA

Actas del Simposio Internacional sobre La Décima

(Las Palmas, del 17 al 22 de diciembre de 1992)

Edición
Maximiano Trapero

Con la colaboración de
Dan Munteanu y M.ª Teresa Cáceres Lorenzo

Las Palmas de Gran Canaria
1994

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

© Cabildo Insular de Gran Canaria

© Edición: Maximiano Trapero

ISBN: 84-8103-037-6

Depósito Legal: M. 2.810-1994

Fotomecánica e impresión:
MARIAR, S. A. - Tomás Bretón, 51 - 28045 Madrid

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Yo no llamo civilización
a los rascacielos o a los coches.
La verdadera civilización
todavía está allí
donde un pueblo se reúne
a cantar y a recitar poesías
en su idioma propio.

Y. MENUHIN

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

ÍNDICE

Págs.

Texto de la convocatoria del Simposio 13

PREÁMBULO 15

INAUGURACIÓN

Palabras del Director del Simposio 25

Intervención del Presidente del Cabildo 31

Respuesta de los Decimistas 35

Conferencia inaugural: S. G. ARMISTEAD: *La poesía oral improvisada en la tradición hispánica* 41

PONENCIAS

FÉLIX CÓRDOVA ITURREGUI: *Los trovadores puertorriqueños: algunas consideraciones sobre el arte de la improvisación* 73

IVETTE JIMÉNEZ DE BÁEZ: *Décimas y glosas mexicanas: entre lo oral y lo escrito* 87

MARÍA TERESA LINARES SAVIO: *Funciones y relaciones de la décima con la música con que se canta en Cuba* 111

CARMEN MARÍA SÁENZ COOPAT: *La décima cantada y los conjuntos instrumentales de punto cubano* 133

MAXIMIANO TRAPERO: *El romancero y la décima juntos y enfrentados en la tradición de Canarias* 141

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Págs.

COMUNICACIONES

ALFONSO ARMAS AYALA: *La décima en Canarias y en América* 179

MARÍA TERESA CÁCERES LORENZO: *Un recurso lingüístico en la décima popular de Canarias: el eufemismo* 187

JOSÉ CRIADO: *La décima popular en La Alpujarra* 201

EMILIO GONZÁLEZ DÉNIZ: *El decimero que se quedó en novelista* 217

MANUEL GONZÁLEZ ORTEGA: *Noticias sobre Juan Betancor García, un decimista majorero* 235

JESÚS GUANCHE: *Aspectos geográficos y cartográficos de la décima popular cubana* 257

CONSUELO HERRERA CASO: *Recursos expresivos de la décima de Canarias: un caso particular* 265

DAN MUNTEANU: *Otra lectura de la décima canaria en las* ***Coplas de Hupalupo*** 279

FERNANDO NAVA: *La décima cantada en México: algunos aspectos musicológicos* 289

MANUEL PÉREZ RODRÍGUEZ: *La décima en la emigración canario-cubana: el caso de La Palma* 311

OSVALDO RODRÍGUEZ PÉREZ: *Las décimas autobiográficas de Violeta Parra* 323

JESÚS-MARIO RODRÍGUEZ RAMÍREZ: *Modelos melódicos en la décima canaria* 341

LOTHAR SIEMENS HERNÁNDEZ: *Antecedentes de la forma musical de la décima y observaciones históricas sobre su empleo en Canarias* 361

JUANA-ROSA SUÁREZ ROBAINA: *Tipología femenina en las décimas: del yo masculino al tú femenino* 369

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Págs.

CONCLUSIONES

Acto de Clausura y Conclusiones 387

Conclusiones en verso 391

Currículos 405

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

PREÁMBULO

Estas *Actas* son la "memoria" del Simposio que sobre la décima se celebró en Las Palmas de Gran Canaria del 17 al 20 de diciembre de 1992.

Concebido como un "encuentro canario-americano" sobre la décima popular, junto al *Simposio*, en el que participaron profesores de Universidades y Centros de Investigación del área del Caribe (Cuba, Puerto Rico, México y Venezuela, además del Prof. S.G. Armistead de la Universidad de Californis, Davis), de las Islas Canarias y de la comarca de Las Alpujarras andaluzas, como actividad paralela y complementaria, se celebró un *Festival* que reunió a grupos de decimistas populares de los países hispanoamericanos antes mencionados, además de una representación de los descendientes canarios de Luisiana (Estados Unidos), y a grupos de varias Islas Canarias (La Palma, Gran Canaria y Fuerteventura). Como continuación de aquella complementariedad, se editan ahora conjuntamente las Actas del Simposio y un disco que recoge una representación de las décimas cantadas por cada uno de los grupos participantes en el Festival.

El *Simposio* fue organizado por la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, bajo la dirección de Maximiano Trapero, con la colaboración de Dan Munteanu, Alberto Comas y Guillermo Perdomo. El *Festival* fue responsabilidad del Cabildo Insular de Gran Canaria, bajo la dirección de Manuel González Ortega, con la colaboración de Armando Sosa y Aurora López.

Colaboraron en la realización del encuentro las siguientes entidades locales: Vicerrectorado de Extensión Universitaria de la ULPG, Facultad de Filología de la ULPG, Casa de Colón, Patronato de Turismo de Gran Canaria, El Corte Inglés, Iberia Líneas Aéreas de España, Hotel Sansofé y Tirma.

Al *Simposio* asistieron, además de los ponentes, 72 alumnos del segundo y tercer ciclo de las Universidades de Las Palmas y

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

de La Laguna, mientras que el *Festival*, con asistencia libre de un público muy numeroso, fue todo un acontecimiento cultural en la ciudad de Las Palmas.

La realización del *Simposio*, de temario totalmente abierto, aconseja ahora la organización de las *Actas* bajo el mismo criterio, en el que las Ponencias y Comunicaciones aparecen por el orden alfabético de sus autores. Constan, pues, de cuatro secciones:

I. Inauguración y conferencia inaugural,
II. Ponencias,
III. Comunicaciones y
IV. Clausura y conclusiones.

Los nombres de los profesores participantes y los textos de sus comunicaciones se incluyen en estas *Actas*. Los de los decimistas populares y los de sus respectivos grupos son los siguientes:

CUBA: "Jesusito y Omar"
Jesús Rodríguez González
Omar Mirabal Navarro
Edwing Vichot Blanco (laúd)
José Luis Martín Teixé (guitarra)

MÉXICO: "Guillermo Velázquez y los Leones de la Sierra de Xichú"
Guillermo Velázquez Benavides (trovador y guitarra huapanguera)
María Isabel Flores Solano (cantante y bailadora)
Eusebio Méndez Chavira (violín)
Javier Rodríguez Díaz (vihuela)
Benito Lara Rivera (bailador)

PUERTO RICO: "Grupo Típico Boricua" (Zona Comeríu)
Roberto Silva
José Miguel Villanueva
Carlos Martínez (guitarra)
Enzo Figueroa (güiro)
Ángel Luis Pérez (cuatro)
Nelson Rodríguez (percusión)

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

VENEZUELA: "Cuerdas Espartanas" (Estado de Nueva Esparta, Isla de Margarita)
Beto Valderrama Patiño
Alberto Valderrama Domínguez
Carlos Valderrama Domínguez
José Elías Villarroel
Alexander Rivas

LUISIANA (ESTADOS UNIDOS): (Parroquia de San Bernardo)
Irvan Pérez
Alfred Pérez

ISLA DE LA PALMA: "Grupo de Decimistas de Tijarafe"
Eremiot Rodríguez Rocha
Miguel Rocha Martín
Manuel Pérez Camacho
Víctor Guerra (laúd)
Juan Roberto (guitarra)

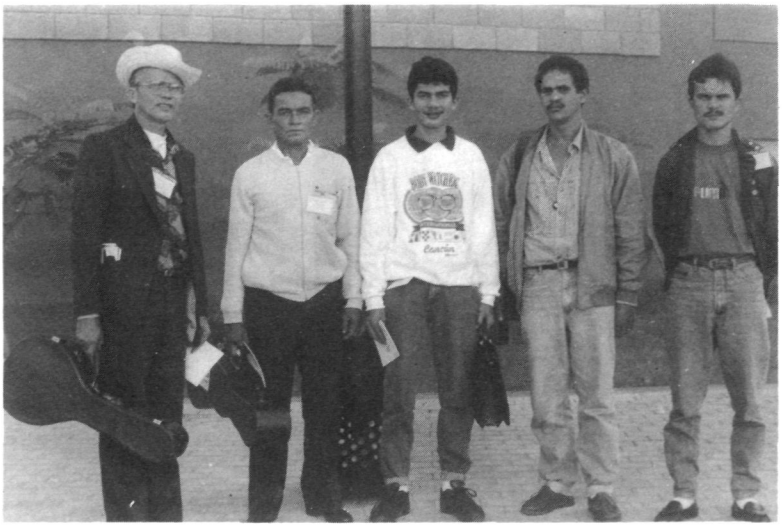
ISLA DE LA PALMA: "Grupo de Decimistas de Mazo"
Bernardo Gutiérrez Triana
Sabino Rodríguez Rodríguez
Nieves Clemente Pérez, "La Garrafona"
Herminio Yanes Hernández (laúd)
José Luis Martín Teixé (guitarra)

ISLA DE FUERTEVENTURA
Juan Ramón Rodríguez
Juan Betancor García
Anselmo Cabrera
Miguel Betancort
Domingo Rodríguez

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

ISLA DE GRAN CANARIA
Antonio Herrera Hernández
Francisco Nuez
Juan de las Nieves
Antonio Ortega
Jesús Mario Rodríguez Ramírez (guitarra)
Expedito Galván (tres)

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006



"Cuerdas Espartanas", del Estado de Nueva Esparta, Isla de Margarita (Venezuela). De izquierda a derecha: Beto Valderrama, José Elías Villarroel, Alberto Valderrama Domínguez, Carlos Valderrama Domínguez y Alexander Rivas.

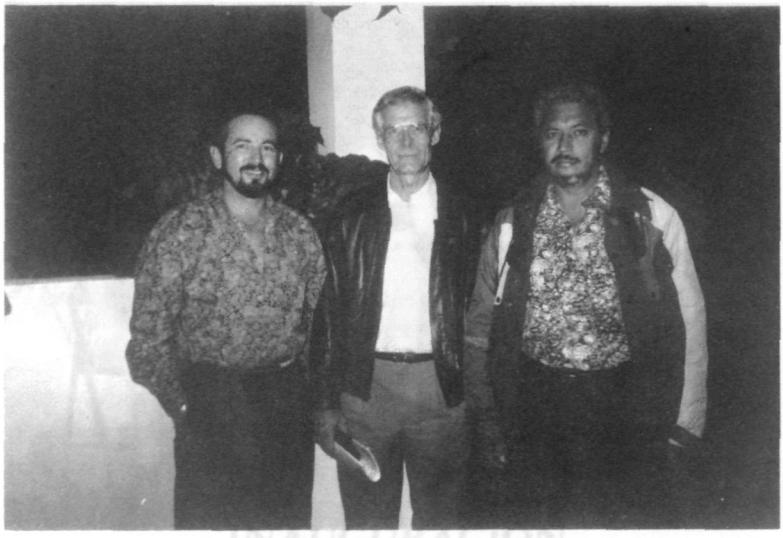
Grupo de decimistas de Fuerteventura (Islas Canarias). De izquierda a derecha: Domingo Rodríguez, Juan Ramón Rodríguez, Miguel Betancort, Anselmo Cabrera y Juan Betancor García.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Grupo de decimistas de Mazo, La Palma (Islas Canarias). De izquierda a derecha: Bernardo Gutiérrez, Herminio Yanes (laúd), José Luis Martín Teixé (guitarra) y Sabino Rodríguez.

"Guillermo Velázquez y Los Leones de la Sierra de Xidús" (México). De izquierda a derecha: Eusebio Méndez, Sebastián Salinas, Guillermo Velázquez, María Isabel Flores y Javier Rodríguez.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006



Los dos decimistas del "Grupo Típico Boricua" de Puerto Rico (Zona Comerío): Roberto Silva y José Miguel Villanueva, acompañados por el director del Simposio (en el centro).

El decimista más viejo, del Grupo de Gran Canaria, Francisco Nuez, acompañado de Anselmo Cabrera, de Fuerteventura, y del director del Festival, Manuel González Ortega (a la derecha).

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Grupo de decimistas de Tijarafe, La Palma (Islas Canarias). De izquierda a derecha: Manuel Pérez, Miguel Rocha, Eremiot Rodríguez y Víctor Guerra (laúd).

"Jesusito y Omar" de Cuba. De izquierda a derecha: Jesús Rodríguez, Omar Mirabal, Edwing Vichot (laúd) y J. L. Martín Teixé (guitarra).

Irvan Pérez, de Luisiana (Estados Unidos).

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

INAUGURACIÓN

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

PALABRAS DEL DIRECTOR DEL SIMPOSIO

El *Encuentro* que inauguramos hoy es una experiencia verdaderamente nueva; nueva en su más estricto sentido: por vez primera se reúnen dentro del ámbito de una Universidad y de una convocatoria universitaria especialistas y estudiosos de un género poético, en este caso la décima, con los cultivadores naturales del mismo, los decimistas populares. En esta ocasión no han tenido que salir los profesores al campo, en busca de los transmisores de la tradición, como de ordinario se ha de hacer si se quiere llegar a su conocimiento, no; ni los cultivadores anónimos de ese saber tradicional han quedado impasibles en sus rincones rurales, alejados del trajín de la modernidad, tampoco; lo hermoso de este *Encuentro* es que ambos, profesores y decimistas, han venido a un territorio neutral y de todos, la Universidad, para hacer que el título que encabeza el acontecimiento, *Un encuentro canario-americano*, sea nombre verdadero: encuentro de voluntades. Como lo son el vestido, los rasgos y los motivos que adornan la mujer del cartel —para mí bellísimo— que nos anuncia. La décima, como la mujer, delicada. La décima, que ha servido para echar a volar —como la mujer del cartel echa a volar el pájaro de su mano— los sueños y los anhelos de veinte naciones de pueblos unidos por una misma lengua. Los decimistas vienen con su saber innato, a veces arte nacido de su propia inspiración, a veces arte heredado de generaciones anteriores; los profesores vienen con un saber adquirido tras tiempos y esfuerzos, pero con los ojos y oídos bien abiertos, dispuestos a saber más, que la fuente en este caso está cerca y mana caudalosa.

El *Encuentro* tiene una doble vertiente que debe entenderse complementaria: un *Simposio* de estudiosos de la décima y un *Festival* de decimistas. Congresos, Simposios o Encuentros científicos de cualquier signo se celebran cada día para uso y beneficio exclusivo de los que asisten a él, y no está mal que así se haga. Por

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

otra parte, Festivales y actuaciones de cantores y transmisores de la cultura popular también suelen ser frecuentes, para beneficio y gozo del público en general, y está muy bien que se celebren. Pero reunir en una misma convocatoria a profesores y decimistas tiene un significado muy especial que debe valorarse en su justa medida. La Universidad sale aquí al encuentro de la vida; y los portadores de una vida de tradición popular se acercan al recinto del pensamiento y del análisis, para compartir juntos el gozo del conocimiento.

Y si feliz y gozoso ha de ser necesariamente este *Encuentro* no poco mérito tienen las Instituciones que lo han propiciado. Al Cabildo Insular de Gran Canaria, tan atento y tan activo como está siempre a toda actividad que tenga que ver con la promoción y protección de la cultura popular —he de decirlo: para mí, la única Institución insular que se ha planteado seriamente la existencia de una verdadera "cultura popular" de y en Canarias—, al Cabildo Insular, repito, se le debe la iniciativa del Festival, más concretamente a Manuel González Ortega; y a su Presidente, Pedro Lezcano, tan sensible a eso que se llama "cultura" —tan habituados como estamos a que desde el poder y desde la política se menosprecie por cuanto se ignora—, se le debe el apoyo firme y entusiasta a la realización del proyecto.

En cuanto a la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, que siendo tan joven en su vida humanística está demostrando una gran capacidad de acogida y de respuesta inmediata a toda iniciativa cultural —y en ello quiero poner un nombre propio, el de su Rector, Francisco Rubio Royo, que a base de entusiasmo está logrando en poco tiempo reconocimientos que suelen ser mucho más largos—, a la Universidad, digo, se le debe la organización del Simposio.

Y quiero hacer aquí una reflexión. No es frecuente que una Universidad española convoque y realice un *Encuentro* de estas características, un Simposio que tiene por objeto de estudio un tema relacionado con la cultura popular, más concretamente con la literatura oral. La Universidad española ha dado la espalda, así, literalmente, desde siempre, a todo aquello que no estuviera escrito, a aquello que, conjuntado e impreso, no pudiera ser objeto de catalogación y de guarda en sus archivos y bibliotecas. Si en los planes de estudios de las carreras de Letras hay algún capítulo, mejor

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

algún corto apartado, sobre el romancero español, por ejemplo, lo es sólo porque en los siglos XVI y XVII se publicaron algunos *Cancioneros* y *Romanceros* en donde se recogieron algunos de los romances que por aquellos días eran populares; pero esos mismos planes de estudios desconocen que los contenidos en aquellos libros no son sino una parte del repertorio total del gran romancero español, e ignoran absolutamente que una gran parte de aquellos romances siguen vivos en la tradición de hoy mismo, repartidos por una geografía tan inmensa que casi cabe calificarla de universal; más aún: que aquel repertorio de los Siglos de Oro se ha venido incrementando sin cesar hasta constituirse en el conjunto de poesía popular más impresionante que cultura alguna tenga hoy en el mundo. Lo que está escrito y pertenence a la antigüedad, los *Cancioneros* y *Romanceros* de los siglos XVI y XVII, sí interesan; pero lo que todavía vive y tenemos a nuestro alcance, eso no interesa a la Universidad, porque pertenece a la "cultura popular". Eso no interesa a la Universidad española, que en este sentido ha sido y es —y en nuestra propia Universidad de Las Palmas hemos tenido una prueba muy reciente— ciega, muda, corta y pueblerina, justo lo contrario de lo que su nombre dice que es, universal. Pero sí interesa a las Universidades hispanoamericanas en donde existen Cátedras, Seminarios permanentes e Institutos prestigiosos de investigación que tienen por objeto de estudio principal la literatura oral. E interesa también a las Universidades europeas y americanas que permanentemente llaman a sus aulas a especialistas españoles e hispanos para que expliquen en ellas el gran patrimonio de la literatura oral panhispánica. E interesa también, y mucho, a los alumnos y licenciados de nuestra Universidad, que han acogido masivamente la convocatoria de este *Simposio* y *Festival* que les puede ofrecer lo que los planes de estudio ignoran.

Por eso es tan novedoso y tan importante que la Universidad de Las Palmas haya convocado un Simposio sobre la décima popular. Y por eso es más importante que dos Instituciones comprometidas con su pueblo, el Cabildo y la Universidad, se hayan dado la mano para hacer posible un *Encuentro* que tiene muchas lecturas: que reúne a profesores y a cantores populares, que estos y aquellos vienen de los tres puntos del enorme triángulo del español, que tiene lugar en 1992, y que se celebra en Canarias, en el punto intermedio en que se unen las culturas de ida y vuelta

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

de España con América. Y que, además, se hace sobre la décima popular, un género que ha estado en absoluto desatendido por los especialistas de España y que no goza del reconocimiento que sí tienen otros géneros de poesía oral, el romancero y la copla, por ejemplo, pero que se proyecta como el medio de expresión poética y popular preferido en Hispanoamérica, y que en Canarias mismo tiene una importancia muy singular. La décima, que empezó siendo culta y se ha hecho ya pueblo mismo, tras cuatro siglos de servir a la literatura y a los hombres, para expresar a su través la vida entera. Bien está que cumplidos ya sus cuatro siglos de servicio a los hombres, sean los hombres quienes le ofrezcan el homenaje merecido. Y sea aquí, a través de los diez versos de un poeta cubano, Manuel Díaz Martínez, que no he encontrado otros mejores:

Dios te salve, alondra y día
del corazón campesino;
es en ti el poder divino
de la tierra labrantía.
Es bendita la energía
sonora con que haces bien.
Cántanos hoy y también
cuando, por mal o por suerte,
venga a llevarnos la muerte:
siempre cántanos. Amén.

Para este *Encuentro*, planteado con toda modestia pero con toda la dignidad para que sus frutos sean los que convienen al saber y no al festejo o al derroche, han venido representantes de Estados Unidos, de México, de Cuba, de Puerto Rico, de Venezuela, de la Península y de Canarias. Hay profesores muy acreditados que con su presencia prestigian este Simposio. Han venido los cantores mejores y los grupos de decimistas más considerados de sus respectivos países, y eso prestigiará al Festival; entre ellos permítanme que nombre a uno solo, por la especial significación que tiene para Canarias, Irvan Pérez, posiblemente el último portavoz de la cultura oral que los canarios llevaron al territorio donde él vive, Luisiana, en el siglo XVIII.

Y tiene también este *Encuentro* una particularidad que debe señalarse: en él confluyen gentes del mundo de la filología y gentes del mundo de la musicología. En la cultura popular española

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

de todos los tiempos anduvieron siempre juntos música y literatura, de tal forma que un simple cantar, fuera un romance, una endecha, una décima, un villancico o una copla, por encima —y por debajo— de texto literario era eso, *un cantar*. Y así fue siempre, desde las más antiguas manifestaciones líricas: desde aquellas enigmáticas y temblorosas canciones de amor que llamamos jarchas, hasta la más actual de las canciones que podamos oír de la boca de un campesino tras la yunta en su sementera. Y sin embargo, en el campo del estudio y de la investigación música y literatura andan por separado: filólogos y musicólogos miran con exclusividad su propia parcela, sin reparar que sólo desde la globalidad puede analizarse y conocerse cabalmente el hecho que se considera. En contados casos se da el maridaje de saberes en este campo, pero cuando se da se advierte que se está en el camino verdadero. Y por camino verdadero y con buen pie quiere andar este Congreso sobre la Décima.

Hemos puesto desde la organización el entusiasmo y la dedicación que un *Encuentro* de estas características requería; que la voluntad y el deseo de hacerlo bien supla las deficiencias de nuestras limitaciones y hallen en Uds. comprensión.

A los que han llegado de afuera les damos la más cordial bienvenida al *Encuentro* y a Canarias. A los que son de aquí, les decimos también bienvenidos. A todos los congresistas les manifestamos nuestra alegría por tenerlos aquí para compartir esta nueva y apasionante experiencia. Y a todos les damos las gracias por estar presentes en la Inauguración de este *Simposio* y *Festival* sobre y de la Décima.

MAXIMIANO TRAPERO

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

INTERVENCIÓN DEL PRESIDENTE DEL CABILDO

De décima poco sé
pero un decimista honrado
no puede decir sentado
lo que puede decir de pie.

1

Un filósofo advertía
a la entrada de su casa:
"Nadie esta puerta traspasa
si no sabe geometría".
Yo en nuestro caso diría:
"Nadie pise este escenario
si ignora el vocabulario
de la décima eminente
(aunque sea Presidente
del Cabildo grancanario)".

2

Así que con obediencia
y atrevimiento insensato,
dejo el protocolo un rato
y el bastón de Presidencia,
y digo a la concurrencia:
—Perdone la osadía,
que es más bien por cortesía
por lo que adopto la eterna
lengua común y materna
de vuestra patria y la mía.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

3

Decálogo del cantar
de los pueblos de habla hispana,
la décima nos hermana
a ambas orillas del mar.
Desde el alma popular
nace la común canción,
octosilábicos son
con arrullos de paloma
mensajera del idioma
que anida en el corazón.

4

Aunque el poeta inventor
fuera Vicente Espinel,
la décima ya no es de él,
sino de cualquier cantor.
Si la inventó un ruiseñor,
si la plantó un isleño
o si fue un margariteño
quien le dio la picardía,
como no es tuya ni mía
nos tiene a todos por dueño.

5

Que el cielo piadoso asista
a quien padezca la mofa
de esta condenada estrofa
en boca de un decimista.
Yo pido la paz del artista:
me limito a presentar
a esta pléyade ejemplar
de poetas populares
que llegan desde sus lares
a cantar a nuestro lar.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

6

Palmeros, venezolanos,
puertorriqueños, gomeros,
grancanarios, majoreros,
andaluces y cubanos.
De los llanos mexicanos
hasta el volcán tinerfeño,
todos con el mismo empeño
de reforzar la amistad,
decir la misma verdad
y soñar el mismo sueño.

7

Y nada más. En camisa
de once varas me he metido.
Pido tolerancia y pido
al menos una sonrisa.
Dejo que diga la misa
quien tiene la bendición.
Bienvenida la canción.
Como ya dije al principio,
verso a verso, ripio a ripio,
yo he puesto aquí el corazón.

PEDRO LEZCANO

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

RESPUESTA DE LOS DECIMISTAS

1

Gracias señor presidente
por sus buenas poesías;
le agradezco en este día
su ideal muy firmemente.
Y a todos personalmente
aquí los quiero elogiar
con el verso popular
que en este día ha nacido,
que mi alma ha sacudido
y lo quiero demostrar.

2

Gracias por todos los sentidos
al fin yo darles quisiera
con la gracia verdadera
a este público, cariño.
Hoy me encuentro decidido
cantando de esta manera
y yo de ustedes quisiera
que digan en mi compaña
¡Viva Canarias y España!
¡Viva nuestra bandera!

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

3

Siento grande inspiración
al recitar estos versos
con los mayores esfuerzos
delante la reunión.
Con toda satisfacción
que produce al alma mía
bendigo la poesía
con las dulces situaciones
en todas las ocasiones,
con todas las alegrías.

ANTONIO HERRERA
Gran Canaria

1

Le trae el trovador de Mazo
con todo su corazón
una felicitación
a la gente del Parnaso.
A todos doy un abrazo,
voy repartiendo bondades
que tengan felicidades
en este bello lugar
y un saludo sin igual
para las autoridades.

BERNARDO GUTIÉRREZ
Mazo, La Palma

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

1

Al público en general
quiero aquí rendir honores
y a la poesía con flores
la quisiera coronar.
Le haré un trono de coral
si no me niega su mano
con todos estos hermanos
que han venido de tan lejos
y relucen como espejos
juntos a Pedro Lezcano.

JUAN RAMÓN RODRÍGUEZ
Fuerteventura

1

Yo no tengo ortografía,
tampoco literatura
lo que es que la poesía
nace con la criatura.
Lo hago con alegría
y digo tranquilamente:
Ramón, toca mi artillería
y ¡que viva el presidente!

NIEVES CLEMENTE "La Garrafona"
Mazo, La Palma

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

El Presidente del Cabildo de Gran Canaria, Pedro Lezcano, en el acto de inauguración del Simposio en el Salón de Actos de la Facultad de Filología de la Universidad de Las Palmas.

El Prof. S. G. Armistead en la Conferencia inaugural del Simposio.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

SAMUEL G. ARMISTEAD

LA POESÍA ORAL IMPROVISADA EN LA TRADICIÓN HISPÁNICA *

La poesía oral improvisada ha sido como la cenicienta de la literatura tradicional. Los especialistas hemos dedicado nuestros mayores esfuerzos al Romancero y a la vez hemos desatendido otros muchos géneros: entre ellos, la décima oral improvisada. Teniendo en cuenta esta desatención, se procura ofrecer una vista panorámica —pero a la vez tentativa— de la poesía oral improvisada en el mundo hispánico. En lo que se refiere a los orígenes, en gran parte desconocidos, conviene tener en cuenta, en primer lugar, un texto hispano-árabe recién descubierto, que nos representa un breve combate poético improvisado recogido en un texto historiográfico del siglo X. En castellano, en algunos textos dramáticos del siglo XVI, se evoca la costumbre de *echarse pullas*, una competición poética, de tipo muy agresivo, incluso a veces procaz. En la tradición reciente y moderna —siglos XIX y XX— se nos ofrece una abundancia de testimonios: del País Vasco; de áreas castellano-hablantes: Santander, Asturias, Murcia, Almería, Granada, Canarias, Luisiana, México, Cuba, Santo Domingo, Puerto Rico, Venezuela, Colombia, Panamá, Ecuador, Perú, Chile, Argentina, Uruguay y Bolivia; del mundo galaico-portugués: Galicia, Trás-os-Montes, Baixo-Alentejo, Azores, Madeira, Cabo Verde y Brasil; y del dominio catalán: la comarca de Montserrat, Lérida, Tortosa, Mallorca y Menorca. Trátase, por lo tanto, de un fenómeno esencialmente panhispánico, que ha quedado, hasta hace poco, muy ignorado y desatendido. La poesía oral improvisada se nos ofrece como un nuevo campo de estudio interesantísimo y muy digno de detenidas exploraciones, tanto locales y específicas, como comparativas y panorámicas.

En primer lugar, quiero agradecer a mi buen amigo y colega, el profesor Maximiano Trapero, el haberme honrado con la generosa invitación de inaugurar este espléndido Simposio internacional sobre la décima, al decir algunas palabras sobre la historia y la distribución geográfica actual de la poesía improvisada en el mundo hispánico. Ante todo, quiero insistir en el carácter en alto grado tentativo de lo que voy a decir —y quiero insistir también en mi propia ignorancia, mi obligatoria humildad, al emprender esta agradable tarea. Y eso que soy especialista en la literatura oral y he

* Conste mi deber para con numerosos amigos y colegas, cuya generosidad y erudición han enriquecido estas páginas. Agradezco de todo corazón a Manuel da Costa Fontes, José Criado Fernández, Eduardo Días, Joseph J. Duggan, Margit Frenk, Zunilda Gertel, Jesús Guanche, Yvette Jiménez de Báez, Israel J. Katz, Rafael Lapesa, María Teresa Linares Savio, James T. Monroe, Fernando Nava, Ward Parks, José Manuel Pedrosa, Rosa Alicia Ramos, Carmen María Sáenz-Coopat, Antonio Sánchez Romeralo, Robert M. Scari, Candance Slater, David Traill, Maximiano Trapero y Hugo Verani. Sus valiosísimos consejos han ampliado de un modo significativo el alcance geográfico y bibliográfico del presente informe. Va aquí mi más sincero agradecimiento.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

pasado largos años estudiando específicamente la poesía oral en el mundo hispánico. Pero conviene tenerse muy en cuenta que la poesía improvisada ha sido como la cenicienta, la oveja negra, de la literatura oral. Los especialistas de la poesía oral nos hemos dedicado casi todos al Romancero. Nos hemos sucumbido a la fascinación seductora del Romancero, de su amplísima distribución pan-hispánica, de su profundidad cronológica, de sus problemas filológicos, históricos y documentales. Hay unas famosas frases de don Ramón Menéndez Pidal que cifran, según creo, aquella fascinación de los hispanistas por el Romancero —a la exclusión de otros tipos de poesía tradicional. Al caracterizar los romances de los sefardíes expulsados de España a finales de la Edad Media, don Ramón nos dice lo siguiente:

> Al escuchar las versiones de romances que nos dan los judíos de las ciudades marroquíes, tan semejantes a las versiones de los más antiguos pliegos sueltos y cancioneros, nos parece oír la voz misma de los españoles contemporáneos de los Reyes Católicos, como si Tánger, Tetuán, Larache, Alcázar o Xauen fuesen viejas ciudades de Castilla, sumidas por ensalmo en el fondo del mar, que nos dejasen oír la canción de sus antiguos pobladores allí encantados por las hadas de la tradición hace más de cuatro siglos (Menéndez Pidal 1958: 62-63; 1973: 335-336).

Y, en efecto, es como si nosotros también, los críticos, hubiéramos sido hechizados por la fascinación del Romancero. Y a la vez hemos desatendido, en gran parte, otros muchos géneros de poesía oral: la lírica tradicional, los cantos de boda, la poesía luctuosa, las adivinanzas y los varios géneros nacidos o especialmente cultivados en Hispanoamérica, como el corrido mejicano —que tanto nos puede enseñar, por analogía, acerca de los orígenes del Romancero— y llego, por fin, a la décima misma[1]. Así que, ante todo, al procurar hacer ahora un recuento —parcial, fragmentario, imperfecto, y hecho muy sobre la marcha— de la poesía oral

[1] Para los estudios romancísticos y la desatención a otros géneros de la literatura oral, véanse Reginetta Haboucha (1982: 576-579) y mi artículo sobre "Judeo-Spanish Traditional Poetry" (1993: 360 y n. 14). El ejemplo sefardí fácilmente puede extenderse al ámbito pan-hispánico. No creo que ningún otro género de literatura oral haya merecido un estudio tan exhaustivo como el *Romancero hispánico* de Menéndez Pidal (1953). Sobre la desatención, precisamente, a la poesía improvisada, véase el espléndido artículo de José Romeu Figueras (1948: 133-134), que en sí constituye una notable excepción a tal regla.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

improvisada en el mundo hispánico, tengo que hacer constar mi ignorancia, como romancista, ante la desatención en que, hasta hace muy poco, se ha tenido a la décima entre los que nos hemos dedicado a la poesía oral. Y en este sentido quiero destacar la notable combinación que se ha logrado en la asistencia de este espléndido congreso: Somos, por un lado, especialistas en el estudio de la poesía oral, pero por otro lado —y a mi ver, mucho más importante— también contamos entre los congresistas con auténticos poetas orales, cantores de décimas, personas que han dedicado su vida al cultivo de este arte poético muy especial: Decimistas de las Islas Canarias, de varios países de América y también de la Península Ibérica, quienes nos honran con su presencia y de quienes, creo, todos estamos dispuestos a aprender, a experimentar —a lo vivo— el espléndido fenómeno de la improvisación oral. Yo por lo menos me presento hoy en plan de humilde discípulo, ansioso de aprender. Vds. son los expertos. Vds. son los que saben y nosotros somos los aprendices. Este, creo yo, es el sentido, el propósito del presente Simposio y en este sentido quiero ofrecer —en nombre de todos— la bienvenida a todos los cantores, quienes han hecho el largo viaje desde sus respectivos países de América —amén de los estimados colegas de Canarias y la España continental— para enriquecer nuestros conocimientos, para ensanchar nuestros horizontes, sobre la poesía oral.

Con miras de ofrecer una visión panorámica del fenómeno, lo que quisiera hacer ahora es sencillamente presentar un recuento de lo que he podido encontrar, al compulsar la literatura a mi alcance, sobre la poesía improvisada en el ámbito hispánico. Y quiero insistir, otra vez, en que cuento con la colaboración de todos los colegas, y sobre todo con los cantores aquí presentes, para que me corrijan y amplifiquen mis datos, durante los días de este Simposio.

La poesía oral improvisada, en la que la composición y la recitación son simultáneas e inseparables, ha sido, hasta épocas muy recientes, un fenómeno muy extendido en muchas áreas del mundo hispánico y, según ahora vamos a ver, tal fenómeno ha sobrevivido y aún goza de vigorosa vitalidad en varias regiones, incluso hasta la actualidad. Y sin duda alguna, semejantes cantos improvisados han sido cultivados entre gentes hispánicas durante muchos

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

siglos[2]. Me atrevo a imaginar que, cuando aún no existía el Romancero, ya existía en la Península Ibérica algún tipo de poesía oral espontánea e improvisada. Los orígenes de semejante práctica poética han de permanecer oscuros, ignorados para siempre, pero indudablemente entraron en juego, en este sentido, la misma variedad de corrientes culturales europeas, pan-mediterráneas y orientales que han contribuido a la formación de otros aspectos distintivos de la herencia hispánica.

En muchos casos, la poesía oral improvisada habría tenido el carácter de un duelo oral, una competición poética, a veces dura y agresiva, haciendo uso de la invectiva, de la agresión verbal, versos insultantes, incluso procaces. Desde los primeros años del siglo XVI, constan varios ejemplos de duelos poéticos ejemplificados en el teatro español —y me apresuro a clarificar el carácter de tales pasajes: Siempre se trata de un contexto de tono popular, en que participan campesinos. O sea, pese a la autoría erudita de estas piezas teatrales, los versos que nos interesan tienen todas las trazas de ser auténticamente populares. Tales competiciones poéticas —practicadas por los campesinos españoles— se conocían y se conocen aún hoy en día en algunas regiones por la voz *pullas* y se decía *echarse pullas*, que era un duelo poético, en el que los contrincantes invocaban, el uno al otro, toda suerte de desgracias, en

[2] Huelga decir que aquí no tendremos en cuenta formas poéticas medievales semi-eruditas, tales como los debates (*Clérigo y caballero, Alma y cuerpo, Agua y vino*, por ejemplo) o bien las *tensos* provenzales y sus vástagos castellanos en los cancioneros del siglo XV. Sobre éstos, véase el artículo pionero de Cummins (1965) y ahora el detenido estudio de Brooks (1990). Con todo, conviene revisar y enmendar nuestras ideas sobre la transmisión escrita y oral de la poesía medieval y el papel que indudablemente desempeñaba la memoria e incluso la improvisación en la difusión de un corpus poético tan aparentemente culto como el de los trovadores provenzales. Véase ahora el sugestivo libro de Amelia E. Van Vleck (1991: 26-55 et alibi). Romeu Figueras (1948: 144-161) explora la presencia de cantos populares improvisados en otros dominios lingüísticos románicos, aduciendo ejemplos de diversas regiones de Italia y Francia muy parecidos a los que aquí encontramos en el ámbito hispánico. Como botón de muestra valga la siguiente descripción de las *sfide* poéticas, muy agresivas y en parte improvisadas, que se realizaban antaño en las Marcas: "Lunghe ore si protrae d'ordinario la tenzone; e quegli, cui viene a mancare il ricordo dei canti noti supplisce tal fiata creandone di nuovi, o i noti piegando con varianti e interpolazioni al sentimento che vuole esprimere. Chè se scarso di vena o stanco s'interrompe, il trionfante rivale gli scarica addosso una furia di dispetti, onde la gara si rincalora, e ciascuno fa di sua possa per tirare in campo a scorno dell'altro le più inaudite contumelie. Nè a provocare o ad accettare siffatte sfide si mostrano aliene le donne, contendendo fra loro o cogli uomini" (Gianandrea 1875: xxiv). Téngase en cuenta el comentario de Romeu Figueras (p. 145, n. 3), quien concluye que la práctica había de ser común a todos los pueblos de la Romania (p. 161). Como un posible ejemplo antiguo de un cantar a desafío dialogado, entre amante y amada —parecido a lo que veremos en las *enchoyadas* gallegas y los *bailes con relaciones* argentinos— Romeu Figueras (pp. 155, 158) aduce el *Contrasto* siciliano de Cielo d'Alcamo (1231-1250). Aunque el *Contrasto* mismo sea obviamente de origen y carácter culto, muy bien puede ser un reflejo indirecto de la costumbre que aquí nos ocupa. Para el *Contrasto*, véase la edición y estudio de Guerrieri Crocetti (1947: 235-253); también Bonfante (1955).

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

la mayoría de los casos de lo más obscenas y procaces. Semejante costumbre se practicaba en una variedad de contextos: en las bodas, por los caminos como pasatiempo de caminantes, o bien en relación con varias actividades agrícolas, las cosechas y la vendimia[3]. En su diálogo, *Días geniales o lúdicros*, Rodrigo Caro, el formidable erudito de los siglos áureos, pone la costumbre de *echarse pullas* —Caro la llama *darse grita*— en relación con un pasaje de las *Epistolae* de Horacio y creo que tiene razón. Los versos claves de Horacio rezan así:

> Fescennina per hunc inventa licentia morem
> versibus alternis opprobia rustica ludit[4].

O sea:

> Mediante esta costumbre, se creó el desenfreno de los fesceninos, que, en versos alternados, derramó rústicos insultos.

Y Caro nos ofrece una traducción rimada, que está más de acuerdo con la terminología de su época:

> Este rito licencioso
> inventó los fesceninos
> y unos a otros se echan coplas,
> pullas, con rústicos dichos[5].

[3] Véase Crawford (1915: 150-164). La etimología de *pullas* queda incierta; tendrá que ver probablemente con *púas*, al reflejar el carácter agresivo y mordaz de dicha práctica. Nótese el paralelismo semántico de los *piques* y *piquerías* hispanoamericanos y los *despiques* lusitanos. Crawford reproduce un texto representativo y alude a varios ejemplos adicionales. Corominas y Pascual (1980-1991: IV, 691-693, s.v. *pulla*) documentan otros más, al relacionar *echarse pullas* con las voces *repullar* y *repullón*, ya en uso en el siglo XV por Alfonso Álvarez de Villasandino. Nótense también los varios casos citados por Schmid (1951: s.vv.). Los versos citados por Crawford de la *Egloga ynterlocutoria* de Diego de Ávila (anterior a 1511) se presentan durante una boda rústica. Sebastián de Covarrubias (1943: s.v. *pulla*) alude a los viajes y al tiempo de la siega y la vendimia como contextos propicios para las pullas (véase Crawford, pp. 154, 158). Para el texto completo de la *Egloga*, véase la ed. de Kohler (1911: 236-266).

[4] Horacio, ed. Fairclough (1970: 408-409: *Epístola* II: i, vv. 145-146); nótense también las útiles observaciones en la ed. de Morris (1974: 150-151). Para otros posibles antecedentes clásicos, nótense Romeu Figueras (1948); Moya (1959: 17-28).

[5] Véase Caro (1978: II, 96; *Diálogo Quinto*, q II). Sobre la identidad debatida de los fesceninos y el origen de su nombre, véanse Crawford (1915: 151-153, 158); Horacio, ed. Morris (1974: 150-151, n. 145). La relación de las pullas con la agricultura y con las fiestas nupciales inevitablemente sugiere un panorama vasto y milenario referente al nexo entre la fertilidad y lo obsceno en las creencias populares. Véanse, por ejemplo, el sugestivo estudio de Randolf (1953) y también Brandes (1985: 137, 150-151), así como nuestros libros (1979: 109-111; 1982: 116 y n. 16).

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

La poesía invectiva —oralmente compuesta y en algunos casos improvisada sobre la marcha— ha de ser, como hemos visto, de origen remoto y probablemente había de ser en algún momento virtualmente mundial en su distribución[6]. No cabe duda, según creo, que la costumbre que describe Horacio, aquellos *opprobia rustica*, han de relacionarse en último término —según nos dice Caro— con los duelos poéticos hispanos y con una antiquísima herencia pan-hispánica de competición poética. Pero a la vez, en la Península Ibérica por lo menos, conviene tener en cuenta otro factor, crucialmente importante, desde un punto de mira histórico: España hace puente entre Europa y el Norte de África. El pasado español cuenta con la antigüedad clásica, por un lado, y a la vez cuenta también con su herencia árabe e islámica. Hace poco, mi amigo, el insigne arabista, James T. Monroe, ha estudiado lo que han de ser los primerísimos versos que conocemos en hispano-árabe coloquial. Y consisten nada menos que en un breve duelo poético, que nos evoca precisamente el tipo de poesía oral espontánea que aquí nos interesa. El pasaje en cuestión se incluye en un manuscrito recién descubierto del *Kitāb al-Muqtabis* de Ibn Ḥayyān (escrito en el siglo XI). En el año 912, según nos cuenta Ibn Ḥayyān, el futuro jalifa, ᶜAbd al-Raḥmān II, al-Nāṣir ('El que da la victoria'), conquistó varias fortalezas de las Alpujarras, que se le habían sublevado, al ponerse de parte del rebelde mozárabe, ᶜUmar Ibn Ḥafṣūn[7]. El siguiente episodio, según lo explica Ibn

[6] Véanse, por ejemplo, los estudios de Elliot (1960), Parks (1991), y Ward (1973*a*; 1973*b*): Entre los tres abarcan las antiguas tradiciones de invectiva poética entre anglosajones, árabes, franceses medievales, griegos, indios, irlandeses, latinos y germanos. Crawford (p. 157) describe como, entre los esquimales, se entabla "un concurso formal... que consiste en colmar de insultos el uno al otro hasta que uno de los contrincantes queda agotado". Se nota también, igual que en el caso de las *pullas* españolas, los cantos insultantes de los esquimales "a veces se entablan entre dos amigos, cuya amistad no necesariamente queda desmedrada" (Finnegan 1978; 227; ejemplos: 248-250). En lo que se refiere a las *pullas*, observa Crawford: "Los dos lacayos empiezan su juego sin más formalidades y se lanzan a una zurra verbal que alcanza unas quince estrofas, pero termina sin enemistad", o bien: "Proceden a invocar el uno sobre el otro toda suerte de desgracias en los términos más indecentes, hasta que por fin desisten, al parecer sin rencor de ninguna de las partes" (Crawford 1915: 160-161). El que Horacio aplique a los versos fescenicos la voz *amabiliter* resulta significativo: Por abusivos que fueran, parece opinar que los cantos fesceninos originalmente se proferían de una manera 'amistosa' (véase también la nota de Morris, p. 151). No me resisto a recordar aquí un delicioso episodio mencionado por Wilfred Thesiger: Durante una de sus exploraciones de Arabia Petrea *(Rubᶜ al-Khālī)*, dos de sus compañeros beduinos pasaron el día entero riñiéndose el uno al otro —interminablemente y de la forma más insultante— al discutir los respectivos méritos de sus abuelos. Al día siguiente, cuando todavía volvieron a emprender el debate, el pobre Thesiger, ya agotada la paciencia, se atrevió a protestar: "Los dos me miraron atónitos: '¡Pero ayuda a pasar el tiempo!' " (Thesiger 1980: 252).

[7] Sobre Ibn Ḥafṣūn, véase Dozy (1913: 316-323 et alibi).

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Ḥayyān, se supone que tuvo lugar durante el asedio de una de estas plazas fuertes:

> Todas las fortalezas de la Alpujarra fueron conquistadas también, ya que se habían puesto de parte de Ibn Ḥafṣūn, pero Al-Nāṣir li-Dīn Allāh [es decir, el futuro jalifa], las redujo a la sumisión durante aquella campaña... Uno de los imbéciles insolentes de aquellas fortalezas arrogantes le colmó [al jalifa] de culpa y escarnio, al decir: *"Ruddū ruddū aban ummuh fī fummuh"* [o sea 'Volcad, volcad, al hijo de su madre, sobre su propia boca']; pero un arriero, a cargo de los bagajes, que estaba en las filas, cerca [del jalifa], refutó [al imbécil, al contestar]: *"Wa-llāh lā naruddu-hā, illā bi-rās aban ḥafṣūn fi ḥukmuh"* [o sea: 'Por Dios, no volcaremos (esa boca), a menos que esté en poder (del jalifa) la cabeza de Ibn Ḥafṣūn]. Cuando esto llegó a oídos [del jalifa], dijo: "Que se alce al que dijo esto de su condición humilde; que sea admitido al rango de la caballería y que se le dé una montura; junto con tal y cual suma de dinero". Luego se le concedió en seguida todo lo dicho y se produjo su ennoblecimiento entre los hombres [del jalifa], mientras entre la gente cundía [este incidente] como una rara anécdota sobre el interés [del jalifa en pro de sus partidarios] (Monroe 1989: 48) [8].

En árabe, las frases pertinentes son indudablemente poéticas, con sus rimas *ummuh, fummuh, ḥafṣūn, ḥukmuh.* Y según observa Monroe: "El duelo verbal entre el rebelde insolente en lo alto de la fortaleza y el leal arriero del jalifa desempeña, en las letras andalucíes, un papel parecido al de los *Juramentos de Estrasburgo* en el ámbito románico". Vista a la luz de la doble herencia hispánica,

[8] Traduzco la traducción de Monroe, quien, con su acostumbrada generosidad, ha compulsado la mía con el original árabe. El texto árabe fue editado por Chalmeta y Corriente (1979: 64); hay traducción al castellano (Corriente y Viguera 1981: 59). Los versos recordados por Ibn Ḥayyān ejemplifican el género *hijā'* de invectiva versificada. Sobre el caso, véase el autorizado artículo de Pellat (1971); también Elliott (1960: 15-18); van Gelder (1988). Para las diatribas rimadas árabes en la actualidad, véase Sowayan (1989). Durante la reciente Guerra del Golfo, los saudíes e iraquíes emitieron programas rivales de radio y de televisión canjeando insultos diarios a base de composiciones *hijā'* (Ya'ari y Friedman 1991). Sobre la poesía improvisada en el Yemen, véase Caton (1990: 256-257 et alibi). Para otro reportaje incidental, nótese el divertido libro de Hansen (1991: 194). En el Líbano y en Palestina se ha seguido improvisando zéjeles (*azŷāl*) en concursos públicos hasta hoy en día (Zayas 1973: 10; Fanjul 1977: 104). Para la improvisación poética en maltés, véase Ilg y Stumme (1909: 2-3), así como la reseña de Spoer: "Los malteses son un pueblo que tiene canciones para todas las ocasiones y, cuando aquéllas fallan, las improvisan, contestándose en coplas rimadas, de azotea en azotea y de barca en barca" (Spoer 1909: 371). Pensando en el episodio de Ibn Ḥayyān y su posible historicidad, conviene tener presente que el diálogo confrontacional entre dos antagonistas desde las almenas de un castillo o las murallas de una ciudad, resulta ser uno de los lugares comunes del Romancero: Compárense *Afuera, afuera Rodrigo; Alora la bien cercada; Aviso del zamorano; Búcar sobre Valencia; Gaiferos y Melisenda; Gaiferos sale de cautividad; Muerte de don Beltrán* (Wolf y Hofmann 1856: núms. 37, 44-45, 55, 79, 173-174, 185-185*a*). Como sea, tal circunstancia no resta nada al episodio de Ibn Hayyan como documentación de la poesía improvisada en un contexto hispano-árabe. De no existir tal costumbre, el episodio —sea histórico o legendario— no hubiera convencido a los lectores de Ibn Ḥayyān. La expresión *fi de madre* lo usa en sentido insultante el Marqués de Santillana en el *Doctrinal de Privados*: "fi de madre es quien lo niega" (Alonso 1986: 158, v. 88), implicando así el origen ilegítimo del que de este modo lo califican.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

tanto romántica como islámica, la notable anécdota de Ibn Ḥayyān merece toda nuestra atención como un posible antecedente —y un antecedente de importancia crucial— para cualquier exploración de la poesía oral improvisada en la tradición hispánica.

En los siglos que median entre estos ejemplos tempranos —el duelo hispano-árabe y las pullas castellanas del siglo XVI— y, por otra parte, la tradición oral de los siglos XIX y XX, no conozco documentación alguna. Pero creo firmemente en la no-solución de continuidad entre los varios testimonios del fenómeno. O para decirlo de otro modo, igual que en el caso del Romancero y de otros muchísimos fenómenos culturales, la poesía oral improvisada habrá existido en un estado latente —indocumentado, pero vitalísimo— para asomarse sólo muy de vez en cuando en la documentación escrita[9].

Quiero fijarme ahora en las tradiciones modernas de la poesía oral improvisada, según constan en la documentación del siglo pasado y de la actualidad que he tenido a mi alcance. El ejemplo más destacado, el que se nos ocurre instantáneamente, al pensar en la Península Ibérica, es el de los *bertsolaris* del País Vasco. Y en este sentido, muy afortunadamente, disponemos de un documentadísimo libro sobre la poesía de los *bertsolaris*, que acaba de publicar Gorka Aulestia (1990). Trátase de una detallada exploración del fenómeno desde un punto de vista, tanto histórico, como actual. Nos las tenemos, por lo tanto, con una vitalísima poesía tradicional, que, gracias a la distintiva situación cultural y lingüística del pueblo vasco y su devoción a la lengua patria y a su poesía, ha podido sobrevivir con notable vigor, hasta nuestros propios días, al adecuarse —como lo han podido hacer muy pocas tradiciones orales— al mundo de las comunicaciones modernas... de la radio, de la televisión, de las cassettes, de la sociedad de consumo.

En el dominio castellano-peninsular, tengo datos sobre la poesía improvisada de Santander, de Murcia, de Almería y de Granada —y muy seguramente habrá otros casos también[10]. Tengamos en

9 Véanse los estudios pioneros de Menéndez Pidal (1950; 1963); también Lloyd (1970: 18); Cid (1979).

10 Para Santander, véanse Christian (1972) y Romeu Figueras (1948: 154); para Murcia, García Cotorruelo (1959) y Luengo López (1984); para Almería y Granada, Criado Fernández (1992). En diciembre 1992, pude recoger, gracias a la experta intervención de mi amigo, José Manuel Pedrosa, datos adicionales sobre la improvisación en el campo de Loja (Granada). Romeu Figueras cita una jota dialogada recogida en Benasque (Huesca), pero parece de carácter tradicional y memorizado (1948: 152).

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

cuenta, especialmente, el detallado reportaje sobre las *veladas de trovos* en las que aún se improvisaban quintillas y décimas en Cartagena, en los años 1950, aunque ya en aquella época parecía que la costumbre sobrevivía en una situación bastante precaria (García Cotorruelo 1959: 131-143). Ahora, gracias a este mismo Simposio, tenemos noticias del cultivo de la décima improvisada en la Alpujarra y resultan inestimables los nuevos datos que nos ofrece José Criado Fernández. En Asturias también podemos documentar varios tipos de poesía dialogada y desafíos poéticos, que han de ser o habían de ser, por lo menos en parte, improvisados. Los cantos asturianos nos recuerdan en su forma y en sus recursos poéticos las *enchoyadas* que luego veremos en Galicia. La forma misma de estos cantos sugiere su origen improvisado. En Asturias, igual que en Galicia, se da una especie de *leixa-pren*, en que "el verso de una estrofa se repite en el primero de la siguiente", dejando así "tiempo al contrincante para recordar o improvisar la respuesta adecuada" (Romeu Figueras 1948: 150-152). En los ejemplos asturianos, la forma preferida es la seguidilla (Martínez Torner 1986: núm. 482; Cabal 1925: 335-336).

Sobre la gran vitalidad de la décima en todas las Islas Canarias y especialmente sobre su improvisación en la Isla de La Palma, resulta obvio que algunos de Vds., sabrán mucho más de lo que yo pudiera decir en el presente contexto. Lo que sí cabe subrayar es la notable importancia de la décima canaria, como un ejemplo de la supervivencia vigorosa del fenómeno hasta nuestros propios días, siendo las Islas Canarias herederas de una tradición esencialmente cubana adquirida por emigrantes canarios del siglo XIX (Trapero 1990: 205-206 et alibi). Pero, además, en las Islas Canarias existen otras modalidades de poesía improvisada que merecen atención aparte. Entre ellas cabe destacar las *loas (o lobas)* que en El Hierro ofrecen con tanta frecuencia a su patrona la Virgen de los Reyes y los cantos improvisados que sobre un pie fijo alternan varios cantadores con el nombre de *la meda* (Trapero 1985: 19-20 y 47-50, respectivamente).

Y el nexo con América es crucial. Constan en Hispanoamérica numerosos testimonios de casi todas las regiones. Si procediéramos de norte a sur, quisiera empezar con el islote lingüístico isleño de la Parroquia de San Bernardo, en el sur de Luisiana. Estos isleños son descendientes de colonizadores canarios llegados a Luisiana a

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

finales del siglo XVIII y aún conservan en toda su riqueza la lengua y la cultura hispánicas que allí llevaron hace más de doscientos años. Cito por el testimonio de mi entrañable amigo, don Irvan Pérez —aquí presente— experto en la lengua y en todas las tradiciones de su comunidad. Junto a la poesía oral memorizada, también existía entre los isleños una tradición de poesía improvisada, aún recordada como tal, entre los miembros más ancianos de aquella comunidad. Hoy en día los cantos orales no se improvisan, pero la misma voz *décima* se sigue usando entre los isleños para designar cualquier canción oral, cualquiera que sea su forma métrica[11]. A la vez, el primer ejemplo que tenemos de una canción oral isleña —recogida por casualidad en un artículo de costumbres publicado en 1894— no puede ser sino una *planta*, seguida de los restos fragmentarios de dos décimas que la glosan (Fortier 1994: 208-209; Armistead 1992b: 18-20).

En México, a lo largo de la frontera tejana, se cultivaba la décima improvisada durante el siglo XIX —y aún se cultiva hoy en día. Escuchemos el testimonio de Américo Paredes:

> La décima satírica más bien que una pulla, era un reto de composición poética. El contrincante tenía que contestar y se comportaría muy bien si fuera capaz de replicar con una glosa de cuatro décimas, basadas en la misma *planta* usada por su rival (Paredes 1966: 157).

Ahora, gracias a la erudición de mis amigos, los profesores Yvette Jiménez de Báez y Fernando Nava, dispongo de preciosas y detalladas noticias inéditas del vigoroso cultivo de la décima improvisada —y también de la copla, la quintilla y la sextina— en Nuevo León, San Luis Potosí, Guanajuato, Querétaro, Jalisco, Michoacán, Guerrero, Oaxaca, Veracruz y propiamente de la Ciudad de México, con otros indicios adicionales de Tamaulipas, Zacatecas, Puebla, Tabasco y Yucatán[12].

[11] En mi libro sobre la tradición española en Luisiana, estudio los indicios actualmente disponibles acerca de la existencia de la poesía improvisada entre los isleños hace sólo un par de generaciones (Armistead 1992*b*: 83-86).

[12] Tengo en cuenta los datos inéditos que con característica generosidad me proporcionan Yvette Jiménez de Báez y Fernando Nava. Sobre la décima en México, deben consultarse los clásicos libros de Vicente Mendoza (1947; 1957), así como los datos actuales que nos proporcionan los documentadísimos estudios de Jiménez de Báez (1992) y Nava (1992). Nótese también Nettl y Myers (1976: 107); Melgarejo Vivanco (1943). Para la décima en Nuevo México (sin que se especifique su posible improvisación), véanse Campa (1946: 127-186); Espinosa (1985: 151-160); para "competiciones poéticas" (no necesariamente en décimas): Espinosa (1926: 149-150). Gracias a la inmigración reciente, seguramente se cantarán décimas improvisadas en Tejas y Nuevo México, así como entre cubanos en Miami y puertorriqueños en Nueva York, pero no tengo bibliografía concreta sobre el caso.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Un tipo de competición poética muy parecida —si no idéntica— nos consta en Cuba ya en el siglo XIX. He aquí un testimonio presencial del viajero español, Jacinto Salas y Quiroga, fechado en 1839:

> Las infinitas décimas que entre los tres [campesinos] improvisaron tenían extremada originalidad; algunas eran dirigidas a nosotros colmándonos de elogios alambicados..., pero cariñosos. Las más estaban llenas de esa metafísica amorosa de nuestros autores antiguos, y generalmente había un sabor agradabilísimo en aquellas repentinas composiciones. Lo extraño era que los tres monteros seguían una extraña conversación en verso, y era una réplica continua y una lucha de ingenio (Salas y Quiroga 1964: 151-152; apud Lukin 1978: 70).

Y ahora disponemos de valiosos datos que en este mismo congreso nos proporcionan nuestros amigos, los profesores Jesús Guanche, María Teresa Linares Savio y Carmen María Sáenz-Coopat, sobre la situación actual de la poesía improvisada en Cuba [13].

De Santo Domingo, me consta la existencia de un género poético, a todas luces improvisado, conocido por el nombre de la *mediatuna*. Escuchemos el reportaje que nos ofrece Juan Francisco García (1946: 11):

> El que estas líneas escribe encontró al azar, hace algunos años, una de estas manifestaciones [de música folklórica de origen español] escuchando el canto un poco tremolante de un anciano santiagués que frisaba en los ochenta, quien entonaba y explicaba con la mayor convicción y certeza la melodía de una *mediatuna* de sus buenos tiempos de juventud, cuando él era un célebre *tunero*, y la forma en que se interpretaba entonces esta espectacular expresión del pueblo. Según refiere él y otras personas de su tiempo, la *mediatuna* se intercalaba como parte primordial en los programas musicales de las grandes fiestas que se celebraban en Santiago de los Caballeros y era una especie de torneo o justa lírico-musical que se prolongaba durante varios días y de la cual salía triunfante quien se quedaba solo cantando por habérsele agotado el material literario a sus contrincantes.

[13] Sobre la décima en Cuba, puede consultarse el antiguo artículo de Antonio Iraizoz (1929), aunque resultan decepcionantes sus prejuicios cultistas acerca del valor relativo de la décima "esponténea" improvisada frente a la que se compone con pluma y papel (p. 144). En una serie de antologías, Samuel Feijóo (1961; 1963; 1980) reúne un rico surtido de décimas, tanto populares, como cultas, pero sin especificar la posible naturaleza improvisada de aquéllas. Huelga decir que, en Cuba o dondequiera, el ser decimista popular no implica en todos los casos, ni mucho menos, ser también improvisador repentista. Para dos notables ejemplos canarios, cuyos repertorios completos acaban de editarse, véanse Martín Teixé (1992) y Noda Gómez (1993).

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

No está del todo claro, según este testimonio, si "el material literario" de los contrincantes era improvisado o memorizado, pero la descripción prosigue para darnos a conocer un género poético, bien familiar a toda persona que haya trabajado con la poesía oral hispanoamericana:

> La música de la mediatuna de entonces era siempre la misma y estaba subordinada a la forma de la letra. Esta se compone de un cuarteto, llamado *pie* y de una serie de décimas cuya terminación tenía que ser sucesivamente uno de los cuatro versos del pie. El sentido de la letra gira sobre distintos asuntos. Así se cantaban mediatunas en amor, en celos a lo divino, en porfía, etc.

La *mediatuna* resulta ser, por lo tanto, nuestra décima popular glosada, que podría ser memorizada o bien improvisada [14], pero a menos que aquella tradición dominicana estuviera ya totalmente fosilizada y ritualizada, la presentación, en competición, de unas canciones con unas características formales tan estrictamente especificadas y con una diversidad temática tan amplia y tan poco predecible, tales datos tienen que implicar —creo yo— cierto elemento de improvisación o, si no, por lo menos, un repertorio memorizado extensísimo, del que los cantores podían seleccionar, instantáneamente y con notable agilidad mental. El profesor Merle E. Simmons tiene razón, según creo, al comparar la *mediatuna* con el contrapunto o la payada chilena, dando a entender, por lo tanto, la naturaleza improvisada de este género dominicano, ya caído, al parecer, en desuso [15].

En Puerto Rico, en cambio, la décima improvisada ha sobrevivido con notable vigor hasta el momento actual. Cito de la documentada monografía de Pedro Escabí:

> Dos cantadores se enfrascan en un argumento: uno presenta un tema en forma de reto y el otro le contesta de inmediato. Cuando se enfrentan dos cantadores de igual calibre, ambos con experiencia y habilidad para improvisar desarrollando un tema que le presentan en el momento, la concurrencia se enardece y aplaude entusiasmada

[14] Téngase en cuenta el estudio de Vicente T. Mendoza (1957: 7-36).

[15] Simmons (1963: núm. 1074); para más datos, véanse las pp. 183-188. Sería muy de desear un reportaje actualizado sobre la décima en Santo Domingo.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

> a cada uno de los participantes. Es increíble la facilidad con que improvisan y cantan, acompañados de la música que cuadra perfectamente con la métrica de sus versos [16].

Para la tradición decimera en Venezuela es indispensable el estudio monográfico y la antología de Efraín Subero (1991). También me consta la improvisación competitiva (*contrapuntearse*) de coplas octosilábicas de cuatro versos entre *cantaores* tradicionales de los Llanos (Machado 1922: 19) [17].

En Colombia, al parecer, el arte de improvisar décimas —vigoroso en épocas anteriores (Moya 1959: 13-14)— ha de estar a punto de extinguirse, pero, otra vez, tengo que insistir en el carácter fragmentario y parcial de mis datos y recibiría gustoso cualquier dato que suplementara o enmendara el presente informe. Por ahora, me apoyo en el análisis del profesor George List, quien estudió la situación actual de la décima en la costa norte de Colombia en 1983:

> A los que saben componer poesía, se les estima en mucho y gozan de aún más prestigio los que pueden improvisar la poesía cantada. Como la décima es la forma más compleja en uso tradicional entre los costeños, la capacidad de improvisar una décima trae consigo el máximo prestigio social... Los concursos de *decimeros*, que se conocen por *piquerías*..., también son tradicionales en la región. En una piquería, dos o más decimeros compiten en atraer los aplausos de su público, al improvisar sobre algún tema. Los decimeros expertos suelen tener un fondo de décimas sobre temas tradicionales que utilizan íntegros o con cambios improvisados, en una piquería... Al indagar..., se nos informó que las piquerías se habían celebrado en el pueblo en tiempos pasados, pero no en época reciente. Ya había pocos decimeros, puesto que la mayoría de los jóvenes tenían poco interés en aprender a cantar décimas. [Uno de nuestros informantes nos afirmó que] no sabía suficientes décimas como para participar en una piquería. Tal afirmación parece confirmar nuestra opinión que, aún en una piquería, un decimero canta más bien de memoria que mediante la improvisación (List 1983: 343).

[16] Escabí (1970: 176-177); véase también Escabí y Escabí (1976). Otros datos indispensables sobre la improvisación de la décima en Puerto Rico nos constan en los cruciales estudios de nuestra colega Yvette Jiménez de Báez (1964: 97-98, 108 et alibi; 1992). El artículo de Mason y Espinosa (1918) incluye una amplia colección de décimas de Puerto Rico, pero no informa sobre su carácter improvisado.

[17] La primera edición se publicó en 1919 (Simmons 1963: núm. 2019). En el panfleto sobre *El gaucho y el llanero*, Machado (1926: 21-22) nos ofrece una descripción algo más detallada, pero no queda del todo claro cuándo se refiere a los gauchos y cuándo a los llaneros. Véase también Moya (1959: 14).

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Las observaciones de List sugieren la coexistencia —por lo menos en la tradición colombiana —de segmentos memorizados y otros improvisados, no sólo en una época de ocaso final de la tradición, sino también quizá aún durante generaciones anteriores, cuando la poesía oral improvisada se encontraba en su apogeo en muchas áreas de Hispanoamérica.

Mis datos sobre el Panamá, de finales de los '40 o principios de los '50, nos representan una situación análoga, en la que la "improvisación" —que los autores del reportaje colocan entre comillas— ya parece abordar en la extinción. En el Panamá, los *duelos* y *porfías*, según la terminología local, parecen celebrarse en un contexto más bien formalizado, que augura mal por la espontaneidad tan característica de los contrapuntos panameños de antaño, que, en otras regiones de Hispanoamérica y Canarias —según hemos visto magníficamente ejemplificado en el presente Simposio— ha seguido en pleno vigor hasta el día de hoy. Para el Panamá tengamos en cuenta el siguiente testimonio:

> A veces la contienda se salpica o concluye con "improvisaciones", las cuales, por lo difíciles y poco corrientes, ponen la nota máxima de entusiasmo y admiración en los oyentes. Sabemos que este aspecto de las competencias es más frecuente en otros países de América que entre nosotros (Zárate y Zárate 1953: 29).

Los *cantores* o *puetas* ecuatorianos parecen corresponder estrechamente, en su arte oral, a las demás variaciones geográficas del poeta oral hispanoamericano que hemos ido viendo a lo largo de este repaso. En sus canciones improvisadas optan, en el Ecuador, por varios subgéneros. Uno es el *tema*, donde un cantor propone un problema versificado, al que su antagonista tiene que improvisar instantáneamente una respuesta poética. Según nos informa Paulo de Carvalho-Neto:

> [Los temas] son [una] especie de adivinanzas o paradojas que unos y otros se proponen para resolverlas y que generalmente comienzan con un cumplido, piropo o alabanza un tanto irónica al talento y ciencia del contendedor que los ha de resolver... La ironía va subiendo de punto y llega a agravios que exigen la intervención del patrón o los padrinos o los amigos (Chávez Franco 1930: 638-639; apud Carvalho-Neto 1964b: 396).

Otro género ecuatoriano improvisado es el *contrapunto*, en que —en ese caso concreto, por lo menos— un cantor canta los pri-

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

meros tres versos de una copla y luego su contrincante tiene que suplir el cuarto y último verso. Así nos describe esta competición Modesto Chávez Franco:

> Desde puntos lejanos se concertaban en veces los *contrapuntos* entre dos o más *mentaos* (famosos)..., dándose cita para la fiesta en el pueblo tal. Instalados los cantores y sus padrinos, trabado el contrapunto, el público prefería este número a todos los demás; las apuestas se trababan y la liza duraba de crepúsculo a crepúsculo y en veces todos los días de la fiesta, reemplazándose otras parejas [18].

Para el Perú, contamos con la cabal exploración de la décima, en todos sus aspectos, de Nicomedes Santa Cruz, quien nos habla de "la larga agonía que vive la décima desde hace cerca de medio siglo a la fecha" (Santa Cruz 1982: 77), pero queda muy claro, ante los abundantes testimonios que nos proporciona, que la décima improvisada en competición —el contrapunto— gozaba antaño de un vigoroso cultivo en el Perú [19].

Con los payadores chilenos nos sentimos mover en un territorio ya un tanto familiar. Escuchemos el testimonio de Ramón A. Laval:

> Las pallas son diálogos improvisados entre dos poetas populares, en que, generalmente, se ponen, uno a otro, problemas de difícil solución, que deben resolver inmediatamente, o en que se insultan, al principio con alguna suavidad, la cual, poco a poco, va subiendo de punto, hasta que la fiesta termina a capazos (Laval 1916: 144) [20].

Las *payadas* chilenas ya parecen pertenecer al pasado. En Carahue, "El Niño" Pérez fue el único informante capaz de proporcionarle a Laval siquiera un ejemplo del género y sin duda ya se trata de un trozo aprendido de memoria y largamente atesorado en el repertorio del anciano payador. En los versos que reproduce Laval, "El Niño" recuerda parte de un concurso de décimas: El

[18] Chávez Franco (1930: 632-633) apud Carvalho-Neto (1964*a*: 125); véase también Carvalho-Neto (1964*b*: 114-115, 137, 187: s.vv. *cantor, contrapunto, desafío*). Para la décima glosada en el Ecuador, véase Carvalho-Neto (1966: 21-23).

[19] Véase sobre todo Santa Cruz (1982: 76-89).

[20] Para la poesía improvisada en Chile, véase Simmons (1963: núms. 122, 613, 622, 699). Francisco Santana (1976: 19, 21) trae algunos datos adicionales sobre payadores y repentistas. Uribe Echevarría (1973) reúne una sustanciosa antología de décimas populares impresas en pliegos de cordel, sin que se pueda asegurar hasta qué punto respondan respondan semejantes versos a la improvisación oral. Nótese sobre este tipo de literatura Lenz (1895; 1919*a*: 541-543 et alibi; 1919*b*: 31-35 et alibi). Téngase en cuenta también, sobre poetas repentistas, la monografía de Fernando Alegría (1954: 113-118). Nótese además lo que dice Santamaría (1942: s.vv. *contrapunto, paya, payada, payador*).

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

retador propone su estrofa, con rima *abba*, y su rival contesta con una *glosa* de diez versos, primordialmente octosilábicos, según uno de los patrones más populares de la décima: *abba-ac-cddc*. Por otra parte, la famosa payada entre Javier de la Rosa y Taguada el Indio se realizó en cuartetos octosilábicos asonantados[21].

Los *payadores* argentinos han sido, sin duda, los más famosos entre los poetas orales de Hispanoamérica. José Hernández, claro está, inmortalizó al *payador* y su arte, al representarnos el famoso encuentro entre Martín Fierro y "El Moreno":

Tomó Fierro la guitarra,
pues siempre se halla dispuesto,
y ansí cantaron los dos
en medio de un gran silencio...[22]

[21] Sobre esta famosa payada, véanse Dölz-Blackburn (1984: 84-87); Lenz (1895: 157-160; 1919*a* 556-562; 1919*b*: 46-52); Moya (1959: 49-51); Simmons (1963: núm. 541 [que no está a mi alcance]); Slater (1989: 11, n. 21).

[22] Hernández (1979: vv. 3913-3916); el desafío continúa desde el v. 3917 hasta el 4522. Sobre los *payadores* y el *contrapunto*, véase la valiosa n. 467 (p. 407) del editor (Horacio Jorge Becco). En ninguna parte de Hispanoamérica ha alcanzado el poeta improvisador una importancia tan trascendental en la mitología nacional como en el caso de la Argentina. El payador y su poesía —o por lo menos su recreación culta, como en *Martín Fierro* (1872-1879)— han llegado a ocupar un lugar en la ideología nacional comparable quizá al de la *Chanson de Roland* en Francia o del *Cantar de Mío Cid* en España. La epopeya finlandesa de Elias Lönnrot, la *Kalevala*, sería tal vez una analogía más exacta, aunque en la *Kalevala* lo que hace Lönnrot es empalmar y adaptar una serie de baladas recogidas de la tradición oral, mientras que, en *Martín Fierro*, Hernández recrea, de su propia minerva y con admirable acierto, el mundo del gaucho y una imitación auténtica del arte del payador. (Para Lönnrot, véanse las traducciones de Magoun [1963: 1969] y también Haavio [1952: 12, 22-24]; para algunas epopeyas nacionales y nacionalistas ensambladas en el siglo XIX e incluso en el XX, véase mi artículo sobre "Los orígenes épicos del Romancero" [1992*a*: 8, n. 10].) En la Argentina, la poesía improvisada ha atraído la atención de auténticos gigantes literarios como Leopoldo Lugones (1916) y Jorge Luis Borges (1950), entre otros muchos escritores. Respecto a otro tipo de poesía argentina improvisada, tengamos en cuenta los versos picantes que intercambiaban las parejas en los bailes, tales como los que constan en un episodio genialmente recreado por Ricardo Güiraldes (*Don Segundo Sombra*, cap. XI). Para un divertido ejemplo de repentismo poético experimentado por el propio Juan Alfonso Carrizo, notemos el siguiente episodio incluido en su *Cancionero de Salta*, al detallar las diversas circunstancias que aprovechaba para recoger coplas: "Cuando entraba a los bailes pedía a los organizadores y guitarreros, que hicieran bailar «gatos con relaciones» para copiar los versos que se decían en esa oportunidad, yo mismo bailaba y echaba mis relaciones; recuerdo que una vez, en Cafayate, me tocó bailar un «gato» con una ñata muy bonita y se me ocurrió para mi daño, decirle:

Debajo de su nariz,
Se acuesta a dormir la boca,
No puede agarrar el sueño,
Porque la sombra es muy poca.

Causó hilaridad mi ocurrencia, pero la muchacha no era lerda y se vengó muy bien, pues me replicó:

De Tolombón hi venío,
En un caballo lobuno,
Hi visto animales gordos,
Pero como Vd. ninguno.

Yo pesaba entonces ciento treinta kilos, lo que era una monstruosidad, y opté por callarme" (1993: xxxiii-xxxiv). Véase el comentario de Romeu Figueras (1948: 155). Sobre éstas y otras formas de poesía improvisada argentina —décimas de pie forzado, coplas octosilábicas encadenadas, preguntas y respuestas en varios metros— véase Aretz (1952: 90-95).

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Al caracterizar al payador argentino, Mario López de Osornio nos evoca un contexto y unas características con las que ya estamos muy familiarizados, al haber explorado las distintas subtradiciones hispanoamericanas:

> La voz *payador* proviene del quechua: *paya/palla*, recoger del suelo, es decir, hablando metafóricamente, sería el acto de levantar del suelo, como si fuera un guante, el desafío que se le hacía a un payador de que contestase en verso y con acompañamiento musical alguna pregunta. En ocasiones se entablaban diálogos versificados, *de contrapunto*, dándose temas recíprocamente y poniéndose a prueba la destreza y agilidad mental de cada uno que salvase el prestigio respectivo (López de Osornio 1945: 52) [23].

Los payadores argentinos hacían uso de una diversidad de metros: Además de la *décima*, componían sus cantos en *sextinas*, en *octavillas* y en *coplas* asonantadas. Según Hernández, Martín Fierro y "El Moreno" emplean la popularísima *sextina* de seis versos octosilábicos.

Al ampliar nuestro repaso para comprender también el mundo luso-brasilero, nos encontramos con importantísimos testimonios adicionales: Consta una abundante documentación sobre la existencia de cantos improvisados en Galicia, en Trás-os-Montes, en el Baixo Alentejo, en Azores, en Madeira, en las Islas de Cabo Verde y —especialmente— en el Brasil. En Galicia, se cantaban versos improvisados en el contexto de las tradicionales festividades nupciales:

> Reúnense los mozos a la puerta de los contrayentes, y con ellos todo el pueblo de las aldeas inmediatas; empezando los mejores cantores a improvisar versos reclamando la *Regueifa*, que consiste en una hogaza de pan (Pérez Ballesteros 1885-1886: I, xxxviii) [24].

[23] Marcos A. Morínigo expresa bien razonadas dudas sobre el origen quechua de *payada, payador, payar* (1966: s.vv.). Nótese la detallada discusión de Moya sobre el origen de la voz *payador* y afines (1959: 9-16). Consta una bibliografía extensísima sobre los payadores argentinos y la poesía improvisada. Véanse, por ejemplo, Aretz (1954); Carrizo (1945: 232-233 et alibi); Díaz Usandivaras (1953: 259-267); Fuente (1986); Guerrero Cárpena (1946); Moya (1959); Page (1897); Simmons (1963: núms. 137, 249, 250, 359, 361); Fernández Latour (1969). *También hubo payadores en el Uruguay y en Bolivia (Simmons: núms. 436, 438, 455); para más datos* sobre el Uruguay (Moya 1959: 14-15. Sobre la poesía gauchesca, véase la amplia monografía de Olivera-Williams (1986).

[24] Para la *regueifa*, véanse Milá y Fontanals (1877: 74-75) y Otero Pedrayo (1979-1980: II, 546, 566, 718-719, 774); sobre la poesía improvisada y los desafíos: pp. 537-542, 554, 557-559. La voz *regueifa* proviene del árabe *raghīf*, |pl. *arghifa* 'hoja de pan; panecillo, bollo' (Dozy y Engelmann 1869: 330). También se refiere *regueifa* a un baile gallego tradicional (Taboada Chivite 1972: 193). Crawford contrasta el carácter agresivo de las *pullas* castellanas con el tono menos beligerante de los cantares gallegos, que "aquí no nos atañen, pues no son primordialmente abusivos" (Crawford 1915: 161, n. 39).

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Otro tipo de poesía gallega improvisada lo representan las *enchoyadas*:

> *Enchoyadas* se llaman las luchas que por medio del canto de coplas improvisadas sostienen dos mozos. Generalmente las eslabonan, poniendo el uno de los contrincantes por primer verso de su copla el último de la de su competidor. No es raro ver que se continúe la *enchoyada* en otra sesión, cuando no se da por vencido ninguno de los competidores (Pérez Ballesteros: I, 81)[25].

La forma que se emplea en ambos casos es un cuarteto octosilábico, con rima asonante en el segundo y el cuarto verso, aunque también se dan casos del patrón *abab* y otros (Pérez Ballesteros: I, 81-100). Sobre el supuesto carácter improvisado de tales géneros, conviene tener en cuenta el siguiente *caveat*:

> Los [cantos] de *cantadeiras* o enchoyadas se cantan... en esa especie de *justas* o lides de improvisadores; por más que, generalmente, pasan por improvisaciones versos muy vulgarizados entre los campesinos (Pérez Ballesteros: I, 91-92, n. 1).

Para Portugal continental, disponemos de amplios testimonios. Las *cantigas ao desafio* aún son bien conocidas en Trás-os-Montes, donde los varios géneros de la tradición local ostentan un carácter notablemente arcaico:

> Os desafios realizam-se, geralmente, com música, entre dois ou mais contendores, ora com o cunho de improviso onde se revela a inspiração repentista, e então as quadras não são tão perfeitas, ora com trovas soltas decoradas, próprias para despiques, o que é mais frecuente. O debate é pacífico e humorístico. Por vezes a sátira é fina e mordente. Quase sempre a mulher é mais agressiva (Borges de Castro 1983: 7)[26].

[25] En gallego, *enchoyada* significa 'conversación preliminar del noviazgo entre un mozo y una moza'; o bien 'canto de *retesía* entre mozos y mozas'; *enchoyar* 'enamorar; *parolar* una moza y un mozo que se agradan para iniciar el futuro noviazgo; cantar coplas de *retesía*'; *retesía* 'disputa, controversia, porfía; cuestión en que se arguye por una y otra parte'; *cantar de retesía* 'cantar de controversia entre dos o más personas, generalmente hombre y mujer' (Carré Alvarellos 1951: s.vv.). Xoaquín Lorenzo Fernández caracteriza algunos de los componentes formulaicos y las técnicas poéticas usadas en la composición de varios tipos de poesía gallega improvisada, editando a la vez buen número de ejemplos (Lorenzo Fernández 1973: 13, 16, 19, 24-25, 171-185). Para más datos gallegos y precisamente sobre *regueifas* y *enchoyadas*, véase Romeu Figueras (1948: 134, 149-152).

[26] A la breve introducción le siguen 266 ejemplos de *desafios*. La forma, coplas octosilábicas asonantadas (*quadras*), es la misma que hemos encontrado en Galicia. El librito de Borges de Castro pretende interesar a "os jovens cantadores" en el cultivo de la poesía improvisada, al vituperar, a la vez, contra los toscadiscos: "A peste irritante da aparelhagem sonora com discos é a morte das tradições populares, torna-se insoportável pelo excessivo volume do som —o que afasta muita gente" (p. 8). Por irritante e insoportable que sea semejante tecnología y la música que difunde, el futuro de la poesía improvisada en Trás-os-Montes se nos ofrece

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Notemos, en este caso, la coexistencia de materiales poéticos improvisados y memorizados en la tradición oral trasmontana.

La poesía improvisada también existe (o existía) en otras regiones de Portugal: Manuel Viegas Guerreiro da cuenta de los impresionantes talentos improvisacionales de un tal "Pôtra", pastor analfabeto de la comarca de Beja (Baixo Alentejo). La forma empleada en este caso es primordialmente la de la décima octosilábica, con el patrón: *abba-ac-cddc* (Viegas Guerreiro 1978: 20).

En contraste con unos pronósticos un tanto pesimistas del futuro de la poesía improvisada en el Continente, en las islas atlánticas portuguesas tal poesía sigue gozando de una vigorosa vida tradicional. En Terceira (Azores), se cultivan los *desafios* con gran entusiasmo y los *cantadores* azoreanos incluso visitan las comunidades emigradas de California, para competir con cantores locales, al improvisar *quadras* en unos festivales que se celebran todos los años[27]. A mediados del siglo pasado, Theófilo Braga recogió numerosos *despiques* de São Jorge, en los que un hombre y una mujer "conversan" en *quadras* octosilábicas improvisadas. Aquí se nota, en ciertos casos, un patrón parecido parecido al de las *enchoyadas* gallegas: El primer verso de la contestación recoge la palabra temática del último verso de la quadra anterior, recordando así el *leixa-pren* medieval (Braga 1868: 119-138)[28].

Igual que en Azores, los *desafios* y *despiques* siguen muy vivos en Madeira. Así describe Eduardo C. N. Pereira el contexto tradicional de los *cantares ao desafio* maderenses:

> Ao som da viola de arame, do *rajão* ou do *braguinha* o povo canta ao desafio em serões de aldeia, soalheiros e romarias, improvisando certames poéticos que evocam no seu lirismo antigas *cortes*

como muy poco propicio, a pesar de las bien intencionadas iniciativas de Borges de Castro. Manuel da Costa Fontes ha publicado varias *cantigas ao desafio* compuestas por el *cantador* anciano, Manuel António Gonçalves, de Sacóias (Bragança). Algunas de estas composiciones están en *quadras*, pero también se dan otros patrones estróficos; en un caso, hay una *quadra* glosada en cuatro décimas (Costa Fontes 1987: II, núms. 1668-1672). El núm. 1673 también es una *cantiga ao desafio* (compuesta por otro informante). José Leite de Vasconcellos alude a una tradición portuguesa de *desafios* cantados profesionalmente ("medeante certo salário"), pero no especifica las regiones, ni las fiestas populares cuando se realizaba tal canto ("a differentes terras por occasião de festas, etc.") (1882: 248-249; 1987: 278). Sobre el bien conocido carácter arcaizante de la tradición trasmontana, véase la monumental colección de Costa Fontes (1987: I, xvii-xviii et alibi).

27 Lopes dedica todo un capítulo a los *desafios* (1980: 351-362); no he podido ver el libro, pero tengo en cuenta la detallada reseña de Maria Filomena A. S. Carvalho Pereira de Brito (1980-1986); véase además Romeu Figueras (1948: 154 y n. 3); para los cantores de *desafios* en América: Costa Fontes 1980: xxxv, xxxviii, xli; 1991: 120 y 131, n. 18).

28 Nótese además lo que decimos más arriba respecto a la poesía dialogada en Asturias. Compárense también las coplas *encadenadas* de la tradición argentina (Aretz 1952: 94, 146; Carvalho-Neto 1966: 24-25).

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2008

> *de amor* e imitam as *tenções* palacianas reproduzidas nos cancioneiros e na tradição. Em meio do trabalho também têm lugar... Estes torneios são sustentados por trovadores cuja bossa repentista é posta à prova da maior prontidão na réplica (Pereira 1989: II, 614)[29].

De las Islas de Cabo Verde, Elsie Clews Parsons publicó algunos versos improvisados en el dialecto criollo local. Son de un carácter en alto grado agresivo, incluso abusivo, que recuerda las *pullas* castellanas del siglo XVI. Observa la insigne folklorista norteamericana: "Según se me informa, dos personas pueden pasar toda una noche cantándose, una contra otra, semejantes cantares" (Parsons 1923: II, 212-213)[30].

La poesía improvisada aún se cultiva con todo vigor en el Brasil, especialmente en el nordeste, donde abundan los "poetas-improvisadores, llamados *cantadores* o *repentistas*, famosos en el *sertão* por sus composiciones instantáneas y sus animosos intercambios versificados" (Slater 1989: 9-10 y n. 19)[31]. Aquí prevalece la *sextilla* de seis versos de siete sílabas, con rima consonante de acuerdo con el patrón: *abcbdb*. En estos *repentistas* brasileros es como si unos primos hermanos de los payadores argentinos hubieran sobrevivido, como por arte de encantamiento, hasta nuestros días. Cualquier estudio de conjunto, del que el presente repaso a vista de pájaro sólo ofrece un esbozo tentativo y lacunoso, tendrá forzosamente que tener en cuenta tales tradiciones aún vivas y vigorosas como las del Brasil y de las islas portuguesas del Atlántico.

Cerremos nuestro repaso con el ámbito catalán, donde volvemos a encontrar el mismo fenómeno que nos interesa. Escúchemos el testimonio de Pau Bertran y Bros sobre la improvisación de can-

[29] *Rajão y braguinha* son instrumentos de cuatro cuerdas, parecidos en su forma a la guitarra (Pereira 1989: 617-622; Canuto Soares 1914: 157). Del curioso libro del Visconde do Porto da Cruz también se entresaca algún que otro dato útil sobre *despiques, desafios, trovas* y concursos poéticos improvisados, por difícil que sea la consulta, gracias a una presentación difusa y errabunda digna del más florido costumbrismo decimonónico (Porto da Cruz 1955: 69, 81-82, 86-89).

[30] Todos los materiales fueron recogidos de emigrados caboverdeanos en Nueva Inglaterra (Estados Unidos) (Parsons 1923: I, xi).

[31] La n. 19 ejemplifica la sustanciosa literatura brasileña referente a *repentistas y cantadores*. Nótense, por ejemplo, Câmara Cascudo (1978: 359-364); Motta (1921); Suassuna (1962; 1974: 162-190). Las contribuciones de Ariano Suassuna dan fe del interés y aprecio de un escritor de primerísima talla por la creatividad y el acierto artístico de la poesía *repentista*. Para la situación actual de los debates poéticos en el Brasil y la importante distinción entre "debates reales" y "debates ficticios", véase Rodríguez García (1986: 658-662).

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

ciones por las mujeres que participan en la cosecha de aceitunas en la comarca de Montserrat:

> Mes les cullidores d'olives... ja comensan de cantar cansons catalanes de bona mena; y cantant, cantant, fan la feyna sense adonarsen, y les colles vehines, que's pican sovint de l'honra, responen ab altres cansons..., acabant gayrebé sempre'l contrapunt en follíes picantes que van y venen de l'una colla á l'altra (Bertran y Bros 1885: ix-x; Romeu Figueras 1948: 147-148).

Romeu Figueras (pp. 147-149) aduce abundantes ejemplos adicionales de canciones catalanas improvisadas (*corrandes*) documentadas en Lérida, Tortosa, Mallorca y Menorca, quedándose así el dominio catalán solidario con las demás regiones del mundo hispánico[32].

Para concluir: Según acabamos de ver, la poesía oral improvisada parece haber existido, hasta una época relativamente reciente, esencialmente en todas las comunidades o por lo menos en una gran mayoría de las regiones del mundo hispánico. En algunos casos notables, incluso ha podido sobrevivir hasta el día de hoy, de lo que nos dan fe los distinguidos cantores, que aquí nos honran con su presencia. Si algún valor tiene el breve repaso geográfico que acabamos de llevar a cabo, es el de subrayar cuánto urge realizar, mientras sigan en todo su vigor las diversas tradiciones, una exploración de conjunto, lograr su visión panorámica

[32] Joan Amades califica todas las *cobles* de su monumental *Folklore de Catalunya* (1951: 813-934) de "cançons improvisades". Resulta difícil aceptar semejante conclusión, basada al parecer en deducciones insustanciales, que hacen eco de anticuadas teorías románticas sobre los orígenes de la poesía oral (p. 813). Amades no especifica las circunstancias contemporáneas de tales improvisaciones. Confío en que la falta de datos centroamericanos en el presente reportaje responda más bien a mis propias deficiencias bibliográficas que a la ausencia efectiva de la poesía improvisada en las varias tradiciones locales. Tampoco tengo nada para el Paraguay. Respecto a las subtradiciones judeo-españolas (Oriente y Marruecos), tras años de sostenido trabajo sobre los dos repertorios poéticos, nunca he podido documentar la existencia de cantos improvisados entre los sefardíes.

Ya redactadas estas páginas en forma definitiva, han llegado a mi atención varias publicaciones adicionales: Germán de Granda, "Décimas tradicionales en Iscuandé (Nariño, Colombia)", *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 30 (1974), 315-321; Laura Hidalgo Alzamora, *Décimas esmeraldeñas: Edición y análisis socio-literario*, Quito: Banco Central, 1982; Id., "Literatura oral del Ecuador: Las décimas esmeraldeñas", *Afro-Hispanic Review*, 6:1 (1987), 9-26; Juan García, *Cuentos y décimas afro-esmeraldeños*, Quito: Abya-Yala, 1988; Manuel Dannemann, "Traditional Latin American Poetry as Sung in *Décimas*", *Studies in Honor of Merle E. Simmons*, ed. Heitor Martins y Darlene J. Sadlier (Bloomington, Indiana: Indiana University, 1990), pp. 99-127; Manuel Viegas Guerreiro, "Poesia Popular: O Conceito, A redondilha, a Décima-Décimas em Poetas do Alentejo e do Algarve", *Literatura Popular Portuguesa: Teoría da Literatura Oral, Tradicional, Popular*, ed. M. Viegas Guerreiro ([Lisboa]: Fundação Calouste Gulbenkian, 1992), pp. 191-237.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

y pan-hispánica, de tan interesante y a la vez tan ignorado y tan desatendido género de nuestra poesía tradicional. Y para semejante importantísimo propósito, el presente Simposio —tan oportuno para nuestros conocimientos y para nuestra futura colaboración— nos da espléndidas esperanzas de ampliar nuestros horizontes y de aclararnos múltiples y apasionantes problemas.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

BIBLIOGRAFÍA

ALEGRÍA, FERNANDO, *La poesía chilena: Orígenes y desarrollo del siglo xvi al xix*, Berkeley-Los Angeles: University of California Press, 1954.

ALONSO, ÁLVARO, *Poesía de Cancionero*, Madrid: Cátedra, 1986.

AMADES, JOAN, *Folklore de Catalunya*, II: *Cançoner*, Barcelona: Selecta, 1951.

ARETZ, ISABEL, *El folklore musical argentino*, Buenos Aires: Ricordi Americana, 1952.

ARETZ, ISABEL, *Costumbres tradicionales argentinas*, Buenos Aires: Raigal, 1954.

ARMISTEAD, SAMUEL G., Y JOSEPH H. SILVERMAN, *Tres calas en el romancero sefardí (Rodas, Jerusalén, Estados Unidos)*, Madrid: Castalia, 1979.

ARMISTEAD, SAMUEL G., Y JOSEPH H. SILVERMAN, *En torno al romancero sefardí (Hispanismo y balcanismo de la tradición judeo-española)*, Madrid: Seminario Menéndez Pidal, 1982.

ARMISTEAD, SAMUEL G., "Los orígenes épicos del Romancero en una perspectiva multi-cultural", *Estudios de folklore y literatura dedicados a Mercedes Díaz-Roig*, ed. Beatriz Garza Cuarón e Yvette Jiménez de Báez (México: El Colegio de México, 1992*a*) pp. 3-15.

ARMISTEAD, SAMUEL G., *The Spanish Tradition in Louisiana: I. Isleño Folkliterature*, con transcripciones musicales de Israel J. Katz, Newark, Delaware: «Juan de la Cuesta», 1992*b*.

ARMISTEAD, SAMUEL G., "Judeo-Spanish Traditional Poetry in the United States", *Sephardim in the Americas: Studies in Culture and History*, ed. Martin A. Cohen y Abraham J. Peck (Tuscaloosa: University of Alabama Press, 1993), pp. 357-377.

AULESTIA, GORKA, *Bertsolarismo*, [Bilbao]: Bizkaiko Foru Aldundia, 1990.

BERTRAN Y BROS, PAU, *Cançons y follíes populars recullides al peu de Montserrat*, Barcelona: A. Verdaguer, 1885.

BONFANTE, GIULIANO, "Ancora la lingua e il nome di Cielo d'Àlcamo", *La Rassegna della Letteratura Italiana*, 59 (1955), 259-270.

BORGES, JORGE LUIS, *Aspectos de la literatura gauchesca*, Montevideo: «Número», 1950.

BORGES DE CASTRO, ANTÓNIO, *Cantigas ao Desafio*, Oporto: Edição do Autor, 1983.

BRAGA, THEÓFILO, *Cantos Populares do Archipélago Açoriano*, Oporto: Livraria Nacional, 1868.

BRANDES, STANLEY, *Metaphors of Masculinity: Sex and Status in Andalusian Folklore*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985.

BROOKS, ELAINE S., *The Word is the Sword: A Study of Language, Themes, and Rhyme in Fifteenth-Century «Cancionero» Poetry*, tesis doctoral, University of California, Davis, 1990.

CABAL, CONSTANTINO, *Las costumbres asturianas, su significación y sus orígenes: El individuo*, Madrid: Voluntad, 1925.

CÂMARA CASCUDO, LUIS DA, *Literatura Oral no Brasil*, 2da. ed., Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.

CAMPA, ARTHUR LEON, *Spanish Folk-Poetry in New Mexico*, Albuquerque: University of New Mexico Press, 1946.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

CANUTO SOARES, URBANO, "Subsídios para o Cancioneiro do Arquipélago da Madeira: Tradições Populares e Vocábulos do Arquipélago da Madeira", *Revista Lusitana*, 17 (1914), 135-158.

CARO, RODRIGO, *Días geniales o lúdicros*, ed. Jean-Pierre Etienvre, 2 tomos, Madrid: Espasa-Calpe, 1978.

CARRÉ ALVARELLOS, LEANDRO, *Diccionario galego-castelán*, 3ra ed., A. Cruña: Roel, 1951.

CARRIZO, JUAN ALFONSO, *Cancionero popular de Salta*, Buenos Aires: A. Baiocco, 1933.

CARRIZO, JUAN ALFONSO, *Antecedentes hispano-medievales de la poesía tradicional argentina*, Buenos Aires: Estudios Hispánicos, 1945.

CARVALHO-NETO, PAULO DE, *Antología del folklore ecuatoriano*, Quito: Editorial Universitaria, 1964*a*.

CARVALHO-NETO, PAULO DE, *Diccionario del folklore ecuatoriano*, Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1964*b*.

CARVALHO-NETO, PAULO DE, *Folklore poético (Apuntes de sistemática)*, Quito: Editorial Universitaria, 1966.

CARVALHO PEREIRA DE BRITO, MARÍA FILOMENA A. S., reseña de Lopes (1980), *Revista Portuguesa de Filologia*, 18 (1980-1986), 733-737.

CATON, STEVEN C., *"Peaks of Yemen I Summon": Poetry as Cultural Practice in a North Yemeni Tribe*, Berkeley-Los Angeles: University of California Press, 1990.

Cid, JESÚS ANTONIO, "Recolección moderna y teoría de la transmisión oral: *El traidor Marquillos*, cuatro siglos de vida latente", *El Romancero hoy: Nuevas fronteras*, ed. Antonio Sánchez Romeralo et al. (Madrid: Cátedra Seminario Menéndez Pidal, 1979), pp. 281-359.

COROMINAS, JOAN, Y JOSÉ A. PASCUAL, *Diccionario Crítico Etimológico Castellano e Hispánico*, 6 tomos, Madrid: Gredos, 1980-1991.

CORRIENTE, FEDERICO, Y MARÍA JESÚS VIGUERA (trad.), *Ibn Ḥayyān de Córdoba: Crónica del califa, ʿAbdarraḥmān III an-Nāṣir entre los años 912 y 942 (al-Muqtabis V)*, Zaragoza: Instituto Hispano-Arabe de Cultura, 1981.

COSTA FONTES, MANUEL DA, *Romanceiro Português dos Estados Unidos*, I: *Nova Inglaterra*, Coimbra: Universidade, 1980.

COSTA FONTES, MANUEL DA, *Romanceiro da Província de Trás-os-Montes*, 2 tomos, Coimbra: Universidade, 1987.

COSTA FONTES, MANUEL DA, "The Study of the Ballad and Other Portuguese Folk Traditions in North America", *Canadian Ethnic Studies*, 23:3 (1991), 119-139.

COVARRUBIAS, SEBASTIÁN DE, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. Martín de Riquer, Barcelona: S. A. Horta, 1943.

CRAWFORD, J. P. WICKERSHAM, "*Echarse pullas*: A Popular Form of *Tenzone*", *Romanic Review*, 6 (1915), 150-164.

CRIADO [FERNÁNDEZ], JOSÉ, *El trovo alpujarreño y "Candiota"*, Ronda: "Cuadernos Rondeños", 1992.

CUMMINS, JOHN G., "The Survival in the Spanish *Cancioneros* of the Form and Themes of Provençal and Old French Poetic Debates", *Bulletin of Hispanic Studies*, 4 (1965), 9-17.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

CHALMETA, PEDRO, Y FEDERICO CORRIENTE et al. (ed.), *Al-Muqtabis (V) de Ibn Hayyān*, Rabat-Madrid: Instituto Hispano-Arabe de Cultura, 1979.

CHÁVEZ FRANCO, MODESTO, *Crónicas del Guayaquil antiguo*, Guayaquil: Imprenta y Talleres Municipales, 1930.

CHRISTIAN, WILLIAM A., "Trovas y comparsas del Alto Nansa, por los habitantes de los Valles de Rionansa, Tudanca y Polaciones", *Publicaciones del Instituto de Etnografía y Folklore «Hoyos Sáinz»*, 4 (Santander, 1972), 243-428.

DÍAZ USANDIVARAS, JULIO, Y JULIO CARLOS DÍAZ USANDIVARAS, *Folklore y tradición: Antología argentina*, Buenos Aires: Raigal, 1953.

DÖLZ-BLACKBURN, INÉS, *Origen y desarrollo de la poesía tradicional y popular chilena desde la Conquista hasta el presente*, Santiago: Editorial Nascimento, 1984.

DOZY, REINHART, Y W. H. ENGELMANN, *Glossaire des mots espagnols et portugais dérivés de l'arabe*, 2da ed., Leiden: E. J. Brill, 1869.

DOZY, REINHART, *Spanish Islam*, trans. Francis Griffin Stokes, New York: Duffield, 1913.

ELLIOTT, ROBERT C., *The Power of Satire: Magic, Ritual, Art*, Princeton: Princeton University Press, 1960.

ESCABÍ, PEDRO C., *Estudio etnográfico de la cultura popular de Puerto Rico: Morovis: Vista parcial del folklore de Puerto Rico*, San Juan: Universidad de Puerto Rico, 1970.

ESCABÍ, PEDRO C., Y ELSA M. ESCABÍ, *Vista parcial del folklore: La décima: Estudio etnográfico de la cultura popular de Puerto Rico*, San Juan: Universidad de Puerto Rico, 1976.

ESPINOSA, AURELIO M., "Spanish Folk-lore in New Mexico", *New Mexico Historical Review*, 1:2 (1926), 135-155.

ESPINOSA, AURELIO M., *The Folklore of Spain in the American Southwest: Traditional Spanish Folk Literature in Northern New Mexico and Southern Colorado*, ed. J. Manuel Espinosa, Norman: University of Oklahoma Press, 1985.

FANJUL, SERAFÍN, *Literatura popular árabe*, Madrid: Editora Nacional, 1977.

FEIJÓO, SAMUEL (ed.), *La décima popular*, La Habana: Bibliotecas del Capitolio Nacional, 1961.

FEIJÓO, SAMUEL (ed.), *La décima culta en Cuba: Muestrario*, Las Villas: Universidad Central, 1963.

FEIJÓO, SAMUEL (ed.), *Cuarteta y décima*, La Habana: «Letras Cubanas», 1980.

FERNÁNDEZ LATOUR DE BOTAS, OLGA, *Folklore y poesía argentina*, Buenos Aires: Ed. Guadalupe, 1969.

FINNEGEN, RUTH (ed.), *A World Treasury of Oral Poetry*, Bloomington: Indiana University Press, 1978.

FORTIER, ALCÉE, "The *Isleños* of Louisiana and their Dialect", *Louisiana Studies: Literature, Customs and Dialects, History and Education* (Nueva Orleans: F. P. Hansell, 1894), pp. 197-210.

FUENTE, ALFREDO DE LA, *El payador en la cultura nacional*, Buenos Aires: Corregidor, 1986.

GARCÍA, JUAN FRANCISCO, "Formas de la música folklórica dominicana", *Boletín del Folklore Dominicano* (Santo Domingo), 1:1 (June 1946), 10-14.

GARCÍA COTORRUELO, EMILIA, *Estudio sobre el habla de Cartagena y su comarca*, Madrid: Real Academia Española, 1959.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

GIANANDREA, ANTONIO, *Canti poplari marchigiani*, Turín: Ermanno Loescher, 1875.

GUERRERO CÁRPENA, ISMAEL, "Santos Vega y Poca Ropa: Payadores rioplatenses", *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, 15:57 (1946), 637-669.

GUERRIERI CROCETTI, CAMILLO, *La magna curia (La scuola poetica siciliana)*, Milán: Bianchi-Giovini, 1947.

HAAVIO, MARTTI, *Väinämöinen: Eternal Sage*, trad. Helen Goldthwait-Väänäen, Porvoo-Helsinki: Werner Söderström, 1952.

HABOUCHA, REGINETTA, "The Folklore and Traditional Literature of the Judeo-Spanish Speakers: Recent Scholarship and Research", *The Sephardi and Oriental Heritage*, ed. Issachar Ben-Ami (Jerusalem: Hebrew University, 1982), pp. 571-588.

HANSEN, ERIC, *Motoring with Mohammed: Journeys to Yemen and the Red Sea*, Nueva York: Vintage, 1991.

HERNÁNDEZ, JOSÉ, *Martín Fierro*, ed. Horacio Jorge Becco, 6ta ed., Buenos Aires: Huemul, 1979.

HORACIO, *Satires, Epistles, and Ars Poetica*, ed. y trad. H. Rushton Fairclough, London-Cambridge, Massachusetts: William Heinemann-Harvard University Press, 1970.

HORACIO, *The Satires*, ed. Edward P. Morris, Norman: University of Oklahoma Press, 1974.

ILG, BERTA, Y HANS STUMME, *Maltesische Volkslieder im Urtext mit deutscher Übersetzung*, Leipzig: J. C. Hinrichs, 1909.

IRAIZOZ, ANTONIO, "La décima cubana en la poesía popular", *Archivos del Folklore Cubano*, 4:2 (abril-junio 1929), 133-152.

JIMÉNEZ DE BÁEZ, YVETTE, *La décima popular en Puerto Rico*, Xalapa, Veracruz: Universidad Veracruzana, 1964.

JIMÉNEZ DE BÁEZ, YVETTE, "Décimas y decimales en México y Puerto Rico: Variedad y tradición", *Estudios de folklore y literatura dedicados a Mercedes Díaz-Roig*, ed. Beatriz Garza Cuarón e Yvette Jiménez de Báez (México: El Colegio de México, 1991), pp. 467-493.

KOHLER, EUGEN (ed.), *Sieben spanische dramatische Eklogen*, Dresden: Max Niemeyer, 1911.

LAVAL, RAMÓN A., *Contribución al folklore de Carahue (Chile)*, Madrid: Victoriano Suárez, 1916.

LEITE DE VASCONCELLOS, JOSÉ, *Tradições Populares de Portugal*, Oporto: Clavel, 1882.

LEITE DE VASCONCELLOS, JOSÉ, *Tradições Populares de Portugal*, 2da ed., ed. Manuel Viegas Guerreiro, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987.

LENZ, RODOLFO, "Über die gedruckte Volkspoesie von Santiago de Chile: Ein Beitrag zur chilenischen Volkskunde", *Abhandlungen Herrn Prof. Dr. Adolf Tobler* (Halle: Max Niemeyer, 1895), pp. 141-163.

LENZ, RODOLFO "Sobre la poesía popular impresa de Santiago de Chile: Contribución al folklore chileno", *Anales de la Universidad de Chile*, 143 (mayo-junio 1919a), 509-622.

LENZ, RODOLFO, *Sobre la poesía popular impresa de Santiago de Chile: Contribución al folklore chile[no]*, Santiago de Chile: Universo, 1919b.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

LIST, GEORGE, *Music and Poetry in a Colombian Village: A Tri-Cultural Heritage*, Bloomington: Indiana University Press, 1983.

LÖNNROT, ELIAS, *The Kalevala or Poems of the Kalevala District*, trad. Francis P. Magoun, Jr., Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1963.

LÖNNROT, ELIAS, *The Old Kalevala and Certain Antecedents*, trad. Francis P. Magoun, Jr., Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1969.

LOPES, FREDERICO (alias João Ilhéu), *Ilha Terceira: Notas Etnográficas*, Angra do Heroísmo: Instituto da Ilha Terceira, 1980.

LÓPEZ DE OSORNIO, MARIO A., *Oro nativo: Tradiciones bonaerenses, poesía popular y antología del payador de la pampa*, Buenos Aires: «El Ateneo», 1945.

LORENZO FERNÁNDEZ, XOAQUÍN, *Cantigueiro popular da Limia Baixa*, Vigo: Galaxia, 1973.

LUENGO LÓPEZ, MIGUEL, *José Travel Montoya, "El Repuntín": Trovero*, Murcia: Ediciones Mediterráneo, 1984.

LUGONES, LEOPOLDO, *El payador*, Buenos Aires: Otero, 1916.

LUKIN, BORÍS V., "Testimonios sobre la poesía popular cubana del segundo tercio del siglo XIX", *Santiago: Revista de la Universidad de Oriente*, 31 (1978), 61-80.

LLOYD, PAUL M., "The Contribution of Menéndez Pidal to Linguistic Theory", *Hispanic Review*, 38:5 (1970), 14-21.

MACHADO, JOSÉ E., *Cancionero popular venezolano*, 2da ed., Caracas: L. Puig Ros & Parra Almenar, 1922.

MACHADO, JOSÉ E., *El gaucho y el llanero*, Caracas: Vargas, 1926.

MARTÍNEZ TORNER, EDUARDO, *Cancionero musical de la lírica popular asturiana*, 2da ed., Oviedo: Instituto de Estudios Asturianos, 1986.

MARTÍN TEIXÉ, JOSÉ LUIS, *Las décimas de doña Pancha: Villa de Mazo-La Palma*, La Laguna, Tenerife: Ayuntamiento de Villa de Mazo, 1992.

MASON, J. ALDEN, Y AURELIO M. ESPINOSA, "Porto-Rican Folk-Lore: *Décimas*, Christmas Carols, Nursery Rhymes, and Other Songs", Journal of American Folklore, 31 (1918), 289-450.

MELGAREJO VIVANCO, JOSÉ LUIS, "La décima de Veracruz", *Anuario de la Sociedad Folklórica de México*, 4 (1943), 61-72.

MENDOZA, VICENTE T., *La décima en México: Glosas y valonas*, Buenos Aires: Instituto Nacional de la Tradición, 1947.

MENDOZA, VICENTE T., *Glosas y décimas de México*, México: Fondo de Cultura Económica, 1957.

MENÉNDEZ PIDAL, RAMÓN, "Modo de obrar el sustrato lingüístico", *Revista de Filología Española*, 34 (1950), 1-8.

MENÉNDEZ PIDAL, RAMÓN, *Romancero hispánico (Hispano-portugués, americano y sefardí): Teoría e historia*, 2 tomos, Madrid: Espasa-Calpe, 1953.

MENÉNDEZ PIDAL, RAMÓN, "Poesía popular y poesía tradicional en la literatura española", *Los romances de América y otros estudios*, 6ta ed. (Madrid: Espasa-Calpe, 1958), pp. 52-87.

MENÉNDEZ PIDAL, RAMÓN, "El estado latente en la vida tradicional", *Revista de Occidente*, 1:2 (2da época: 1963), 129-152.

MENÉNDEZ PIDAL, RAMÓN, "Poesía popular y poesía tradicional en la literatura española", *Estudios sobre el Romancero* (Madrid: Espasa-Calpe, 1973), pp. 325-356.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

MILÁ Y FONTANALS, MANUEL, "De la poesía popular gallega", *Romania*, 6 (1877), 47-75.

MONROE, JAMES T., "Which Came First, the *Zajal* or the *Muwashshaḥa?* Some Evidence for the Oral Origins of Hispano-Arabic Strophic Poetry", *Oral Tradition*, 4:1-2 (1989), 38-64.

MORÍNIGO, MARCOS A., *Diccionario manual de americanismos*, Buenos Aires: Muchnik, 1966.

MOTTA, LEONARDO, *Cantadores*, Rio de Janeiro: A. J. de Castilho, 1921.

MOYA, ISMAEL, *El arte de los payadores*, Buenos Aires: P. Berruti, 1959.

NAVA, E. FERNANDO, "Tonadas y valonas: Música de las poesías y los decimales de la Sierra Gorda", *Reflexiones lingüísticas y literarias*, II, ed. Rafael Olea y James Valender (México: El Colegio de México, 1992), pp. 355-378.

NETTL, BRUNO, Y HELEN MYERS, *Folk Music in the United States: An Introduction*, 3ra ed., Detroit: Wayne State University Press, 1976.

NODA GÓMEZ, TALIO, *Décimas de Severo*, La Laguna, Tenerife: Centro de la Cultura Popular Canaria, 1993.

OLIVERA-WILLIAMS, MARÍA ROSA, *La poesía gauchesca: De Bartolomé Hidalgo a José Hernández: Respuesta estética y condicionamiento social*, Xalapa, Veracruz: Universidad Veracruzana, 1986.

OTERO PEDRAYO, RAMÓN, *Historia de Galicia*, 3 tomos, Madrid: Akal, 1979-1980.

PAGE, FREDERICK M., *Los payadores gauchos: The Descendants of the Juglares of Old Spain in La Plata: A Contribution to the Folk-lore and Language of the Argentine Gaucho*, Darmstadt: G. Otto, 1897.

PAREDES, AMÉRICO, "The *décima* on the Texas-Mexican Border: Folksong as an Adjunct to Legend", *Journal of the Folklore Institute*, 3:2 (1966), 154-167.

PARKS, WARD, *Verbal Duelling in Heroic Narrative: The Homeric and Old English Traditions*, Princeton: Princeton University Press, 1990.

PARSONS, ELSIE CLEWS, *Folk-lore from the Cape Verde Islands*, 2 tomos, New York: American Folk-Lore Society, 1923.

PELLAT, CHARLES, "Hidjāʾ", *Encyclopaedia of Islam: New Edition*, III (Leiden-London: E. J. Brill-Luzac, 1971), 352-355.

PEREIRA, EDUARDO C. N., *Ilhas de Zargo*, 4ta ed., 2 tomos, Funchal: Câmara Municipal, 1989.

PÉREZ BALLESTEROS, JOSÉ, *Cancionero popular gallego*, 3 tomos, Madrid: Fernando Fé, 1885-1886 (=*Biblioteca de las Tradiciones Populares Españolas*, ed. Antonio Machado y Álvarez, tomos VII, IX, XI).

PORTO DA CRUZ, VISCONDE DO, *Folclore Madeirense*, Funchal: Câmara Municipal, 1955.

RANDOLF, VANCE, "Nakedness in Ozark Folk Belief", *Journal of American Folklore*, 66 (1953), 333-339.

RODRÍGUEZ GARCÍA, ISABEL, "Presencia de la juglaría en el Brasil", *La juglaresca: Actas del I Congreso Internacional sobre la Juglaresca*, ed. Manuel Criado de Val (Madrid: EDI-6, 1986), pp. 653-664.

ROMEU FIGUERAS, JOSÉ, "El canto dialogado en la canción popular: Los cantares a desafío", *Anuario Musical*, 3 (1948), 133-161.

SANTA CRUZ, NICOMEDES, *La décima en el Perú*, Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1982.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

SANTAMARÍA, FRANCISCO J., *Diccionario general de americanismos*, 3 tomos, México: Pedro Robredo, 1942.

SANTANA, FRANCISCO, *Evolución de la poesía chilena*, Santiago de Chile: Nascimento, 1976.

SCHMID, WALTER, *Der Wortschatz des «Cancionero de Baena»*, Bern: A. Francke, 1951.

SIMMONS, MERLE E., *A Bibliography of the «Romance» and Related Forms in Spanish America*, Bloomington: Indiana University Press, 1963.

SLATER, CANDACE, *Stories on a String: The Brazilian «Literatura de Cordel»*, 2da ed., Berkeley-Los Angeles: University of California Press, 1989.

SOWAYAN, SAAD ABDULLAH, "«Tonight My Gun is Loaded»: Poetic Dueling in Arabia", *Oral Tradition*, 4:1-2 (1989), 151-173.

SPOER, HANS H., reseña de Ilg y Stumme (1909), *Folk-Lore* 20 (1909), 371-373.

SUASSUNA, ARIANO, "Coletânea da Poesia Popular Nordestina: Romances do Ciclo Heróico", *DECA: Revista do Departamento de Extensão Cultural e Artística* (Recife), 6:5 (1962), 11-27.

SUASSUNA, ARIANO, "Notas sobre o Romanceiro Popular do Nordeste", *Seleta em Prosa e Verso*, ed. Silviano Santiago (Rio de Janeiro: José Olympio, 1974), pp. 162-190.

TABOADA CHIVITE, XESÚS, *Etnografía galega*, Vigo: Galaxia, 1972.

THESIGER, WILFRED, *Arabian Sands*, Nueva York: Penguin, 1980.

TRAPERO, MAXIMIANO, *Romancero de la isla del Hierro*, Madrid: Seminario Menéndez Pidal y Cabildo Insular del Hierro, 1985.

TRAPERO, MAXIMIANO, *Lírica tradicional canaria*, Las Palmas de Gran Canaria: «Biblioteca Básica Canaria», 1990.

URIBE ECHEVARRÍA, JUAN, *Tipos y cuadros de costumbres en la poesía popular del siglo XIX*, Santiago de Chile: Pineda, 1973.

VAN GELDER, GEERT JAN H., *The Bad and the Ugly: Attitudes toward Invective Poetry (Hijā') in Classical Arabic Literature*, Leiden: E. J. Brill, 1988.

VAN VLECK, AMELIA E., *Memory and Re-Creation in Troubadour Lyric*, Berkeley-Los Angeles: University of California Press, 1991.

VIEGAS GUERREIRO, MANUEL, *Para a História da Literatura Popular Portuguesa*, [Lisboa]: Instituto de Cultura Portuguesa, 1978.

WARD, DONALD J., "On the Poets and Poetry of the Indo-Europeans", *Journal of Indo-European Studies*, 1:2 (1973a), 127-144.

WARD, DONALD J., "Scherz- und Spottlieder", *Handbuck des Volksliedes*, ed. Rolf Wilhelm Brednich et al., tomo I (Munich: Wilhelm Fink, 1973b), 691-735.

WOLF, FERNANDO JOSÉ, Y CONRADO HOFMANN (ed.), *Primavera y flor de romances*, 2 tomos, Berlin: A. Asher, 1856.

YA'ARI, EHUD, E INA FRIEDMAN, "Curses in Verses: Unusual Fighting Words", *The Atlantic* (February 1991), pp. 22-26.

ZÁRATE, MANUEL F., Y DORA PÉREZ DE ZÁRATE, *La décima y la copla en Panamá*, Panamá: «La Estrella de Panamá», 1953.

ZAYAS, RODRIGO DE, "The Music of the Vihuelists and its Interpretation", *Guitar Review*, 38 (1973), 10-12.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

PONENCIAS

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

FÉLIX CÓRDOVA ITURREGUI

LOS TROVADORES PUERTORRIQUEÑOS: ALGUNAS CONSIDERACIONES SOBRE EL ARTE DE LA IMPROVISACIÓN

El arte de la improvisación en décimas tiene en Puerto Rico una historia secular. Hemos rastreado la existencia de este saber a través de múltiples documentos históricos. Durante el siglo XIX llamó poderosamente la atención de nuestros letrados. La décima creada por los repentistas o improvisadores se instaló hace siglos en la memoria colectiva popular con una fascinante función creativa de notable inmediatez, capaz de expresar situaciones concretas de acentuada dialogicidad. El propósito de esta breve exposición es presentar algunos aspectos del arte improvisatorio en décimas, utilizando como referencia un conjunto de entrevistas hechas a una decena de trovadores del área de Fajardo, en el noroeste de Puerto Rico. Las entrevistas fueron realizadas en 1989 y los trovadores entrevistados oscilan entre los cincuenta y los ochenta y cinco años.

Los estudiosos de la poesía popular en Puerto Rico coinciden en señalar la presencia dominante de la décima. Esta forma poético-musical, en palabras de Manuel Fernández Juncos, precede por muchos años a "la poesía literaria propiamente dicha". Sus raíces se hunden hasta los albores de la colonización.

> En toda sociedad medianamente culta existe un poeta natural, espontáneo, de numen colectivo, de instinto certero, de expresión desaliñada á veces, pero siempre sobria y justa, en cuyas obras suelen inspirarse con frecuencia los poetas más esclarecidos: este poeta es el pueblo. Desde los primeros años de la vida colonial organizada, españoles y sus descendientes aquí cantaron las hazañas de sus héroes, las glorias de sus caudillos, sus propios hechos de armas; sus amores, sus alegrías, sus esperanzas y sus tristezas. Procedentes ellos en su mayor parte del pueblo andaluz, construían, según sus costumbres, vihuelas y guitarrillos para acompañar con su música las loas, canciones, jácaras, seguidillas y otros cantares que sabían de memoria ó que iban improvisando. Las personas que se han dedicado aquí á coleccionar esas manifestaciones del entusiasmo, la agudeza y el sentimiento de la clase popular, encuentran en ella semejanza con los cantares andaluces en la forma y la cadencia, algo así como el aire de familia revelador de su origen y parentesco. Hasta esa misma décima, tan frecuentemente usada por nuestros cantores campesinos, viene a ser la graciosa combinación de versos octosílabicos inventada en el siglo XVI por el poeta andaluz Vicente Espinel [1].

[1] MANUEL FERNÁNDEZ JUNCOS: "Origen y desarrollo de la poesía puertorriqueña", en *Plumas amigas*, Compilación de trabajos en prosa y verso de miembros de la Sociedad de Escritores y Artistas de Puerto Rico, San Juan, 1912, págs. 2-3.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

En su concepción romántica del pueblo como poeta, Fernández Juncos establece el origen hispánico de este fenómeno en Puerto Rico, pero reconoce que los indios existentes en la isla antes de la llegada de los colonizadores españoles, también tenían una tradición poética que transmitían "de unos á otros y que solían cantar en sus fiestas llamadas *areytos*". Sin embargo, no concedió importancia a esta tradición, reduciéndola a una "curiosidad prehistórica" en lo que a la poesía puertorriqueña concierne. La posición reductiva de Fernández Juncos no toma en cuenta el proceso de mestizaje que se llevó a cabo en la isla desde las primeras décadas de la colonización.

Apoyándose en las observaciones citadas de Manuel Fernández Juncos, Ivette Jiménez de Báez señaló "dos caminos de difusión de la poesía popular: la tradición oral y la improvisación"[2]. Me parece que son observaciones importantes si queremos entender el trasfondo histórico de aquellas figuras de la poesía popular puertorriqueña que han hecho de la improvisación un oficio: los trovadores. La tradición oral, hablando con rigor, como proceso colectivo conlleva un grado inevitable de "improvisación". Según Ramón Menéndez Pidal, cada "cantor o recitador de una poesía popular la modifica en poco o en mucho, según en él predominan el recuerdo o la imaginación, y así la poesía tradicional se repite siempre en variedad continua"[3]. Es decir, la poesía de la tradición oral, debido a que se apoya en la memoria, se re-elabora continuamente por medio de las variantes.

Aun cuando se reconozcan las transformaciones que van implícitas en la tradición oral, es preciso distinguirlas de un proceso de improvisación en un sentido más fuerte, de creación oral que va más allá de la manifestación por medio de variantes y que tiene como producto un objeto relativamente nuevo, que a su vez puede incorporarse a la tradición oral. Este concepto de improvisación en un sentido fuerte, que ha sido eludido u opacado, por casi todos los críticos, es importante para entender la naturaleza de nuestros trovadores.

En la década del cincuenta, Francisco Manrique Cabrera, destacó la importancia de la creación oral en el proceso de vida de la

[2] *La décima popular en Puerto Rico*, México, 1964, pág. 75.
[3] *El romancero*, Madrid, págs. 32-33.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

memoria colectiva. Cabrera se apoyó en Salvador Brau, para darnos la primera constancia documentada de las décimas en pasquines que circulaban en Puerto Rico, en la segunda mitad del siglo XVII[4].

Las observaciones de Brau se enriquecen con un interesante documento del siglo XVIII, "extravagante" según Cayetano Coll y Toste, quien lo rescatara del Archivo de Indias en Sevilla. El documento ofrece una detallada relación sobre la forma en que se hacían los homenajes públicos en Puerto Rico: *Relación verídica en la que se da noticia de lo aceacido en la ysla de Puerto Rico a fines del año de 45 y principios de el 47 con el motivo de llorar la muerte de n. rey y señor don Phelipe Quinto y celebrar la exaltación a la corona de N.S.D. Fernando Sexto*[5].

El documento contiene abundante información sobre la décima, además de presentar el carácter popular que adquirían estos homenajes y el aspecto creativo que tenía la participación de la población. "Coplero vulgar" o "clérigo de importancia", como han dicho algunos críticos (María Cadilla de Martínez, Eloísa Rivera), el autor inserta en esta obra los versos que pudo recoger, en medio del "regocixo" de las fiestas. El séptimo día se celebró un festejo en que *algunos capitulares y personas de distinción*, vestidos de máscara, decían décimas. En esta *mascarada*, "que más parecía locura que cortexo", puestas las mesas, se brindaba, "y a cada brindis, el que le hacía, decía un berso repentino, en elogio de las dos reales Magestades" (pág. 179).

Me parece importante esta última observación que se refiere al *berso repentino*. No cabe duda que el autor quiere destacar el aspecto espontáneo, sincero y popular de las fiestas que se hacían en homenaje a los reyes. Pero, al mismo tiempo, uno tiene la impresión de que la presencia de la décima en la vida social de la isla era de gran vitalidad.

El arte de la improvisación en décimas tiene, pues, en Puerto Rico una historia secular. También hemos rastreado la existencia de este saber a través de múltiples documentos del siglo XIX. La décima creada por los repentistas o improvisadores se instaló hace

[4] *Historia de la literatura puertorriqueña*, Río Piedras, 1977, pág. 56. Salvador Brau (1842-1912) fue un importante ensayista y periodista de ideas liberales, considerado como una figura destacada en el surgimiento de la historiografía puertorriqueña.

[5] *Boletín histórico de Puerto Rico*, Tomo V, San Juan 1918, págs. 148-193.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

siglos en la memoria colectiva popular con una fascinante función creativa de notable inmediatez, capaz de expresar situaciones concretas de acentuada dialogicidad.

Sin embargo, es muy poco lo que se ha dicho sobre el arte de la improvisación en décimas, considerando la concepción que tienen los propios trovadores sobre su quehacer. Nos proponemos presentar, por consiguiente, algunos aspectos relacionados con esta actividad artística, apoyándonos en un conjunto de entrevistas hechas a una docena de trovadores del área de Fajardo, en el noreste de Puerto Rico. Las entrevistas fueron realizadas en 1989 y los trovadores oscilaban entre los cincuenta y los ochenta y cinco años de edad[6]. Aunque nuestra investigación estuvo centrada inicialmente en informantes mayores de edad, es preciso añadir que el mundo de los trovadores incluye a niños y jóvenes, que participan en concursos y en otras actividades dedicadas a la décima.

Ahora bien, todos los trovadores entrevistados consideraron la improvisación como una actividad decisiva para la definición de lo que es un *trovador completo*. Los cantores o cantadores de décima, señalaron, no son necesariamente improvisadores, mientras el trovador es un cantor que improvisa la décima que canta. Para ser un trovador no basta, por tanto, haber interiorizado recursos puramente mnemotécnicos: es preciso haber interiorizado también principios generativos capaces de dar cuenta de la creación de décimas nuevas.

Apenas se ha estudiado cómo aprende a improvisar un trovador y cómo se desarrolla su proceso formativo. Según sus propios recuerdos, el aprendizaje de los trovadores estudiados estuvo estrechamente vinculado a la rica tradición oral de la décima popular. El dominio formal de la décima como estructura poético-musical se dio plenamente instalado en el terreno de la tradición, incluyendo el conocimiento de un repertorio de décimas que provenían de la memoria colectiva o que fueron creadas por otros trovadores. Los trovadores entrevistados, en su proceso de formación, pisaron con firmeza el espacioso terreno de la tradición. Podemos corroborar, en su aprendizaje, una articulación de dos niveles relacio-

[6] Las entrevistas a los trovadores del área de Fajardo fueron llevadas a cabo por la Dra. Edith Faría Cancel y el investigador Alberto Medina Martínez. Ambos forman parte del equipo de trabajo del proyecto de investigación *La Décima Popular en México y Puerto Rico*. Este proyecto es el resultado de esfuerzos realizados tanto en la Universidad de Puerto Rico como en el Colegio de México.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

nados que se caracterizan por su tradicionalidad: a) un contacto estrecho con la décima recreada en la memoria colectiva; b) un contacto continuo con los conocedores del oficio de improvisar, con los trovadores experimentados que representaban este saber popular.

Todos los trovadores entrevistados en el área de Fajardo, al referirse a su proceso de aprendizaje, ofrecieron amplia evidencia de su deuda con otros trovadores experimentados. Fueron dirigidos, guiados, en su período de formación. Tanto las décimas antiguas de la memoria colectiva, como las décimas oídas o aprendidas de otros trovadores, son recibidas como elementos de un proceso de educación provisto por el ambiente cultural. Por ello los trovadores insiten continuamente en *no haber ido a estudiar a ningún sitio* y que lo que aprendieron *no había que enseñarlo.*

Aun cuando la tendencia de estos trovadores sea la de esconder o minimizar la presencia de la décima tradicional en su memoria, puede fácilmente constatarse que se han apropiado de la riquísima tradición oral del decimario puertorriqueño, con su variado tejido temático. Las décimas de otros, antiguas y recientes, siempre proveerán materiales para la formación de las suyas. La décima improvisada es inevitablemente y necesariamente un texto oral que se mueve, se alimenta y se nutre de un campo poblado por otros textos orales, escritos o grabados. Si bien la oralidad tiene una presencia dominante, no es exclusiva. Se podría decir que se trata de una voz que puede hablar porque otra multitud de voces anónimas le susurran al oído la posibilidad de su decir. En la tradición oral una décima se hace siempre con otra décima, o contra otra décima: de ahí el carácter de profunda dialogicidad que tiene la voz en el mundo de los trovadores.

Conviene destacar, no obstante, que los trovadores mencionados insistieron en marcar una diferencia entre su arte improvisatorio y las décimas antiguas de la tradición. Consideran haber superado a los trovadores de generaciones anteriores mediante el abandono progresivo de la décima asonantada frente al privilegio que le otorgan a la espinela. Al establecer esta distinción se referían a las décimas antiguas como décimas chabacanas, contrastándolas con las espinelas improvisadas por ellos que son consideradas de mayor perfección técnica debido a la consonancia de su rima. No es mi objetivo discutir ahora en qué medida los concursos oficiales pro-

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

piciaron o aceleraron esta transformación en el arte de los trovadores. Basta consignar el hecho con el objetivo de presentar algunas observaciones relacionadas con la forma en que estos trovadores entienden su propio quehacer.

Es común señalar que la improvisación siempre ocurre en un contexto definido: en un momento y en un lugar determinado. El improvisador actúa siempre en un escenario concreto. Tiene ante sí un público y recibe un reto que lo estimula a poner en tensión su creatividad. Como punto de partida se le ofrece al improvisador un pie forzado. A pesar de la importancia que tiene este último verso con el que se reta al trovador, llama la atención lo poco que la crítica ha dicho sobre el pie forzado, comparado con las ricas observaciones que sobre este asunto hacen los que ejercitan el arte de la improvisación.

El pie forzado, según destacan los trovadores, tiene un efecto general, que se distribuye de forma diferenciada en la totalidad de la décima. Obliga al trovador a bajar en determinada dirección hacia el cimiento (pie) de la décima. Y bajar conlleva un proceso que pone en tensión los diferentes niveles que forman el acto poético-musical de la improvisación. Se trata de un acto complejo que si bien está cargado de restricciones, no dejan de ser éstas unos elementos a su vez estimulantes y conductores del proceso creativo.

Para el trovador en realidad es una ventaja que se le ofrezca el pie forzado. Inicialmente el pie forzado se presenta como una palabra externa, como otra voz, que pone al trovador en contacto inmediato y dinámico con el público. Rara vez el trovador escoge su propio pie forzado. En algunas actividades, como la mesa redonda, lo impone el trovador que comienza la improvisación[7]. En los concursos se le provee el pie forzado a los trovadores. La tarea de improvisar conlleva la estructuración de un camino que tiene como propósito principal transformar esa palabra exterior en palabra interna. La voz externa queda convertida, con mayor

[7] La *mesa redonda* tiene una larga historia en el área de Fajardo. Se forma mediante la reunión de varios trovadores que se sientan a improvisar utilizando como tema la historia relatada en algún libro. Para poder participar los trovadores deben estar familiarizados con diversas lecturas. El trovador que comienza el proceso de improvisación impone el pie forzado que deben respetar los demás, mientras dure la improvisación sobre la historia que él ha escogido. Una vez terminada la improvisación sobre ese texto, puede comenzar otro proceso en torno a otro libro, con otro pie forzado, ambos escogidos por el trovador que se encuentra a la derecha del trovador que inició la improvisación anterior.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

o menor éxito, en voz interna mediante el proceso de bajar hasta ella. Con este fin, el trovador debe atender las cualidades fonéticas y las cualidades semánticas de la voz que se le enfrenta como reto a su capacidad generativa, para que la décima tenga sentido, para que los nueve versos que él debe añadir se vinculen orgánicamente con el décimo. El arte de improvisar consiste en salir airoso en este proceso creativo. Los trovadores nos ofrecieron comentarios muy iluminadores sobre este asunto.

Joaquín Mouliert, uno de los trovadores entrevistados, define el pie forzado con notable precisión: "El pie forzado es el último verso de la décima, que es el que le marca al trovador que va a improvisar, el pensamiento que debe desarrollar durante los otros nueve versos de la décima, para cuando caiga en ese último tenga lógica, tenga retórica lo que dijo durante la décima completa". Debido al impacto global que impone el pie forzado, Mouliert destaca un requisito que debe tener este último verso: *no debe forzar demasiado al trovador.*

¿Qué significa esta observación de Joaquín Mouliert? Ya vimos que el pie forzado tiene un efecto acústico considerable: debe rimar con el sexto y el séptimo verso. Por consiguiente, el pie forzado debe obligar a un tipo de rima que le permita al trovador en un brevísimo plazo de tiempo encontrar un conjunto de posibilidades. No debe proporcionar una rima difícil o extraña, para que el trovador tenga alternativas. En términos de Mouliert, no debe ser un pie forzado que "no tenga mucha palabra" que rime con él. Un aspecto importante relacionado con una investigación rigurosa sobre el arte de improvisar sería, pues, considerar el tipo de lexicón que dominan los trovadores.

Mouliert había señalado que el pie forzado marca el pensamiento que debe desarrollar el trovador en los nueve versos anteriores. Reconoce que el trovador debe salvar dos dificultades: una de naturaleza sintáctico-semántica y otra de naturaleza fonológica. Sentido y rima deben combinarse en el poema creado. Mouliert con razón señala que ninguna de estas dos dificultades debe dejar al improvisador sin alternativas. El pie forzado debe tener, por consiguiente, un carácter de apertura doble: a) forzar a una rima viable dentro del repertorio virtual del léxico del trovador; b) forzar a una relación semántica también viable en la estructura del mundo del trovador.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Si consideramos que el último verso es el escalón final hacia el cual bajan los otros nueve versos, no debe sorprender que Mouliert conceda mucha importancia al efecto del pie forzado sobre el pensamiento que atraviesa toda la décima. La décima debe tener un sentido y resulta un aspecto clave la forma en que el trovador baja ese sentido por los nueve versos, combinando la lógica con la retórica, según los términos de Mouliert. Para expresar mejor su pensamiento, Mouliert recurre a la tradición. Los viejos trovadores hablaban del *hilo del pensamiento*. Cuando se enfrentaban a un trovador experimentado exclamaban: "¡Que hilo de pensamiento tuvo el compay en esa décima! ¡Que bien hilvana la décima!"

Cuando el acto de improvisar se lleva a cabo en una estructura como la de la *mesa redonda*, los señalamientos de Mouliert adquieren una significación todavía mayor. Si la retórica significa, según él, "hilvanar bien la décima dentro de un sentido claro que narre mejor lo que se quiere decir", la *mesa redonda* tiene mayores exigencias, "lógicamente hay más retórica", porque los trovadores improvisan sus décimas en el contexto de una historia, porque "están narrando una historia y no pueden salirse, no deben salirse del hilo". El trovador tiene que considerar más elementos en el proceso improvisatorio que se da en el interior de la mesa redonda.

Elías Cruz Estrada, otro de los trovadores entrevistados, utiliza una expresión que me parece pertinente al referirse al pie forzado: la necesidad de que *caiga bien*. Una décima bien construida por el improvisador es aquella que tiene un buen fundamento. Según la terminología de Cruz Estrada, el buen fundamento de la décima esta determinado por la forma en que el trovador baja hasta el pie forzado. Este proceso de *caer* hasta el pie forzado debe concluir con naturalidad. Es decir, debe culminar con la sensación de que la voz del trovador hizo suya la voz externa que se expresa en el pie forzado. El resultado debe ser, por tanto, que el pie forzado "suene bien sin que se note". Si el trovador logra esta naturalidad, ha podido construir una décima en la que el pensamiento fue "formado como un fundamento", según Cruz Estrada.

Elías Cruz Estrada expresó con firmeza que improvisar "tiene su regla". No son pocas las restricciones que encuentra el trovador en su proceso de improvisación: la décima espinela tiene diez ver-

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

sos, los versos son octosilábicos, organizados en cuatro tipos de rima diferentes. Sin embargo, el trovador debe vencer un obstáculo mayor una vez se le ofrece el pie forzado: la restricción temporal. El trovador tiene poco tiempo para comenzar la improvisación y una vez comienza participa de un acto que debe fluir sin detenerse. Se trata de un proceso que tiene una implacable continuidad: "...uno no puede parar, tiene que seguir", como nos dice Juan Becerril.

En el tempo necesario para construir la décima, la música cumple una función importante. El músico, si conoce bien su arte, es de una ayuda inestimable para darle al trovador "su tiempecito para pensar lo que va a decir", como apunta Pilar Pacheco. El músico sabe que con una introducción musical, le provee tiempo al trovador para organizar su improvisación. La música es, por consiguiente, un elemento de marcada importancia en el arte de improvisar. Pilar Pacheco señala que el músico es una *base fundamental* de ayuda al trovador. Este trovador insiste en la relación estrecha entre la música y la improvisación, hasta el punto que en el acto de escribir una décima el trovador imagina la música: "Cuando se escribe una décima hay que tener presente la música en la memoria, porque la música campesina y la décima tienen una relación tan cerca que yo diría que son primas hermanas: la música y la décima. Digo la música campesina, la música esa típica. Una sin la otra, no sirven. Una sin la otra sería una nota demasiado discordante".

Ahora bien, no debe pensarse que el trovador en el acto de improvisar construye toda la décima en el pequeño lapso de tiempo que el músico puede conferirle con una introducción musical. Pilar Pacheco, por ejemplo, prefería improvisar con guitarra porque este instrumento le proporciona "más tiempo al trovador". Esto significa que el trovador debe encontrar tiempo en el transcurso mismo de la improvisación, en el proceso generativo de los diez versos que debe construir.

El músico ayuda, pues, al trovador a lo largo de todo el proceso, dándole tiempo, pero "no un tiempo indeterminado, sino un tiempo corto que no se salga de los acordes". Joaquín Becerril destaca el carácter adecuado del seis fajardeño para la improvisación precisamente por su lentitud. Además, el trovador puede recurrir a la repetición de un verso en caso de que su proceso creativo se

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

lo exija. La repetición es una forma de enlentecer un proceso que no para, que avanza implacablemente. Pero en este avance del proceso la música ha sido internalizada como un ingrediente clave en el procedimiento creativo. Con toda razón dice Becerril: "Me inspira mucho la música".

El acto de improvisar tiene, por consiguiente, *su regla*, como dijera Elías Cruz Estrada. En otros términos, podemos decir que tiene un carácter generativo. Ya hemos visto que se trata de un acto creativo doble: poético-musical. La música no debe verse como algo externo, como acompañamiento producido por el músico o músicos que se suman al trovador, auxiliándolo. También tiene una importante dimensión creativa interna que apoya, *inspira*, según Becerril, y se exterioriza en la entonación de la voz del trovador que da cuerpo también a la décima.

Ahora bien, ¿cómo improvisa el trovador? Nos enfrentaremos a esta interrogante solamente considerando, por ahora, los comentarios que nos ofrecen los trovadores del área de Fajardo que fueron entrevistados. Joaquín Mouliert destaca dos posibilidades como punto de partida: pensar primero en la "cuarteta" o fijar la atención inicial en la zona del proceso que los trovadores llaman *el apeo* de la décima. Más adelante veremos que estas dos posibilidades en realidad se reducen a una sola. De todas formas Mouliert no titubea al hacer su selección entre ambas: "Yo para improvisar me preocupo de ese apeo". ¿Qué quieren decir los trovadores con el apeo? El propio Mouliert nos da una definición rigurosa, propia del que conoce bien el oficio:

> El apeo de la décima es cuando usted parte del octavo verso al noveno, que es donde usted marca la verdadera retórica, la verdadera, el verdadero hilo de pensamiento de la décima, que no está usted cayendo en un pie forzado, pero separado de lo que dice el pie forzado. Y hay trovadores que siempre piensan en ese apeo de la décima para que le baje bonito.

Hemos visto que el reto recibido por el trovador para poner en tensión su capacidad creativa es el *pie forzado*. El trovador debe convertir esta palabra externa en suya propia mediante la inserción que hace de ella en la décima. Las dos posibilidades que señaló Mouliert se asemejan por su cercanía con el pie forzado. Ambas destacan una zona específica de la décima: la última redondilla. Como el objetivo del trovador es formular una décima con

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

sentido, donde el pie forzado *caiga bien*, se enfrenta a la exigencia de que este último verso, de alguna manera debe estar presente en el proceso creativo de toda la décima, porque los nueve versos escalonadamente van hacia él. Mouliert nos indica que en el proceso de improvisación, que se produce en un contexto caracterizado por su estrechez temporal, el trovador debe fijarse inicialmente en el final de la décima, en su frontera con el pie forzado.

En realidad lo que pone de relieve Joaquín Mouliert es el punto de mayor dificultad que debe vencer todo buen trovador. Debido a que el trovador no se provee el pie forzado, una vez lo recibe tiene que de inmediato desplegar su proceso creativo, no debe sorprendernos que su punto de partida sea fronterizo con el final que se le ha provisto al, el llamado *apeo de la décima*: cuando se pasa del octavo al noveno verso.

Me parece significativo que Mouliert no se refiera simplemente al noveno verso. Con una sorprendente precisión destaca un lugar de transición, el pasar del octavo al noveno verso. En esa transición queda iluminado el punto de mayor dificultad que debe ser superado. Y este punto de mayor dificultad es el nudo que amarra el noveno verso con el décimo, pero que también amarra, con otros requisitos, el noveno verso con el octavo. Mouliert ha localizado el lugar de mayor tensión creativa, el momento de la soldadura sintáctico-semántica que transforma en voz propia, integrada, la voz referida al trovador en forma de pie forzado.

El noveno verso marca una puntada clave en el proceso de hilatura de la décima. Por ello Mouliert privilegia el tránsito a este verso como el lugar que *marca la verdadera retórica*, debido a que, en este verso se inserta el tirón más fuerte que recibe el hilo del pensamiento, utilizando una imagen grata a los trovadores. El noveno verso es el verso que marca la caída al pie forzado y por esta razón también recibe el nombre de *bajante*.

Es importante notar que el *verso del apeo* o *bajante*, no está entre los versos obligados por la rima que impone el pie forzado, como sucede con los versos sexto y séptimo de la décima. El noveno verso tiene una rima que lo emparenta con el octavo verso. Es decir, desde el punto de vista de la rima este verso mira hacia atrás, no hacia el pie forzado. Se trata, por consiguiente, de un verso cuya efectividad está en *el caer bien* hacia el pie forzado, al mismo tiempo que está apuntado hacia un proceso creativo no

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

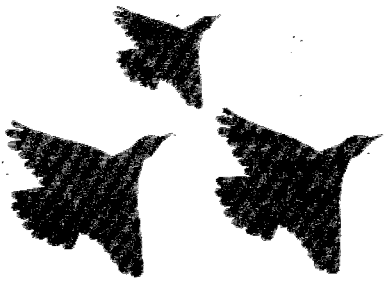
concluido que obliga a mirar hacia atrás, hacia versos que es preciso construir y sobre los que ejerce un llamado. En ese tránsito hacia el noveno verso se concentra el esfuerzo hacia la conclusión, su mirada hacia el pie forzado, al mismo tiempo que impone una mirada hacia arriba, hacia la ausencia de un edificio que es urgente todavía construir.

Si observamos la relación del *bajante* con el pie forzado, notamos que el trovador no tiene que solucionar nada relacionado con la rima. Pero, como afirma Becerril, el problema del sentido y de la rima estan agudamente planteados en este punto crucial, ya que el "apear es cuando uno completa la octava con la novena", dos versos que están vinculados por la rima. De manera que en el proceso de apear la décima, el trovador tiene que resolver problemas inmediatos de sentido y de rima. Una vez comprendemos la naturaleza del punto de mayor dificultad que enfrenta el trovador, podemos notar que las dos posibilidades que nos mencionaba Joaquín Mouliert como punto de arranque en el proceso de improvisación, en realidad se reducen a una. Mouliert mencionaba la "cuarteta", refiriéndose a los últimos cuatro versos de la décima. Pero Mouliert aclara que el trovador puede atender esta última redondilla si considera que tiene tiempo suficiente. No debe olvidarse que una vez el trovador recibe el pie forzado puede contar con solamente segundos para comenzar a cantar su décima improvisada. Por tanto, debe resolver el problema del *bajante* inmediatamente y de forma casi simultánea ocuparse de los primeros versos que abren la décima.

Los primeros versos, lo que llaman los trovadores la primera *quintilla*, permiten una mayor flexibilidad desde el punto de vista semántico. A medida que la décima baja hacia el pie forzado se fortalece la necesidad de la coherencia del sentido. No debe sorprender, pues, que sea en los primeros cinco versos, el espacio en que un improvisador mediocre o inexperto intente pasar gato por liebre e intercale unos versos ya preparados de antemano. Mouliert insiste en que un buen trovador no lleva versos preparados. Pero al señalarlo, reconoce que si existe un espacio posible para versos preparados, este espacio se encuentra al comenzar la décima. Es decir, el engaño sólo cabe en *los lugares más alejados del pie forzado.* Aún así, lo que los trovadores llaman el sentido de la décima, su hilatura, se encarga de hacerle su llamado de especi-

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

ficidad a esos primeros versos. Una hilatura previa, en versos memorizados, podría provocar incongruencias en la textura de la improvisación. Como diría Elías Cruz Estrada, puede hacerle perder *su fundamento.*



© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2008

IVETTE JIMÉNEZ DE BÁEZ

DÉCIMAS Y GLOSAS MEXICANAS: ENTRE LO ORAL Y LO ESCRITO

De *oír tanta fertilidad* y *felicidad* de *estas islas*, los bárbaros concibieron [...], que aquellas islas de Canarias eran los Campos Elíseos, en que el poeta Homero afirmaba estar constituidas las moradas y Paraíso, que después de esta vida se daban a los bienaventurados.
(Fray Bartolomé de Las Casas [1527-1559]: 113)

Toque-taque, toque-taca
por nuestras tierras de sol:
octosílabo español
en el trote de la jaca.
La *guitarra* el pecho saca,
la espuela es un cascabel,
brota del suelo un laurel,
dibuja el machete un tajo,
y América corta un gajo
para Vicente Espinel.
(Alfonso Reyes 1950: 1)

Breve caracterización del género y su manifestación en México. Condiciones que propiciaron su manifestación en México. Condiciones que propiciaron su aceptación popular. Desde su aparición en la colonia, la décima y la glosa comparten —como quizá ningún *otro género tradicional y popular— lo culto y lo popular; la oralidad y la escritura. En esto* corre igual suerte que en toda América. Se apuntarán las zonas donde hemos podido constatar su presencia hasta ahora, aunque varía su grado de vigencia (partes de los estados de San Luis de Potosí, Guanajuato y Querétaro; Michoacán, Jalisco, Veracruz, Oaxaca, Guerrero, Nueva León, Tamaulipas, Texas, Nuevo México...). Se comentarán, ejemplificándolos, algunos de sus rasgos, con especial énfasis en aquellos que nos permitan establecer características compartidas y aspectos diferenciadores.

Tanto lo que podría llamarse el "redescubrimiento" de las Islas Canarias, como el descubrimiento de América, estuvieron matizados por el filtro de antiguos modelos y saberes que a un tiempo hacían menos ajenas las "nuevas tierras" y difuminaban los contornos de las nuevas imágenes o superponían trazados inadecuados para aproximarlas.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

España llega a México con el peso de la experiencia colombina y, sin menoscabo del asombro ante Tlaxcala y la maravillosa Tenochtitlán, Bernal Díaz del Castillo y Hernán Cortés son ya más bien hombres de conquista que descubridores de rutas marinas novedosas, sin negar las ambiciones que también motivaron a Cristóbal Colón.

Los primeros signos del futuro mestizaje se manifiestan desde la llegada a la costa de Cozumel del primer grupo capitaneado por Cortés. Allí topan primero con Gerónimo Aguilar, que andaba entre los indios, a la usanza de ellos, y da fe de otro naúfrago de una expedición a la isla de Santo Domingo, Gonzalo Guerrero, quien ya estaba casado con una indígena y tenía tres hijos, "y que tenía labrada la cara y horadadas las orejas y el bezo de abajo y que era hombre de la mar, de Palos, y que los indios tienen por esforzado" (Díaz del Castillo: 122-123). Incluso parece ser que Gonzalo Guerrero había dirigido la batalla de los indios contra Francisco Hernández de Córdoba. Aguilar queda con Cortés y su dominio de la lengua abre las posibilidades del intercambio. Llegados a la "villa de Tabasco" se les une un grupo de veinte mujeres que fueron las "primeras cristianas de la Nueva España", entre las que destacaba la "gran cacica e hija de grandes caciques", bautizada "doña Marina", que será símbolo a su vez de la conquista y el mestizaje cultural, a quien se le conocerá como "la lengua de Cortés". Llegados a San Juan de Ulúa, recoge Díaz del Castillo (pág. 143) los cuatro primeros versos de un romance —equivalentes a una cuarteta—, que funcionan como una advertencia política: "Cata Francia, Montesinos;/ cata Paris, la ciudad:/ cata las aguas del Duero/ do van a dar en la mar", a los que apostilla Alonso Hernández Puertocarrero: "Yo digo que mire las tierras ricas, y sabeos bien gobernar". Esta ingeniosa acotación explicativa transgrede la rejilla literaria y asienta la mirada en la concreción histórica. Digamos que el "pie" literario crea la posibilidad del comentario y establece el diálogo.

Con la lengua y los cantos tradicionales se propicia el proceso de adopción y adaptación de la nueva lengua y de sus manifestaciones literarias. Si bien algo se ha hecho, los archivos de la época aún aguardan la mano paciente del investigador que encuentre los puentes; los rizomas del paso de una tradición literaria a otra, con mayor precisión que hasta ahora. El español ¿sevillano? Mateo

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Rosas de Oquendo, satírico y aventurero, testimonia en sus romances populares, sonetos y prosas, la vida cotidiana y callejera de la sociedad americana del siglo XVI, en sus andanzas por las tierras del Perú y de México. Por él sabemos que ya en 1598 eran muy populares en el Perú bailables, y seguramente composiciones en verso, que hoy conserva el decimario popular de nuestros países: "los atabales de los negros... la sesión de bailes, el sambapalo, el *puertorrico*, la zarabanda y la *valona*, el *churumba* [¿el chuchumbé veracruzano?], el taparque, la chacona, el totarque", y las moriscas *zambras* a que alude en otra ocasión. Según Oquendo éstos se llamaban "sones", género característico de Veracruz y la Huasteca potosina en México: "es que soy tan miserable/ que en comenzandose el *son*/ comienzo a desatacarme./ No hay cosa que no me bulla/ ni pie que no se levante/ porque el son es de manera/ que mouera a un cabestrante" [1].

En el virreinato de Perú Oquendo permanece diez años, y después en México escribe romances, sátiras y sonetos que manifiestan el mundo transgresor de la cultura oficial, sobre todo gracias al lenguaje que toma del habla popular y local muchas de sus modalidades léxicas, fonéticas y morfológicas.

Los procesos inquisitoriales muestran a su vez la vigencia de diversos géneros literarios, sobre todo en su función transgresora. A manera de ejemplo, podemos recordar el proceso a Juan B. Corvera en el México de 1564, autor de coplas y décimas "heréticas" que había recitado por las calles, "ya que aquel juego poético escolástico —inocente entre personas doctas e insospechables— era peligroso entre el vulgo" [2]. También se escribían *recuestas*, diálogos en verso entre contendientes, como se acostumbra hacer en casi todo el decimario de nuestra América.

Pero lo importante es la amplia gama de formas poéticas que circulan por la sociedad colonial y promueven el proceso de acul-

[1] ROSAS DE OQUENDO 1598, fol. 13 ter. Conviene recordar que el nombre de *valona* se conserva en México para modalidades distintas de la glosa en décimas, como se verá más adelante. *Cabestreante*, derivado de *cabestro* "buey manso que sirve de guía en las toreadas" se mantiene en Puerto Rico como la acción de *cabestrear*; es decir, de elaborar una décima sin tener conocimiento directo del tema, a partir de un hilo que le tienden las décimas de otros trovadores. Es imprescindible iniciar una investigación cuidadosa que nos permita precisar el comienzo de la aparición de estos géneros, muchos de ellos aún vigentes. En general, los estudiosos remiten principalmente al siglo XVIII.

[2] MÉNDEZ PLANCARTE 1942: XXX. El ms original de la Inquisición es *Proceso que contra Juan B. Corvera se sigue en la ciudad de Guadalajara en 1564*, Archivo General de la Nación, ramo Inquisición, t. IV, núm. 10, fols. 290 r-433v.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

turación de las nuevas tierras. En este sentido es ejemplar el trabajo catequético y educativo de los misioneros. Ellos trajeron los 'misterios' que se presentaban en las capillas abiertas a un costado de las iglesias y monasterios, costumbre que se mantiene en las pastorelas de nuestros días, en muchas partes de México, sobre todo en la época navideña; las pastorelas suelen incluir décimas en sus parlamentos[3].

Así como en Perú se han recogido décimas del siglo XVI (v. "Verdadera relación de la conquista del Perú", tirada libre de diez décimas, y otras publicadas por Nicomedes Santacruz (1982: 117 y ss.), fue una práctica común que los evangelizadores tradujeran a las lenguas indígenas composiciones del siglo XVI, pues se dieron cuenta que lo indígenas eran muy receptivos a la música y a la literatura.

Lo anterior explica, por ejemplo, la tradición musical de las faldas de la Sierra Madre del Sur y la costa michoacana en México, que tan finamente ha descrito el historiador Álvaro Ochoa Serrano, y también Thomas Stanford[4].

A esa zona los agustinos llegaron en 1533, catequizaron Tiripiteo y Tacámbaro, encomiendas de Juan de Alvarado y de Cristóbal de Oñate, respectivamente, y emprendieron la edificación del pueblo y de la iglesia, implantando los oficios necesarios a una sociedad urbana. Hay que pensar además que Tiripiteo estaba en el camino a Guatemala y Sinaloa y a las puertas de las minas de la Tierra Caliente. Allí se construyó uno de los conventos principales de la provincia de Michoacán que ya se destacaba, entre 1579 y 1582, por "la capilla de música así de voces como de instrumentos de chirimías, flautas, orlos, vihuelas de arco, trompetas; todo muy amaestradamente, especialmente las chirimías que son las mejores de la Nueva España de indios; hay órgano y todo esto tocan los indios en los días de fiesta. Es contento ver tocar toda esta música con muchas danzas de muchachos vestidos de sus libreas [...]. Bailan a su modo algunas y otras al modo español" (Ochoa Serrano 1985: 4).

En las capillas de música se aceptaban niños de unos ocho años, a quienes los frailes impartían lectura y escritura, y dedicaban

[3] Cf. JIMÉNEZ RUEDA 1948: s/p. También en MARÍA Y CAMPOS 1987: 65, 77, 101, 124, 125, 130, 150, 162, 177, 179, etc. y en Fonoteca y Archivo de Tradiciones Populares.

[4] OCHOA SERRANO 1992: 1-4 y STANFORD 1964.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

a cantores a los que tenían facilidad para serlo. Los padres agustinos hacían los tonos y letras. Un fenómeno similar ocurrió en Tacámbaro, y la música y el canto llegaron a la tierra caliente del sureste, aun cuando se dio el fuerte proceso de secularización durante el siglo XVIII (Ochoa Serrano 1985: 5, 9). Se sabe de la historia de otras regiones del país, sobre todo de la Sierra Madre Occidental (Jalisco, Colima), de la Sierra Madre Oriental (Oaxaca), de Puebla, la Costa del Pacífico hasta California y de la propia Ciudad de México, donde —principalmente a los hijos de caciques y señores indígenas— se les enseñaba también, aparte de la religión: castellano, lectura, escritura y, poco después, latín, música y canto. Los alumnos componían versos en latín, mexicano y castellano. Comenta Vicente T. Mendoza:

> De esta costumbre de componer versos en los tres idiomas quedó a los indígenas el hábito de rimar versos y coplas en lengua mexicana a la manera española y en versos hexasílabos y octosílabos romanceados [5].

Ambas formas métricas son las dominantes en el decimario puertorriqueño. En México predomina el octosílabo, aunque tengo algunos ejemplos hexasilábicos. Pero en la zona del centro del país (Guanajuato, San Luis Potosí y Querétaro), zona de la topada y del decimal, el verso suele alargarse hasta las catorce sílabas.

Las grandes ferias con una base económica fuerte, sustituyeron, en parte, las fiestas religiosas o se fundieron con ellas, lo cual suele ocurrir en el caso de las fiestas patronales con un fuerte poder de convocatoria como las de la Candelaria en Tlacotalpan, Veracruz. "Con las ferias se produjo el derrame de grupos musicales y más movimiento de instrumentos y voces del templo a las plazas, del pueblo a la iglesia, de lo alto de la sierra a la tierra caliente y viceversa" (Aguirre Beltrán 1952: 223). Recientemente, un informante de San Andrés Tuxtla en el estado de Veracruz consignó la importancia del intercambio dialógico en el espacio festivo y marginal, cuando aún no había carretera en la región:

[5] Véase MENDOZA 1947: 9-11. Se conserva, entre otros, un *Tocotín* "romancillo exasílabo" que encabeza la cuarteta: "Al baile caciques,/ de gala ocurrid,/ que todos los culhas/ mandé prevenir", cantado por los alumnos del Colegio de Santa Cruz de Tlatelolco, fundado por Fray Juan de Zumárraga en 1536, preocupado por elevar el nivel de la enseñanza. Entre los maestros se encontraban Fray Andrés de Olmos, Fray Bernardino de Sahagún e incluso algunos frailes franceses.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

> Entonces, cuando no había carretera, en estas fiestas como esta de San Andrés, se venían todos los arrieros desde Michoacán, de todos esos lugares, de Guadalajara, de Guanajuato, de Oaxaca, de Puebla se venía el montón de arrieros con [...], caballos... De que ponían la feria, toda la gente venía y dormía en los corredores porque era día de feria. Entonces [...] por eso es que hay mucho ritmo de otros sones y de otros estados. Uno de ellos, por ejemplo, "El presidente", que se parece mucho a un son del Bajío; hay mucha mezcla en este ritmo, porque pues aquí viene mucha gente de un montón de lugares[6].

Es decir que, además del fraile, el arriero contribuyó al desarrollo económico, y tenía un papel protagónico "como agente viajero, transmisor de letras y tonadas —aparte de cargar las mercancías [...] ya del Bajío a las tierras calientes o bajas del Balsas Tepalcatepec, ya de éstas al centro de México" (Ochoa Serrano 1992: 20). Otro transmisor de canciones fue el soldado del siglo XVIII y el de la guerra de Independencia que militaba en ambos bandos.

Pero lo que hoy permanece es la función del arriero ligada a las formas populares de comercio. De ello dan fe también varios de los entrevistados en 1991, en el mismo San Andrés y en Tlacotalpan, del estado de Veracruz. Ellos señalan que muchos de los hombres y mujeres que llegan al mercado algunos días de la semana, provienen de los ranchos vecinos y son depositarios de la décima y su música.

Durante los siglos XVI y XVII los certámenes convocados por la Universidad Pontificia de México o con motivo de alguna celebración como el Tercer Concilio Provincial Mexicano, fueron un centro de irradiación de las formas cultas poéticas, por lo menos para algunos sectores de la población, pues se celebraban en público. Vicente T. Mendoza (1947: 12) señala que ya en la *Floresta de varia poesía* de 1577 participaron los poetas mexicanos Francisco de Terrazas, Carlos de Sámano, Miguel de Cuevas y don Martín Cortés. Muchas de estas composiciones eran en décimas, lo cual muestra que el género ya se cultivaba en el siglo XVI.

El auge popular que tuvieron la décima y las controversias en décimas glosadas, prácticamente a través de todo el territorio his-

[6] ANDRÉS MORENO, maestro de primaria, informante de San Andrés Tuxla, Veracruz, de 33 años, nacido en el lugar, en una entrevista del 12 al 13 de diciembre de 1991 (Proyecto la décima popular en México y Puerto Rico, Fonoteca y Archivo de Tradiciones Populares).

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

panoamericano, y que sigue vigente en tantos de nuestros países, nos lleva a preguntarnos, por algo más que las reglas de dominación y el encanto de los modelos legendarios. ¿Qué había allende el mar, en aquellas culturas indígenas milenarias que nos ayude a explicar esta asimilación casi festiva, relativamente fácil, de géneros cultos del siglo XVI, sobre todo de la décima, estrofa de difícil composición?[7] En un artículo reciente[8] invito a mirar y a oír ese "diálogo fundador" desde la perspectiva del Nuevo Mundo y lo que conocemos de su tradición:

Los olmecas de las costas del golfo de México, entre Veracruz y Tabasco —lugar por donde entraron los primeros conquistadores— habían sido los "iniciadores de la alta cultura madre en Mesoamérica" (véase, por ejemplo, Miguel León Portilla 1986). También destacaban los rasgos de la escritura de los zapotecas de Oaxaca, de carácter narrativo, en tanto unía glifos y conjuntos de imágenes; la escritura mayense (aún poco descifrada) que reunía elementos ideográficos, conceptuales y fonéticos. Ambos grupos influyeron en el Altiplano del centro. Desde comienzos de la era cristiana había, pues, diversas formas de escritura, junto con un alto desarrollo de las artes y del urbanismo en los centros destacados por su economía. En ellos hubo personas "especializadas en conocimientos del calendario, la sabiduría acerca de los dioses, *la escritura y la tradición oral sistemática*". Tenían además, según Bernal Díaz del Castillo ([1632]: 323), una casa donde guardaban "sus libros, hechos de su papel, que se dice *amal* ['amate']. Los dos géneros literarios prehispánicos más importantes fueron los *cuicatl* 'canto, himno o poema' y los *tlahtolli* 'palabra, palabras, discursos, relación'. Los *tlahtolli* son elaboraciones más sistemáticas que los *cuicatl*; muestran "hechos, ideas y doctrinas" (León Portilla 1986: 34-35). En cambio, los *cuicatl* eran himnos sagrados, y requerían música —germen de las primeras representaciones. Entre otros, cabe señalar los cantos de guerra que exaltaban a los héroes y los cantos de animales. Estos poemas solían actuarse, cantarse y acompañarse de música y baile. Otros cons-

[7] Conviene tener presente que en 1531 se prohibieron en las nuevas tierras los "libros de romances, historias vanas o de profanidad", aunque ciertamente éstos circulaban por los caminos de la marginalidad, y de la subversión (Mendoza 1947: 11-12).

[8] "Oralidad y escritura: Las décimas de Colón en México y Puerto Rico", XXXIX Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Universidad de Barcelona, 1992.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

tituían una amplia gama de composiciones líricas (cantos de flores, de tristezas).

Un dato curioso adicional es que los indígenas acostumbraban celebrar concursos entre ellos, como lo ejemplifica el *cuicatl* de carácter lírico, "Concurso de poetas en casa de Tecayehuatzin", largo poema del que cito: "Al concurso enflorado llega el forjador de cascabeles:/ si no hay flores, si no hay cantares/ aquí en mi casa todo es hastío" (Garibay ([1940]: 83-91).

Es decir, que estos géneros prehispánicos abarcan lo divino, lo humano y la argumentación. Y además la educación estaba dirigida principalmente a los líderes, sistema análogo —aunque más abierto— que reprodujeron los frailes educadores en las escuelas que organizaron para ellos, como apunté antes. Si bien la educación de los líderes tenía una definida virtualidad para establecer los vasos comunicantes entre ambos mundos, también es muy posible que el mestizaje se propiciara más entre ellos, soterrando esa fuerza implícita de su cultura.

En otros países, sobre todo del Caribe, como Puerto Rico y Cuba, se habla del *areyto*, ese 'bailar cantando' de los indígenas al cual se alude tantas veces en las crónicas, y que Oviedo define como "una buena e gentil manera de memorar las cosas pasadas e antiguas en cantares y bailes" (Ochoa Serrano 1992: 56). De manera análoga en las crónicas de Michoacán y Jalisco se habla de *mitote* 'baile', en náhuatl, remate de las fiestas; simplemente mitotes o bailes gentiles con o sin borracheras, al son de "atabales, bocinas, cornetas y caracoles", en donde los participantes "recontaban guerras, victorias, hazañas y cosas semejantes". La celebración que solía durar "desde las cinco de la tarde hasta las siete de la mañana" ha dejado su huella en el fandango y después en los mariaches y topadas, fiestas que se celebran en Veracruz, Michoacán, San Luis Potosí, Querétaro y Guanajuato.

Importa destacar que en muchos de estos poemas prehispánicos se reconoce a los autores como ocurre en la tradición de la décima y de los trovadores. También que en estos actos la figura del cantor ocupa un lugar privilegiado, lo cual coincide con la personalidad del trovador de nuestros días, de quien se exige una proyección fuerte en el gesto, la postura y el modo de dirigirse a su público. Como en las topadas de San Luis Potosí o las rondas de improvisación en Puerto Rico, "junto al músico se sentaba el maes-

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

tro cantor, que había de dar el punto". Sobre la importancia del cantor dice un poema de Nezahualcoyotl que aparece en el manuscrito *Romances de la Nueva España* (fols. 38v-39r): "Libro de pinturas es tu corazón,/ has venido a cantar,/ haces resonar tus tambores,/ tú eres el cantor./ En el interior de la casa de la primavera/ alegras a las gentes".

Pero el diálogo fundador en que se gesta la tradición de la décima popular no puede entenderse sin la voz más marginal —y al mismo tiempo— más contestataria y transgresora, de los negros. Con ellos el sincretismo de la cultura americana se pluraliza.

Sujeto a la condición de esclavo que aporta su mano de obra para sustituir al indígena, el negro americano "vive en dos mundos cada uno dotado de sus propias reglas; se adapta por una parte a la sociedad que le rodea, pero mantiene vivas en cambio [...], las religiones de sus antepasados" (Bastide [1967]: 120).

Algunos estratos de la cultura negra, reducidos a grupos cerrados aislados, sin posibilidades de establecer alianzas con otros, se mantuvieron "puros"; pero también se creó un folklore negro "criollo", bien como respuesta natural al sojuzgamiento del blanco, bien por asimilación de la nueva cultura como consecuencia del proceso de evangelización, de manera análoga al mundo indígena.

Pero al mismo tiempo que se aísla al negro en sus cabildos y cofradías, se le permite conservar buena parte de su mundo de creencias y de su folklore, pues sus bailes, por ejemplo, "no parecían peligrosos [...] sino simples diversiones" que promovían incluso, con su sensualismo y erotismo, el nacimiento de "semillas de futuros esclavos". También es cierto que, no obstante la separación oficial, se dio un amplio y complejo mestizaje entre los tres mundos, y que muchas formas de la tradición literaria pasaron a través de las nanas a la población blanca, y fertilizaron los géneros tradicionales de la literatura popular dominante y los cultos, como ocurre en tantas composiciones de Sor Juana Inés de la Cruz (p. ej. los villancicos) y en la literatura española de la época.

Así como Bastide señala que en Ecuador se ha heredado el "baile africano, la Bomba, bailado sobre todo en Navidad (y acompañado de canciones en español)", habría que añadir que el baile de bombas es tradicional en los estados mexicanos de Yucatán y Veracruz, en Puerto Rico y otras partes del Caribe. El ritual mínimo de su desarrollo consiste en empezar a bailar por parejas;

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

luego uno de los bailadores grita: "¡Bomba!". Se detiene la música y el bailador recita una décima (copla en Puerto Rico) que deberá contestar su pareja. Lo que en Veracruz llaman "dos relaciones" que se asocian a sones como el de las "Décimas del desenojo"[9].

De manera similar, la valona de Jalisco se intercala en la fiesta del jarabe[10] para declarar las intenciones del anfitrión. Se empieza con un trozo instrumental llamado *sinfonía*; de inmediato se escucha un

> ¡Ay!, agudo y desgarrado [...]. El baile se suspende y una voz poderosa de varón entona la copla que será glosada en décimas u otro tipo de estrofa. Las décimas que glosan la planta se improvisan, y entre la segunda y tercera décimas, el trovador introduce el *arrebol* (copla que sintetiza el sentido de la glosa); siguen las dos décimas glosadas y se termina con una copla de *despedida*, en la que se nombra a la persona a quien se dedica la valona y la fiesta.

La fiesta de la *topada* en el centro del país, aunque de ritual más complejo, en su secuencia mínima incluye: música de introducción; canto o recitado de la primera décima glosada que se va a contestar; zapateado; y así siguen las décimas glosadoras, intercalándose entre cada una el zapateado. Después el otro trovador contestará con otra glosa en décimas entreverada con el zapateado.

En un interesante artículo relativamente reciente, Ricardo Pérez Montfort (1990: 45) apunta la relación entre el fandango (la fiesta jarocha o veracruzana por excelencia, que se define por el uso de la tarima para el zapateado y la música de arpa, jarana y requinto), la tradición indígena y la negra. En su ejecución se siguen los lineamientos básicos con los que he caracterizado el ritual de La Bomba. Dice Pérez Montfort: "Después de escuchar la constante repetición de una frase musical de requintos y jaranas,

[9] Comenta el informante Andrés Moreno (cf. nota 6), al distinguir entre "El zapateado" y "El fandanguito": "El ritmo de «El fandanguito» es uno, y el de «El zapateado» es otro [...]. «El zapateado», de corrido, es para puro zapatear. «El fandanguito», ese es lento; empieza a zapatear duro y llega un momento en que se para el son; entonces viene el versero. Agarraba el versero, a según decir de los señores, [...] iba y le ponía a la mujer el sombrero en la cabeza, y [...] cuando le ponía a la mujer el sombrero, le empezaba a decir [...] una décima [...] puras décimas". En segudia repite unas del son de "El desenojo", aprendidas de "Don Simón": "Ofrezco darte la mano/ el sol con el firmamento;/ de oro hacerte un pavimento,/ en alturas y océanos;/ mas te pido de tu mano,/ que no estés enojadita,/ me haces feliz, prendecita,/ que de amor esté acifrado,/ si de mi mal te han contado,/ perdóname, mamacita" (segunda décima).

[10] El jarabe es un baile típico mexicano, sobre todo característico del estado de Jalisco. Con ese nombre se designa también el canto y la música que lo acompaña.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

acompañadas por los aplausos rítmicos de los concurrentes, se oye el grito de: «¡Alto ahí! ¡Párese la tropa!/ Primera y segunda fila./ Hoy que comienza la guerra/ veremos en qué termina». Se hace un breve silencio y entonces, por ejemplo, en el caso del son de casamiento *El copiao*, del sur de Veracruz, la madre aconseja:

Cuando una joven se casa
se le hace alguna advertencia
y así lleva la experiencia
de lo que sucede o pasa.
Al marido se le abraza,
se besa, sin dar mordidas,
se lava, se da comidas,
sin disgustar tan frecuente
y verán que mutuamente
se pasan feliz la vida.

Sin duda, la influencia negroide se hace sentir en este modo de combinar el canto, la música y el baile. Pero lo indígena, lo negro y lo español —que muchos asocian más directamente con lo andaluz— cada uno por separado no podría explicar un *fandango*. "Este es eminentemente un asunto mestizo y como tal sale a bailar, a cantar y a tocar libremente cuando la amalgama ha dejado de referirse a cada uno de sus caudales. Esa creciente mestiza se afirma en su dimensión festiva y ritual, como crisol de una unión de tiempos, orígenes y culturas" (Pérez Montfort 1990: 49).

Nicomedes Santacruz (1982: 69) comenta en su libro sobre la décima en el Perú que "los trovadores y juglares del África Negra" en "las sociedades ágrafas cumplían la honrosa misión de ser la *memoria del grupo* y conservar los anales de los Estados y tribus, las genealogías de las grandes familias, las creencias religiosas, las costumbres políticas, jurídicas o sociales, y mantener la continuidad histórica". En el mestizaje cultural también aporta la música negra nuevas modalidades a la música y al baile que suele acompañar el canto o el recitado en décimas. Es pues también —no obstante su provocado aislamiento— una cultura propicia para memorizar, transformar y crear los géneros venidos de España conforme a las exigencias de las nuevas sociedades.

Otro factor decisivo en la difusión de las décimas y glosas, así como de las calaveras, corridos, canciones, cuentos y otros géneros

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

fueron las *hojas sueltas* que tienen un claro antecedente en los pliegos sueltos y libros de cordel. Durante las guerras de Independencia predominaron las décimas y glosas satíricas: "Políticamente las hojas impresas son documentos por los que se sabe el verdadero sentir de la opinión popular representada por el coplero de antaño" (cit. por Giménez 1991: 50).

Es evidente la importancia que tuvo la imprenta en esta manifestación del género. Introducida en 1836, los talleres de impresión se multiplicaron en la Ciudad de México y en las capitales de provincia. V.T. Mendoza consigna en el siglo XIX, de acuerdo a su importancia para la impresión de hojas volantes con décimas, diecisiete talleres en la Ciudad de México; tres en la Ciudad de Puebla, dos en la Ciudad de Guanajuato y uno en San Luis Potosí. Sin embargo la de mayor proyección en todo el país —dada la riqueza de su actividad relacionada con las manifestaciones populares de la literatura popular y los grabados— fue la Imprenta Vanegas Arroyo. A ella acudían incluso los arrieros de diversos puntos de México para imprimir sus poesías en papeles de colores. Además, la familia Vanegas Arroyo iba a las ferias nacionales para vender sus hojas (cf. Giménez 1991: 50-54) y a la Ciudad de México llegaban también los volantes impresos de la provincia.

Es indudable que tanto la tradición del pliego manuscrito como la de la hoja suelta impresa aumentó la popularización e incluso la tradición de las décimas y glosas en décimas. A juzgar por los textos publicados o recogidos, tanto en Puerto Rico como en México, las glosas y décimas de hoja suelta atienden a la divulgación de sucesos políticos, sociales y cotidianos, con lo cual privilegian la función de informar al público a manera de una prensa periódica marginal que conserva el trazo de la juglaría, y que suele venderse en las plazas y mercados. Dejan de lado las modalidades del género más cercanas a la tradición épico-lírica que circulan sobre todo por los canales propios de la tradición oral, y ciertas formas de tradición escrita.

Las hojas sueltas han disminuido notablemente o han desaparecido del todo. Para algunos estudiosos han sido sustituidas por la radio (lo dice del Perú, Santacruz 1982: 97) o por revistas de amplia circulación (como indica Uribe Echavarría 1962: 24, en Chile). No creo que sean los únicos factores, y las causas varían o se modifican de uno a otro país. Por ejemplo, en Puerto Rico

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

las radioemisoras de los pueblos más bien son un apoyo para la divulgación de la décima, que no tanto así la televisión.

Seguramente el costo de la impresión es un factor importante que reduce la divulgación del género mediante la hoja suelta. No obstante, el interés de los decimeros en transmitir la décima por vía escrita se mantiene todavía. Entre 1991 y 1992, durante las encuestas de campo del equipo de nuestra Fonoteca y Archivo de Tradiciones Populares en Tlacotalpan y los Tuxtlas, del estado de Veracruz, se recogieron algunas hojas escritas a máquina y fotocopiadas que los trovadores suelen traer consigo cuando van a las fiestas colectivas, para leerlas o repartirlas a algunas personas, como lo hicieron con los encuestadores.

Esta tradición "escrita" se manifiesta con otras variantes. En la Colonia, a manera de letrero o "pinta", las décimas y otras composiciones solían escribirse en los muros de las capillas, de las tiendas o de las casas. Así en las andanzas que relata el P. Fray Francisco de Ajofrín en su *Diario del viaje que hizo a la América en el siglo XVIII*, comenta que entre Querétaro y la ciudad de Valladolid, se quedó unos días en la Hacienda de Los Naranjos. "En un portal grande o corredor que tiene la entrada —dice Ajofrín— había varios versos a diversidad de asuntos, unos místicos, otros jocosos; unos serios y otros alegres", y pone de ejemplo la décima:

Pasajero don Quijote,
éste no es mesón ni venta;
pasa al pueblo, que no hay renta
para las panzas al trote.
Tu bolsa huye del escote
y tú te haces remolón:
Barato, si tú lo quieres,
tiene el pueblo su mesón,
y según la bolsa abrieres
te harán toda la función.
(Ajofrín [1763]: 148)

Seguramente del siglo XVIII, según Fernando Nava, hay décimas escritas en los muros del Santuario de Atotonilco en Guanajuato, de donde salió el cura Miguel Hidalgo hacia el pueblo de Dolores para dar el grito de Independencia en México.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

En estratos públicos más populares la tradición continúa. A manera de ejemplo, el 15 de diciembre de 1991, se fotografió una décima de ocasión, pintada cuidadosamente sobre una de las paredes de madera del bar "El Compadrito" en Tlacotalpan, Veracruz[11]:

Se yergue tu nobleza siempre altiva,
y esta tierra para ti, adoptiva
reconoce el cariño de TOBÍAS!

Onomástico
Muy estimado Tobías:
Ahí te mando este Regalo,
de tres kilos un Robalo
para festejar tus Días,
y que reine la alegría
con Faustino, Joel y Lalo.
El obsequio es algo Malo
al brindarte Pleitesías
pero al horno yo no igualo
el sabor que le das, Tobías.
(Amado Martín S. 11-2-1960)

Las décimas escritas en volantes o papeles también se utilizan a veces para retar en controversia a otro trovador. Américo Paredes (1966: 157) señala que en la frontera tejano-mexicana, entre otras prácticas, a finales del siglo XIX se acostumbraba mandar, de un rancho a otro, con mensajero, una planta o glosa en décimas, o se clavaban en los árboles décimas o glosas satíricas manuscritas, a manera de los pasquines que circularon durante las guerras de Independencia. Otras veces se convocaba a componer décimas enviando la planta, con motivo de alguna celebración.

Pero la escritura cobra especial relevancia en el aprendizaje del oficio del trovador de décimas. Todo trovador o creador de décimas que se precie de serlo, guarda consigo los *cuadernos* que hereda o recibe de otros trovadores y maestros en el arte de la tradición y la improvisación, y el suyo propio donde va consignando el acervo de su producción.

Aun cuando sean analfabetas o semianalfabetas —que lo son muchos todavía[12]— el reglamento exige la práctica de esta moda-

[11] Cf. Archivo de fotografías de la Fonoteca y Archivo de Tradiciones Populares.

[12] En estos casos, la copia queda a cargo de un tercero que suele ser alguien de confianza, y sin duda exige la lectura en voz alta. Hoy en día algunos trovadores, aún muy ancianos, tienen a veces a su disposición alguna grabadora personal.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2008

lidad escrita del género, cuyo estudio permitiría entender los mecanismos de producción del decimero, pero también acercarse a la posibilidad de deslindar el tronco común que define la tradicionalidad de las décimas y de las glosas en décimas, en Hispanoamérica. No hay duda, por ejemplo, aunque mucho queda por hacer, de que muchas de las coplas que sirven de *planta* en las glosas son de la más rica y amplia tradicionalidad: "Aprended, flores, de mí,/ lo que va de ayer a hoy;/ ayer maravilla fui,/ hoy sombra de mí no soy" (Ciudad Juárez, Chihuahua, Mendoza 1947: 425); "Ya no me alces a mirar/ con esos tus ojos tristes/ porque se me representa/ el mal pago que me diste" (Tuxcueca, Jalisco, Mendoza 1947: 489); "Soy colmenero de amor/ que corto cualquier panal;/ por el aire y por el suelo/ sigo la colmena real" (San Andrés, Tuxtla, Veracruz, C4: 354). Incluso, con ligeras variantes, se ha mantenido en Nuevo México, Perú y Argentina, la glosa en décimas de una copla de Juan Álvarez Gato que tuvo amplia difusión durante el siglo XV: "En esta vida prestada,/ do bien obrar es la llave,/ aquel que se salva, sabe,/ el otro no sabe nada". La supervivencia casi textual parece facilitarse cuando predomina, como en este caso, la tendencia a la reflexión en torno a temas como el amor y la muerte.

Tampoco hay duda de que prevalece una temática tradicional en décimas *a lo divino* y *a lo humano* que se reproduce, prácticamente, en todos los países donde se cultiva el género. Y hay un lenguaje codificado, formulaico, asociado a campos semánticos como el del amor cortés, el hortelano de amor, o a formas antiguas que prevalecen y se reactualizan, como se verá más adelante.

Por otra parte el maridaje entre oralidad y escritura está inserto en los estratos internos de la composición de la décima y de las glosas en décimas. Deviene motivo que vincula el género con la lírica tradicional, sobre todo en las décimas de enamorados. En las décimas glosadas esto se refuerza con la planta, que suele ser tradicional. Una excepción que vale la pena destacar son las glosas que se cantan o recitan en las *topadas* de la zona central del país, pues el reglamento exige que la planta sea también improvisada. No obstante, un oído atento reconoce de inmediato en los mejores improvisadores el dominio de las reglas y fórmulas del buen trovar.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

El deslinde cuidadoso de este juego entre "lo sabido" y "lo trabajado", como dicen en Perú (Santacruz 1982: 71), confirmaría la tradicionalidad del género, que si bien vive en sus infinitas variantes —sobre todo en el interminable campo de la improvisación— presupone la tensión entre "tradición y originalidad", de todo texto literario. En ese difícil y dinámico equilibrio la décima se reactualiza en nuestros países. Como bien dice Álvaro Ochoa Serrano (1992: s/n) al empezar su libro *Mitote, fandango y mariacheros*:

> Terciando. Es decir, echando un tercio de notas a la lírica popular [...]; lírica que anduvo de aquí para allá, metida en la tradición oral, de boca en oreja, también en crónicas escritas y cantares, traída y llevada por letrados y ágrafos.

Espiguemos algunas muestras de esta inserción del código de la escritura en las décimas, como también persiste en la lírica tradicional.

En la Ciudad de México se recogió una glosa normal que comienza con la copla tradicional: "Esta carta te dirijo,/ perdona mi atrevimiento,/ pues en ella yo te doy/ palabra de casamiento". La copla implica que el circuito de comunicación se establece por la vía escrita, de manera íntima: *carta* (otras veces puede ser *papel, letrero*); pero al mismo tiempo es la oralidad la forma vital que sella el compromiso: "yo te doy/ *palabra* de casamiento".

La imagen del amante-palabra se repite en otras coplas, con variantes: "Oh dichosa carta escrita,/ ¡quién fuera dentro de ti,/ para darle mil abrazos/ al ángel que te ha de abrir!". En la primera décima de la glosa se marcará que esa animación de la escritura corresponde a la amada-retrato que invade el pensamiento del enamorado, motivo frecuente en la literatura de los siglos de oro, y en la poesía novohispana (Sor Juana, por ejemplo):

> Desde el punto en que te vi,
> la dicha se me acabó:
> no duermo pensando en ti,
> no sé lo que hago yo,
> y así tu *retrato* tengo
> *en mi pensamiento fijo,*
> y a suplicarte ahora vengo
> con afecto muy prolijo,
> y con finas atenciones
> *esta carta te dirijo.*

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

El enamorado pide la lectura de la carta y, de ser correspondido con una expresión presente, sensorial ("lee esta carta y si suspiras" y "te acuerdas de mí hoy"), podrá la amada recibir la concreción sensible y juguetona del sentimiento amoroso: "recibe un tronado beso/ *que con ella yo te doy*" (C4: 199, Mendoza 1957: 229-230).

Todo pasa, ficcionalmente, por la escritura: "*respóndeme por escrito*". En la recuesta de amor, el enamorado recurre también a la décima escrita como equivalente de la carta: "Si tú me quieres a mí,/ contéstame por favor/ esta *décima de amor*/ que yo *para ti escribí*" (glosa de Santa Fe, Veracruz, *Cintas Hellmer*, C4: 343). Otras variantes: "este papel/ *que con mi mano escribí*"; "en mis *letras* que escribí" [13].

La escritura puede también apelar a la memoria, lo cual implica la conciencia que tiene el sujeto de que la palabra escrita adquiere permanencia, porque dice una y otra vez lo que se propone decir, gracias al efecto de la lectura ("día con día los has de leer"): "Ahí te mando estos versitos,/ procúralos aprender,/ para que me los enseñes/ el día que te venga a ver" (Mendoza 1947: 463).

No obstante, domina la actitud dialógica, que implica un reto y exige una respuesta (*topada* en la zona central de México; *contrapunto* en Perú; *controversia* o *porfía* en Puerto Rico y otros países). El diálogo puede ser ficticio en muchas décimas que reproducen antiguos combates entre elementos, los números, los días de la semana, etc. Algo toqué ya al aludir a los bailes de Bomba, fandangos y mariachis. Las preguntas y respuestas tienen en efecto una amplia tradición en nuestras letras. Muchas de ellas implican un reto al dominio de los saberes (los temas y motivos tradicionales), que pueden ir desde hechos concretos hasta niveles más abstractos y simbólicos. En el ejemplo que sigue (Mendoza 1947: 96) el diálogo se da dentro de la misma estrofa que se divide en una cuarteta (pregunta) y una sexteta (respuesta), modalidad que se mantiene en las Islas Canarias y en Cuba:

[13] Cuarteta inicial glosada sucesivamente en cuatro décimas. Cada una concluye con el verso correspondiente de la planta. Este tipo de glosa se conoce hoy en Puerto Rico como "la 44".

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

—Decidme, los decimeros,
cuántas letras en sí encierra
una décima cualquiera,
sin andarme con enredos.
—Esta cuenta está en los dedos,
y pues está tan a mano,
sáquenla por canto llano,
quitando a la música una,
y verán como ninguna
les falta de mano a mano.

Se puede dialogar también con décimas entre "él" y "ella", fuera de glosa, con lo cual el número de estrofas puede ser variable (cf. "Qué bonita chaparrita" de San Miguel Allende, Guanajuato, Mendoza 1957: 342-344; Mendoza 1947: 536), o dentro de la estructura de la glosa de línea.

Otras veces la *pregunta* a contestar se hace en la *planta* y se contesta en las décimas glosadoras: "Corté la flor de la tuna,/ injertada con llanté;/ sin ofender a ninguna,/ quiero que me diga usted:/ ¿Cuántos días tiene la luna?" (Mendoza 1947: 429-430). Uno de los ejemplos que tenemos de este tipo es del Distrito Federal, y utiliza toda la glosa para elaborar preguntas que se refieren a campos diversos del saber tradicional (astronomía, animales, historia de Jesús). El tono es jactancioso y parte de una identificación del trovador con el *águila real* que reta a *los gavilanes*. El verso inicial simula que la situación le ha tomado por sorpresa, lo cual subraya aun más el tono prepotente de las décimas: "Señores, me había dormido,/ la ausencia me dispertó./ ¡Ave María!, ¡gavilanes!/ Ya el águila real llegó" (México, D.F., Mendoza 1957: 52-53).

Pese a su tendencia a la reflexión, es evidente que las décimas y glosas de México y de casi toda Hispanoamérica, acuden al estilo directo, ágil, y se mueven en las fronteras de lo recitado y lo cantado, del diálogo y la narración, de lo culto y lo popular, de la oralidad y la escritura. Y un amplio capítulo de su repertorio es el del humor que va desde la décima ingeniosa que provoca la sonrisa, hasta los niveles más elaborados de la transgresión y lo grotesco.

En otros países, quizá más que en México, es frecuente la antítesis de la vuelta a lo divino, que mezcla lo divino y lo obsceno de matices medievales. Del contrapunto, como del grotesco esca-

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

tológico en Bajtín, se da la posibilidad de purificación que en Perú llaman acertadamente "Canto a lo divino alto" y que es una modalidad muy característica del decimario "a lo divino" chileno. De hecho, para Nicomedes Santacruz se trata de un género traído de Chile al Perú (Santacruz 1982: 85-86, 92).

De humor ligero y antigua tradición es la forma del perqué, que se encuentra en la tradición mexicana como glosa en décimas o corridos. La pervivencia de esta forma aguarda un estudio comparativo, pues se encuentra en, por lo menos, Puerto Rico, Chile, Panamá, Santo Domingo, Argentina, México y seguramente otros países hispanoamericanos. Suelen estar encabezados por el presente de primera persona de los verbos "vide", "tengo"; abundan las relativas a animales, como en Canarias, y frecuentemente pertenecen al género del *disparate*. Valgan, para mostrarlo, dos décimas pertenecientes a glosas diversas:

Vide un mayate escribiendo
en una boda, una noche,
vi cantar a un cuitlacoche
con las alitas bullendo;
vide una liebre moliendo
en un cuarto muy obscuro;
también, guisando menudo
una rana en su cazuela;
cantando con su vihuela
yo vide a un triste zancudo.
(Mendoza 1947: 574)

Un toro pinto bramaba
porque no tenía camisa,
y un gallo que lo miraba
ya reventaba de risa;
una ardilla decía misa,
le ayudaba un guajolote;
y a un chapulín muy grandote
le echaban una medida;
por estar mirando yo esto
me dio un perro una mordida.

Sin duda, las glosas en el decimario mexicano presentan varias modalidades. Predomina la glosa normal de una cuarteta, pero he recogido plantas de ocho versos (dos cuartetas); de línea, es decir, de un solo verso o mote que es la forma más abierta de glosa o

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

un caso curioso como el de "Eres tú la más pulida", grabada en Santiago Tuxtla, Veracruz (Cinta Veracruz 16, C4: 348) que alterna dos versos cantados a los que sigue una décima recitada cuyos dos primeros versos corresponden al dístico. Este último cambia con cada una de las cuatro décimas.

Es interesante también observar el deslizamiento de un género a otro. Dentro de la tradición de la poesía popular mexicana e hispanoamericana la décima y la glosa en décimas son géneros anteriores al corrido que rivalizan con la copla y otros géneros tradicionales. El investigador debe estudiar cuidadosamente los textos para percibir la tendencia dominante cuando confluyen rasgos de varios géneros. Es el caso de las décimas-corridos como el "Corrido vacilador" que recogió Iginio Vázquez Santana (1940: 94-95) o el de "Los animales" que para sorpresa de Américo Paredes y George Foss el informante texano-mexicano insiste en considerar como décimas. Se trata de una composición que musical y literariamente está en una etapa de transición entre el corrido y la décima. Lo cierto es que se canta con música de corrido, y alterna décimas con cuartetas, aunque predominan las primeras (Paredes-Foss 1966: 101-102; 107-111).

Las glosas y tocotines hicieron su aparición en los grandes festejos de la Colonia, de fuerte acento carnavalesco. Durante la fiesta se organizaban certámenes y se transformaba la plaza mayor en "escenario sorprendente":

> Con "máscaras" se celebraban la entrada y cumpleaños de los virreyes, las canonizaciones y dedicaciones, y con "máscaras" también se daba salida a la gozosa vitalidad que no precisaba de motivos excepcionales para desbordarse. En los primeros casos tales "máscaras" solían ser cabalgatas de caballeros "curiosamente vestidos... remedando varios animales o fábulas de la antigüedad"; en los segundos [...], —"máscaras a lo faceto"— en que los estudiantes recorrían las principales calles de la ciudad, representando, por ejemplo, el mundo al revés [...]. En fin, para la sociedad novohispana todo era susceptible de convertirse en espectáculo y diversión (Buxó 1959: 16-17).

Y así continúa la décima, asociada a las fiestas colectivas populares de nuestros pueblos, tanto civiles o profanas como religiosas. Con ellas celebran los grandes ciclos de la vida (bodas, cumpleaños, fiestas patronales, de Pascua de Navidad y de Semana Santa, eji-

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

dales...). También vive en la práctica individual y en la memoria colectiva que la reproduce y la recrea en cada acto que se repite una y otra vez; pero nunca es exactamente la misma. En este sentido es importante tomar en cuenta la recepción, y su incidencia en el género mismo.

La riqueza de las décimas y de las glosas en décimas, por su letra, por el baile y la música que le acompaña normalmente (aun cuando sólo se reciten), indica una red de relaciones que recorre toda América, y remite al tronco común de ascendencia hispánica, pero se presenta con toda la fuerza del mestizaje desde sus primeras manifestaciones durante la Colonia. Canarias es el paso intermedio, análogo, que debemos incorporar en nuestra búsqueda. Como empieza el decimal colombino de un viejo trovador que se encuentra en uno de los cuadernos de nuestro archivo:

De dificultades varias
que a Colón le sucedieron,
me dirás qué cosas vieron
al pasar por Las Canarias:
sus ideas disciplinarias,
acogidas de la historia
por esa mente notoria
y en septiembre, el día trece,
qué le sucedió al grupo ese.

Recorre bien tu memoria
de aquél grande marinero,
sobre su linaje primero
para no acortar la historia[14].

[14] Se trata del decimal característico de la Huasteca potosina. Nótese que el décimo verso corresponde al primero de la planta, aunque se repite toda la cuarteta. Funcionalmente equivale a una décima de línea, pero la tradición conserva la unidad de la planta y la reitera. Conviene recordar que casi siempre, de acuerdo con el reglamento que rige en la zona, la planta es improvisada.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

BIBLIOGRAFÍA

AGUIRRE BELTRÁN 1952: Gonzalo Aguirre Beltrán, *Problemas de la población indígena en la Cuenca del Tepaltecatepec*, Instituto Nacional Indigenista, México, D.F., 1952.

AJOFRÍN [1763]: *Diario del viaje que hizo a la América en el siglo XVIII el P. Fray Francisco de Ajofrín*, t. 1, Instituto Cultural Hispano-Mexicano, México, D.F., 1964.

BASTIDE [1967]: Roger Bastide, *Las Américas Negras. Las civilizaciones en el Nuevo Mundo*, Alianza Editorial, Madrid, 1969 (El Libro de Bolsillo) [1a. ed. 1967].

C [1-4]: MARGIT FRENK *et al* (eds.), *Cancionero folklórico de México*, t. 1: *Coplas del amor feliz*, 1975; t. 2: *Coplas del amor desdichado y otras coplas de amor*, 1977; t. 3: *Coplas que no son de amor*, 1980; t. 4: *Coplas varias y varias canciones*, 1982. El Colegio de México, México, D.F.

DÍAZ DEL CASTILLO: Bernal Díaz del Castillo, *Historia verdadera de la conquista de La Nueva España*, introd. y notas de Joaquín Ramírez Cabañas, t. 1, Ed. Azteca, México, D.F., 1955.

Fonoteca y Archivo de Tradiciones Populares. Fonorregistros y materiales impresos o computarizados de lírica, décima y otros géneros tradicionales, recogidos principalmente por el equipo de investigadores del Seminario de Tradiciones Populares del Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios de El Colegio de México, dirigido por Yvette Jiménez de Báez. A cargo de la fonoteca, E. Fernando Nava López. Colaboran actualmente: Donají Cuéllar, Mario Ortiz y Marco Antonio Molina.

GARIBAY [1940]: Angel María Garibay K. (ed.), *Poesía indígena de la Altiplanicie*, sel., versión, introd. y notas de..., 2a. ed., Universidad Autónoma de México, 1952 (Biblioteca del Estudiante Universitario, 11).

GIMÉNEZ 1991: Catalina H. de Giménez, *Así cantaban la Revolución*, Grijalbo-Consejo Nacional de las Artes, México, D.F., 1991 (Col. Los Noventa).

JIMÉNEZ RUEDA 1948: Julio Jiménez Rueda, "Misterios de la Navidad", en *México en el Arte*, núm. 6 (1948), s/p.

LAS CASAS [1527-1559]: Fray Bartolomé de Las Casas, *Historia de las Indias*, ed. de Agustín Millares Carlo y estudio de Lewis Hanke, t. 1, Fondo de Cultura Económica, México, D.F., 1951.

LEÓN PORTILLA 1972: Miguel León Portilla, *Nezahualcoyotl. Poesía y pensamiento 1402-1472*, Gobierno del Estado de México, Texcoco, 1972.

LEÓN PORTILLA 1986: (ed.), *Cantos y crónicas del México Antiguo*, ed., pról. y notas de..., Historia 16, Madrid, 1986.

MARÍA Y CAMPOS 1987: Beatriz San Martín de María y Campos (ed.), *Pastorelas y coloquios*, Diana, México, D.F., 1987.

MÉNDEZ PLANCARTE 1942: Alfonso Méndez Plancarte, *Poetas novohispanos. Primer siglo (1521-1621)*, sel. de..., Universidad Autónoma de México, 1942 (Biblioteca del Estudiante Universitario, 33).

MENDOZA 1947: Vicente T. Mendoza, *La décima en México. Glosas y valonas*, Instituto Nacional de la Tradición, Buenos Aires, 1947.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

MENDOZA 1957: *Glosas y décimas de México*, México, D.F., Fondo de Cultura Económica, México, D.F., 1957 (Col. Letras Mexicanas, 32).

Ms. Romances de la Nueva España, Col. Latinoamericana, Universidad de Texas, fols. 38v-39r.

OCHOA SERRANO 1992: Álvaro Ochoa Serrano, *Mitote, fandango y mariacheros*, El Colegio de Michoacán, Zamora 1992 (Cuadernos del Centro de Estudios de las Tradiciones, Serie 1, núm. 3).

PAREDES-FOSS 1966: Américo Paredes y George Foss, *The décima on the Texas-Mexican Border*, Institute of Latin American Studies, University of Texas, Austin, 1966.

PÉREZ MONTFORT 1990: Ricardo Pérez Montfort, "Fandango, fiesta y mito", en *Universidad de México*, XLV (1990), núm. 478, 45-49.

Proceso que contra Juan B. Corvera se sigue en la ciudad de Guadalajara en 1564, Archivo General de la Nación, ramo Inquisición, t. IV, núm. 10, fols. 290r-433v.

REYES 1950: Alfonso Reyes, "La décima", en *Bayoán* (Universidad de Puerto Rico), núm. 3 (1950), 1.

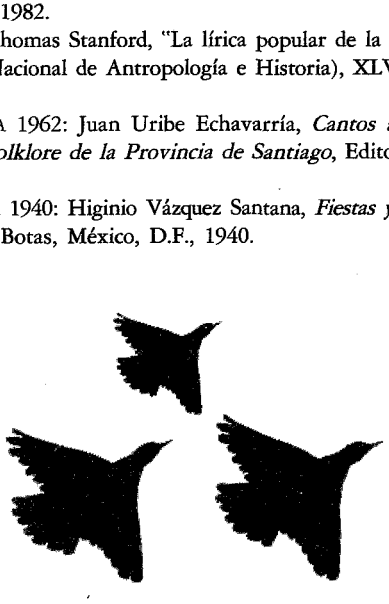
ROSAS DE OQUENDO 1598: Mateo Rosas de Oquendo, *Sátira hecha por Mateo Rosas de Oquendo a las cosas que pasan en el Pirú, año de 1598*, en ms. "Spanish 58", Biblioteca de la Universidad de Pennsylvania, Philadelphia, cit. por María Christen Florencia, "Nuevo mundo, Nueva España, viejos vicios: Mateo Rosas de Oquendo", en Varios, *De la ironía a lo grotesco*, Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, México, D.F., 1992, pp. 15-48.

SANTACRUZ 1982: Nicomedes Santacruz, *La décima en el Perú*, Instituto de Estudios Peruanos, Lima, 1982.

STANFORD 1964: Thomas Stanford, "La lírica popular de la costa michoacana", en *Anales* (Instituto Nacional de Antropología e Historia), XLV (1963), núm. 16, 231-282.

URIBE ECHAVARRÍA 1962: Juan Uribe Echavarría, *Cantos a lo divino y a lo humano en Aculeo. Folklore de la Provincia de Santiago*, Editorial Universitaria, S.A., Chile, 1962.

VÁZQUEZ SANTANA 1940: Higinio Vázquez Santana, *Fiestas y costumbres mexicanas*, t. 1, Ediciones Botas, México, D.F., 1940.



© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

MARÍA TERESA LINARES SAVIO

FUNCIONES Y RELACIONES DE LA DÉCIMA CON LA MÚSICA CON QUE SE CANTA EN CUBA

Presencia de la décima espinela como una de las estructuras poéticas del castellano en la América hispana y, en particular, en Cuba a partir de la conquista. Relación de la décima con distintas estructuras musicales que se le acoplan luego de un proceso de transculturación. Funciones que asume en este proceso de transculturación como un nuevo elemento cultural americano, manteniendo asimismo algunas estructuras antiguas, anteriores a la conquista. Esta ponencia se referirá a la relación entre la décima y la tonada. Se usarán ejemplos cubanos fundamentales, aunque pudieran citarse algunos de otros países del Caribe o del continente (vg. Puerto Rico, Venezuela, Panamá, México).

Agradecemos la invitación del profesor Maximiano Trapero, de esta Universidad, para comparecer ante este importante foro, en el que expondremos nuestro criterio acerca de la relación entre la décima y las distintas tonadas campesinas, así como las distintas funciones que alcanza esta relación.

La pasión que me ha movido desde hace años al estudio de la tonada de *punto* campesino cubano surge de una reflexión peyorativa sobre esta música que pudiera partir de su desconocimiento o de discriminación, como sucede en algunos medios urbanos [1]. A lo afrocubano no "se opuso lo guajiro como representativo de una música blanca", porque la integración de esta música en la nacionalidad cubana —música en la que participaron negros y blancos— es muy anterior a la generalización de la música ritual y profana afrocubana en nuestra población. Ambas han sido música de sectores, no de la mayoría. No podemos negar que el campesino crea su música cuando ha habido un incremento en esta

[1] CARPENTIER, ALEJO, *La Música en Cuba*, Fondo de Cultura Económica, México, Primera edición 1946, p. 232.

"... el guajiro canta sus décimas con acompañamiento de tiple, pero *no inventa música* ... Las décimas ofrecidas tenían que ajustarse a un modelo conocido por todos. Muy poeta, el guajiro cubano no es músico. No crea melodías. En toda la isla, canta sus décimas sobre diez o doce patrones fijos muy semejantes unos a otros... Hay un evidente empobrecimiento de la materia.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

música que ha invadido los sectores urbanos. A lo largo de la isla se cantan cientos de tonadas y sus variantes modales, morfológicas, rítmicas, todo lo cual he tratado de demostrar en varios trabajos, grabaciones discográficas y conferencias.

La información referencial de que partimos es la del ambiente familiar, de donde obtuvimos las tonadas más antiguas y los elementos de estilo de procedencia canaria, ya que donde vivían mis informantes eran zonas densamente pobladas por las familias que emigraron a Cuba desde las Islas Canarias en el Siglo XIX.

Mi madre recordaba que los isleños cantaban *seguidillas* con voz aguda y nasal, "casi desafinados". Quizá se refiera a pasajes glosados al final de la frase. No recuerdo que se refiriera a puntos, sino a seguidillas con estrofas de cuatro versos:

Seguidillas me pides,
de cuáles quieres;
de las amarillitas
que son alegres.

En Puerto Rico encontré grabaciones realizadas a canarios en las que se referían también a estas seguidillas como manifestaciones muy antiguas:

Una vez que te dije
péinate Juana
me tiraste los peines
por la ventana.

Aquel interés me llevó a analizar las tonadas y a encontrar distintas estructuras. Una misma décima, que es una estrofa rígida de diez versos octosílabos, puede adaptarse a muy distintas tonadas: unas con estribillo al comienzo, otras intercalado o al final; unas en modo mayor (mixolidio) o en modo menor (frigio).

A pesar de la variedad de tonadas se observan regularidades sistémicas como son una forma musical desarrollada a base de un período que abarca la extensión de un décima dividido en dos frases musicales iguales A - A', cualquiera que sea la repetición de versos o la introducción de palabras o estribillos, separados por pasajes instrumentales y con un cierre cadencial imperfecto que invita a la repetición o continuación, lo que hace que se produzca una forma abierta de periodicidad cerrada. De esta manera se cantan

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

varias décimas glosando una cuarteta o largas narraciones decimadas[2]. (Ver *Anexo 1.*)

Indudablemente es el idioma castellano el rasgo cultural más importante que asumió la América mediante el encuentro de culturas.

Formas del decir de este rico idioma que en aquel momento alcanzaba su consolidación al aparecer una gramática y un diccionario, se proclamaban como novedosas en España, y proliferaron generosamente en toda nuestra América, hasta considerarse tan americanas que resultaron la forma poética popular por excelencia. Nos referimos, desde luego, a la décima espinela.

La décima había tenido estructuras anteriores a Vicente Espinel, que en 1591 dio a conocer la estrofa que él llamó *redondilla de diez versos*, y a la que Lope de Vega, en su *Laurel de Apolo* y otras muchas obras, utilizó llamándolas *espinelas*.

Con el nombre de décima se le conoció en Cuba desde los primeros años del siglo XVII. Siglo de Oro para las letras españolas, y de gestación de la cultura americana para nuestros nacientes pueblos.

La décima fue usada entonces como estrofa poética en loas y cánticos de homenaje por poetas cultos venidos a España, y fue enseñada en las escuelas e instituciones eclesiásticas dirigidas principalmente por jesuitas.

El primer poema escrito que se encontró en Cuba está fechado el 30 de julio de 1608. Su autor, Silvestre de Balboa y Quesada, natural de la Isla de Gran Canaria, que ocupaba el cargo de Escribano del Cabildo de Puerto Príncipe. Escribió el poema en octavas reales, pero incluye un motete en décimas espinelas con una redondilla inicial que se repite siempre al final de cada una de las tres décimas de que consta. Este motete se dice que se cantó en 1604, en el momento de la liberación de Fray Juan de las Cabezas Altamirano, el obispo que había sido apresado por el pirata Gilberto Girón, hecho al que se refiere el poema[3].

Desde entonces aparece la décima en muchos otros poemas laudatorios, como en el *Llanto de Panamá*, publicado en Madrid en

[2] Ofrecemos en el Anexo 1 tres transcripciones y análisis estructurales de tres tonadas con la misma décima del *Cucalambé*, poeta siboneyista muy estimado en Cuba (JUAN CRISTÓBAL NÁPOLES FAJARDO, 1829-1862).

[3] BALBOA, SILVESTRE DE, *Espejo de Paciencia*, Edición Facsímil, Publicación de la Comisión Nacional Cubana de la Unesco, crítica y prólogo de Cintio Vitier, La Habana, 1962.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

1642 y reeditado con un muy erudito estudio por Antonio Serrano de Haro en 1984[4]. Hay otros ejemplos del siglo XVIII en la *Dolorosa Métrica Expresión*, de la Marquesa Jústiz de Santa Ana, en homenaje a los defensores de la plaza cuando la Toma de La Habana por los Ingleses en 1762[5]; y en el trovo (1798) recogido por Lauro Ayesterán en Uruguay[6].

Pero no son estas formas culteranas las que ocupan hoy a los especialistas que nos reunimos en este evento. Son sus formas cantadas e improvisadas por el pueblo, el que casi de inmediato de aquellos primeros usos se adueñó, las apropió, para expresar toda la lírica, la épica, toda la sátira y el humor de sus necesidades creacionales.

La primera función que tuvo la décima fue la de la comunicación cantada. Sirvió para decir un mensaje de cualquier circunstancia de la vida cotidiana.

El ritmo poético, las anacrusas, la distribución de los acentos interiores, la rima de los versos, las cisuras y los cierres cadenciales establecían un equilibrio y una musicalidad que resultaron esenciales para la expresión de sus mensajes de amor, sus críticas, las largas narraciones de tragedias ocurridas y sus jocosas bromas, mentiras y trabalenguas.

La narración o crónica de sucesos fue una necesidad en esta función comunicante mientras no existió otro medio de transmisión. Se expresaron oralmente todas sus tradiciones mediante la décima cantada y, al decir de muchos cantadores improvisadores, sus receptores han aprehendido, asimilado y retenido mejor un mensaje dicho en décima que dicho en prosa. Luego se reprodujeron en hojas sueltas y en colecciones y cancioneros.

De esta manera pasó la función narrativa y comunicante del romance a la narración decimada. El punto cubano, como todo signo, interviene entre el autor o productor en la improvisación de una décima con una idea expresa, y el receptor que recibe el mensaje recibe, además del significado el contenido ético, los giros

[4] SERRANO DE HARO, ANTONIO, *Llanto de Panamá*, Edición, estudio y notas por Ediciones de Cultura Hispánica, Instituto de Cooperación Americana y Editorial universitaria, Universidad de Panamá, Madrid, 1984.

[5] LEZAMA LIMA, JOSÉ, *Antología de la Poesía Cubana*, donde aparece: *Dolores Métrica Expresión*, de la Marquesa Jústiz de Santa Ana, CNC, La Habana, 1965.

[6] AYESTARÁN, LAURO, *Un antecedente de la poesía uruguaya*, separata de la Revista Histórica, Año XLII, 2.ª etapa, t. XVII, Montevideo.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

de la tonada que entona, la estructura arpegiada o punteada del instrumento que lo acompaña, la perfección y belleza poética de la estructura literaria, el modo y el tono en que se canta.

Todo un complejo sígnico constituye la expresión de una décima cantada. Se cumple así el fenómeno de la relación social.

Decimar, como nombre de la acción de decir en décima, fue una forma de definir esta relación de los improvisadores negros, generalmente de origen congo, que eran cuenteros, hacían narraciones jactanciosas en verso y luego cantaban un canto alusivo con un estribillo alternante. Se dice que los llamados *negros curros*, hablaban en décima. Hay antiguas rumbas y guaguancós que también tienen el texto decimado. *Decimista* se llamaba el redactor de los textos de rumbas y claves. Se ursaron décimas también en los sones montunos y en algunos cantos de trabajo.

El punto cantado en décimas no es exclusivo de grupos blancos. Son muchas las menciones que se hacen en la literatura del siglo XIX de negros caleseros que "pulsaban el triple y entonaban el llanto":

> ... o bailan el zapateo, o tocan puntos en el tiple lastimero o charlan de caballos, carruajes, galanteos... instado por sus amigos (Francisco) ...y que para animarse necesitaban de su habilidad en puntear el tiple. Diciendo que cantaba primorosamente *El llanto* dado una idea de la dulzura de su voz, de la gracia y estilo, que le acarrearon entre los caleseros el sobrenombre de *Pico de oro*[7].

> ... El calesero tenía también que saber tocar el tiple y bailar el zapateo, y sobre todo chiflar [...] En el cajón del quitrín ...también llevaba el melancólico tiple en que tocaba el zapateo y el punto cubano y a cuyo son bailaban los demás caleseros reunidos en una misma cuadra, mientras sus amos permanecían de visita[8].

(Ver un ejemplo de *Guaguancó* en décimas en *Anexo 2.*)

El proceso de transculturación de los elementos musicales de la tonada a la que se acopla la décima debe ser de muy antiguo inicio, con cantos quizá anteriores al descubrimiento, y este proceso debe haber aparecido casi de inmediato de comenzar la conquista. Debo expresar aquí los problemas que me he planteado. Evidentemente no hay un género de canto español al que se parezca el

[7] SUÁREZ ROMERO, ANSELMO, *Francisco*, Biblioteca Básica de Autores Cubanos, La Habana, 1960.
[8] ESTRADA Y ZENEA, ILDEFONSO, *El quitrín*, Col. Mínima Siglo XIX, La Habana, 1970.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

punto exactamente. Considero que se pueden separar *elementos de estilo* y así los he tratado. Separo los elementos de estilo melódicos, formales, rítmicos, modales, pero nunca los sitúo en un género concreto porque la referencia más cercana a la música nuestra sigue un camino lógico de la Península hacia las Islas Canarias y de éstas hacia Cuba, además de las migraciones de otros lugares de España. Se produjo un flujo constante de personas que portaban hacia la América todas sus vivencias, su cultura, sus elementos musicales. Fue una corriente diversa e ininterrumpida durante varios siglos antes de que se produjera un regreso de aquellos elementos ya transculturados.

Hay un primer momento, durante la Conquista, en que todos los elementos culturales de los distintos grupos que conformaron nuestros pueblos estaban casi inalterados. Cuando aparece la palabra criollo[9], cuando los propios españoles comienzan a diferenciar su propia música de aquel nuevo producto americano, cuando denominan aquel producto como *criollo*, es cuando reconocemos que estamos ante una nueva cultura.

Se menciona la existencia de antiguas *tonás* como antecedente de los primitivos cantes andaluces, anteriores al actual flamenco que tuvieran la estructura cerrada de una frase musical correspondiente a la redondilla de cuatro versos. Pudieran ser algunas de estas estructuras las que, con versos repetidos, permitan la extensión del período musical hasta los diez versos de la espinela.

Las melodías o tonadas con las que se cantan las décimas en toda la América —*milongas, medias cifras, galerones, torrentes, seises, guabinas, sones, rumbas y puntos*—, son melodías silábicas que ajustan su estructura a los diez versos octosílabos de la décima, haciendo una pausa o cerrando cadencialmente la melodía después del cuarto verso. Esta pausa del cuarto verso la establece el propio Espinel cuando compone la décima, planteando una estructura cerrada como el soneto, en la que se expone la idea en los primeros cuatro versos y se desarrolla y concluye en los restantes.

[9] ALEJO CARPENTIER menciona que la palabra criollo aparece por primera vez en la *Geografía y descripción universal de las Indias*, de Juan López de Velasco, escrita en México entre los años 1571 y 1574: "Los españoles que pasan a aquellas partes y pasan en ellas mucho tiempo, con la mutación del cielo y del temperamento de las regiones aún no dejan de recibir alguna diferencia en el color y calidad de sus personas, pero las que nacen de ellos, que llaman criollos y en todo son tenidos y habitados por españoles, conocidamente salen ya diferenciados en el color y el tamaño..." (CARPENTIER, ALEJO, *América Latina y su música*, México: UNESCO, Siglo XXI Editores, 1977).

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

(Ver un ejemplo de punto libre en *Anexo 3.*)

Pudiera también tener relación el punto con la estructura de los llamados *romances viejos* que estaban concebidos para ser cantados. "Las melodías populares de los romances se componían generalmente de 32 notas esenciales correspondientes a las 32 sílabas de la estrofa del romance (dos pares de versos octosílabos con rima asonante." [10] Quizá también se introdujeran estribillos a veces al principio del verso y repetidos después de cada estrofa.

Gilbert Chase señala en los análisis que hace de los cantos populares que aparecen en textos españoles del siglo XVI algunos elementos presentes en esta música que se canta hoy con décimas como el "trabajo homofónico" de la línea del canto que se preste admirablemente para instrumentos como la guitarra y el laúd cuyas sucesiones de acordes alternando con notas sueltas, punteadas, son una buena base a la línea vocal [11].

El uso de los instrumentos de cuerda pulsadas es uno de los elementos o rasgos culturales hispánicos más importantes después del idioma, así como algunas características melódicas que estaban en uso en el segundo tercio del siglo XVI, que pueden haberse trasladado con los conquistadores junto a la décima para, en tierras americanas, conformar un nuevo producto cultural como el *punto.* "Basta echar una ojeada a los madrigales, villancicos, tonos y sonetos de los músicos españoles de este tiempo —dice Higinio Anglés— para darse cuenta cómo la vena del folklore hispánico rico en ritmo y modalidad con tantas reminiscencias de los modos dórico, eólico, etc. [...] —que son los que aún se usan en Cuba en los dos estilos mayor y menor de las tonadas de punto—. Sigue diciendo Anglés: "Sin embargo unas veces usan el estilo homófono a fin de subrayar el sentido de las palabras"... —como veremos que sucede en el *punto libre*— "otras se mueven en ritmo más vivo y acelerado, siguiendo la característica de aquellos días"... —como sucede en el *punto fijo*— y concluye: "y siempre con el estilo nacional" [12].

[10] CHASE, GILBERT, *La Música de España,* Librería Hachette S. A. Buenos Aires, 1953, p. 51.

[11] *Op. cit.,* p. 53.

[12] ANGLÉS, HIGINIO, "La Música en España", Estudio crítico de la música española en: *Historia de la Música* de HOHANNES WOLF, Editorial Labor, Barcelona, 1934.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Según lo señalado por Higinio Anglés, podemos considerar, a partir del estudio de distintos estilos de punto cubano, o de los géneros de otros países de la América Hispana, que ocurre un proceso de transculturación en el que los nuevos productos americanos mantienen elementos venidos en el siglo XVI, tomados de la "vena del folklore peninsular", del repertorio de los vihuelistas. Tomamos ritmos: el 3/4; tendencias modales: el dórico o mixolidio y el eólico o frigio. Las voces y el instrumento acompañante van en líneas homofónicas para "subrayar el sentido de las palabras".

Con estos elementos asimilados, el nuevo producto cultural mantiene el "estilo nacional", la marcada ascendencia hispánica, pero con nuevas funciones en la América.

La vihuela desapareció en este proceso casi de inmediato, sustituida por la guitarra. Y otros instrumentos de cuerda pulsada, como el tiple, la bandola, la bandurria más tarde, sufrieron también el proceso de adaptación a nuevas funciones sonoras. En cada país americano hay instrumentos con formas, órdenes, afinaciones y nombres distintos para acompañar géneros de canto que tienen las características señaladas antes por Anglés y en los cuales se usa la décima como texto.

Señalamos ahora una nueva función: la función modal y su relación con el contenido de la décima, el mensaje comunicante.

En Cuba se usa el modo menor con la estructura antigua del modo eólico o frigio (ámbito de mi a mi), algunas veces con formas diferentes en su sentido ascendente y descendente. Es curioso que se les denomine *tonadas españolas.* También se les llama tonadas tristes o tonadas Carvajal, aludiendo a un cantor que las entonaba a principios de este siglo. Son muchos los ejemplos que hoy se conocen, pero los cantadores de hace más de sesenta años que grabaron los primeros discos, no las usaban. Existen ejemplos muy similares a la petenera, y llamó la atención de autores que, como el padre Arcadio Larrea[13] al referirse a los cantos de ida y vuelta, dicen que las peteneras "vienen de Cádiz y allende el mar" y recuerdan que la primera copla reza:

[13] LARREA, ARCADIO, "Sobre el posible orígen americano de algunos cantes y bailes flamencos", conferencia en: *Actas de la Reunión Internacional sobre las relaciones entre la Música Andaluza, la Hispanoamericana y el Flamenco,* Madrid, 1972.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

En La Habana nací yo
debajo de una palmera
me bautizaron los moros
me pusieron petenera.

Hace mención el Padre Larrea de que Machado confiesa que algunos cantaores la interpretan de modo que más bien parece un *punto de La Habana* "... Y concluye categóricamente: "Cubana, a mi modo de ver, entrada por Cádiz".

Les propongo un ejemplo de tonada en menor, muy parecida a la petenera: Que no hay amor. (Ver *Anexo 4.*)

El contenido de la décima puede ser una endecha, una loa o un mensaje de amor, que se avienen con el tono triste, con la modalidad menor. Nunca se cantaría con este modo una décima jocosa. En esta tonada que escuchamos se repite un refrán después del cuarto verso y del décimo, que pudiera tener relación también con el contenido de las décimas que se cante. Hay otras tonadas en menor que no tienen estribillo, pero son del estilo libre que permite una mejor comunicación del mensaje.

La décima se adapta a la tonada que selecciona el cantor. Todas las tonadas tienen una estructura silábica que se ajusta a las ocho sílabas del verso y el cantor soluciona los finales de los versos agudos o esdrújulos portando la voz o subdividiendo el último valor. También asimila la adopción de frases o estribillos para ocupar espacios sonoros que no alcancen a cubrir los versos de la décima.

Cuando el cantor desea expresar un largo mensaje, una historia, no interrumpe el texto con estribillos. Utiliza tonadas simples, con tendencia modal mayor en el ámbito sol a sol (mixolidio) o re a re (dórico) que tienen la misma distribución de tonos y semitonos. Antiguamente, cuando el cantor sa acompañaba de un sólo instrumento y éste seguía su misma línea de canto, también el instrumento mantenía la tendencia modal. En el momento actual en que son varios instrumentos, de los cuales algunos apoyan una armonía simple de tónica a dominante, coinciden la estructura modal del canto y la armónica del acompañamiento.

El laúd cubano, el tres o la guitarra —esta a la octava grave— puntean el canto cuando se trata de un *punto libre.* La introducción y los pasajes intermedios son a tiempo, el canto es *a piacere*

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

y el cantor entra en cualquier momento sin esperar un cierre cadencial que le dé la entrada.

(Ver ejemplo de *Punto libre* por Virgilio Soto, en *Anexo 5.*)

Cuando se trata de un punto *fijo*, llamado también *en clave*, la estructura acompañante va haciendo una figuración igual, *a tempo giusto*, y el cantor está obligado a entrar a tiempo y continuar cantando en el mismo *tempo* del acompañamiento, lo cual a veces le obliga a partir la palabra mediante una cisura y a cambiar la acentuación prosódica del verso. Esta rigidez métrica puede obviarse mediante el desplazamiento por síncopas de la línea de canto, a lo cual se le llama *cruzar la clave* o cantar *cruzado*. Por esto a algunas tonadas de punto fijo se les llama *punto cruzado*.

(Ver ejemplo de *Punto cruzado* en *Anexo 6.*)

Los cronistas y costumbristas describen unas tonadas de punto que comenzaban con un *ay* o *ay-el-ay*, por lo que lo llamaron "llanto" [14]. Hemos encontrado estas exclamaciones en parrandas del centro-norte de la Isla. Además estos estilos de parranda y de punto fijo son muy similares a formas del punto margariteño y del galerón venezolano, por lo que pudiéramos pensar que son tonadas muy primitivas que se extendieron por el Caribe y parte del continente en épocas en las que había una estrecha comunicación marítima por aquellos lugares. Aunque estos estilos no se recogieron en las primeras grabaciones, es quizá porque los trovadores poetas que grababan discos preferían el estilo de punto libre para su mejor comunicación. En el estilo de punto fijo hay múltiples variantes que se cantan a dos voces, por lo que las décimas tienen que ser aprendidas de memoria. Hay campesinos que recuerdan cientos de décimas antiquísimas.

(Ver ejemplos de *tonadas de parrandas* en *Anexo 7, 8,* y *9.*)

En el momento actual el punto cubano y la improvisación de décimas espinelas es plenamente vigente en muchos sectores de

[14] PICHARDO, ESTEBAN, *Diccionario casi razonado de voces cubanas*, en edición realizada por el Instituto de Literatura y Lingüística, Ed. de Ciencias Sociales, La Habana, 1985. "Ay-el-ay. —N.s.m.— Canto vulgar muy común y favorito de los campesinos, cuyas letrillas (décimas regularmente) principian las más de las veces con esta interjección, y en que compiten los trovadores entusiasmados y a gritos, acompañados del *triple*, guitarra o arpa. Dícenle otros el *Llanto*. No deja de ser sentimental en el modo mayor y en 3/8..."

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

la población urbana y campesina. Hay cooperativas agrarias que tienen varias organizaciones familiares en las que los jóvenes comparten la música tradicional con la de moda actual. Se mantienen grupos profesionalizados que actúan por radio y TV y en actividades diversas. Todavía es una actividad cultural empírica, no se enseña como asignatura en las escuelas.

El desarrollo que ha tenido esta música se debe a la creación y a las variantes de tonadas, aunque algunas se han olvidado o están en vías de desaparición. También hay tendencias a la modernización por parte de los propios productores.

Resumiendo:

a) La décima espinela se conoce ya en Cuba desde el siglo XVII temprano.

b) La primera función que tuvo fue la de comunicar distintos aspectos de la vida cotidiana y distintos estados de ánimo.

c) Se produjo una relación estrecha entre la musicalidad de la estrofa poética y los antiguos elementos musicales españoles en su proceso de transculturación.

d) La décima establece un nexo intelectivo entre el portador y el receptor. Esta relación sustituye la función comunicante del romance.

e) Existe una estrecha relación entre el contenido textual y la estructura modal y los estilos de expresión de las tonadas.

f) La décima, los elementos melódicos de la tonada, los elementos modales y la sonoridad y usos de la cuerda pulsada son los elementos de estilo más sobresalientes de la herencia cultural hispánica en la América.

g) Consideramos que, a pesar de los medios de comunicación que hoy llevan música moderna a los más apartados rincones, el punto sigue vigente en sectores rurales y urbanos. El disco y el fonógrafo contribuyeron a su divulgación, y ésta la asumen hoy la radio y la televisión.

h) En el momento actual hay tendencias a la modernización, aunque todavía hay familias y jóvenes que disfrutan de las formas tradicionales.

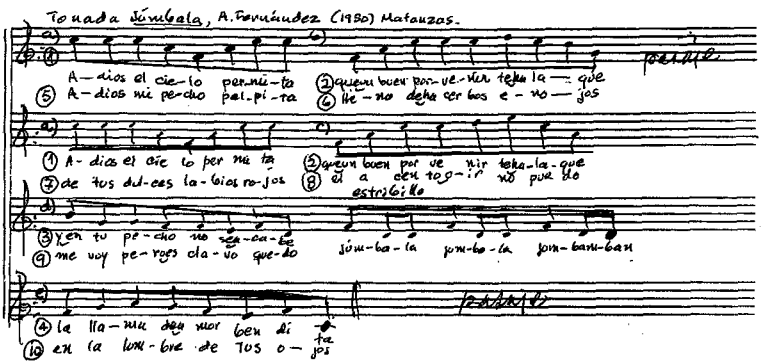
© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

ANEXO 1

Comparación de tres tonadas distintas con la misma décima

Tonada *Júmbala*, atribuida a Armando Fernández, nacido en Matanzas y grabada en 1950.

1	Adios, el cielo permita	a	A
2	que un buen porvenir te halague	b	
	(pasaje instrumental)		
1	Adios, que el cielo permita	a	
2	que un buen porvenir te halague	c	
3	y en tu pecho no se acabe	d	
	júmbala - júmbala - jumbamban		
4	la llama de amor bendito	e	
	(pasaje instrumental)		
5	Adios, mi pecho palpita	a	A
6	lleno de acerbos enojos	b	
	(pasaje)		
7	de tus dulces labios rojos	a	
8	el acento oír no puedo	c	
9	me voy, pero esclavo quedo	d	
	júmbala - júmbala - jumbamban		
10	en la lumbre de tus ojos	e	



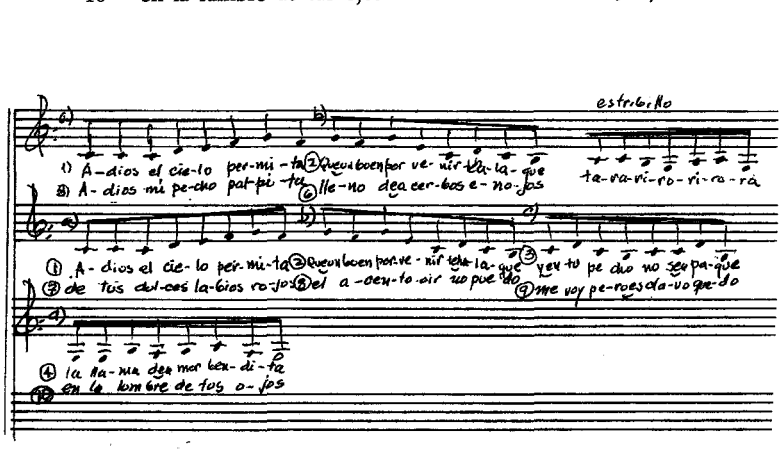
Los dos primeros versos se separan mediante un pasaje instrumental y se repiten con motivos musicales diferentes para el verso segundo. El estribillo hace un corte entre los versos 3 y 4, después de los cuales se cierra cadencialmente la frase.

La décima utilizada pertenece a Juan Cristóbal Nápoles Fajardo, el *Cucalambé*.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Ejemplo n.º 2 con la décima del *Cucalambé*. Ahora se trata de una tonada de Martín Silveira, cantador de principios de siglo en una grabación Víctor 62260-A, realizada posiblemente en 1923.

1	Adios, el cielo permita	a	A
2	que un buen porvenir te halague	b	
	tarariro rirorá		
	(pasaje instrumental)		
1	Adios, que el cielo permita	a	
2	que un buen porvenir te halague	b	
3	y en tu pecho no se apague	c	
4	la llama de amor bendita	d	
	(pasaje instrumental)		
5	Adios, mi pecho palpita	a	A'
6	lleno de acerbos enojos	b	
	tarariro rirorá		
	(pasaje instrumental)		
7	de tus dulces labios rojos	a	
8	el acento oír no puedo	b	
9	me voy, pero esclavo quedo	c	
10	en la lumbre de tus ojos	d	



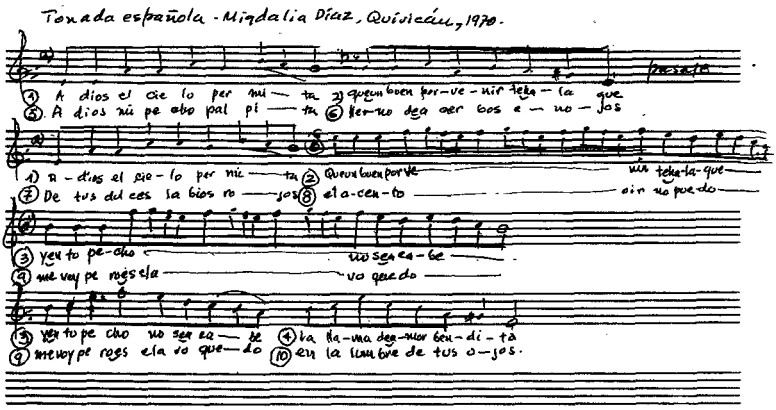
Los motivos a y b en los versos 1 y 2 no cierran cadencialmente. El primer cierre lo hace el estribillo. Cuando se repiten después del pasaje instrumental pasan de inmediato al motivo c; y es el d el que cierra la frase.

La frase completa queda expuesta al repetirse los dos primeros versos y cantarse sin interrupción hasta el 4.º verso, donde también cierra la primera idea literaria. El desarrollo y conclusión de la idea se produce en la repetición de la frase musical.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Ejemplo 3 con la décima del *Cucalambé*. Tonada española grabada a Migdalia Díaz, Quivicán, 1972.

1	Adios, el cielo permita	a	A
2	que un buen porvenir te halague	b	
	(pasaje instrumental)		
1	Adios, que el cielo permita	a	
2	que un buen porvenir te halague	c	
3	y en tu pecho no se acabe	d	
3	y en tu pecho no se acabe	e	
4	la llama de amor bendita	f	
	(pasaje instrumental)		
5	Adios, mi pecho palpita	a	A'
6	lleno de acerbos enojos	b	
	(pasaje instrumental)		
7	de tus dulces labios rojos	a	
8	el acento oír no puedo	c	
9	me voy, pero esclavo quedo	d	
9	me voy, pero esclavo quedo	e	
10	en la lumbre de tus ojos	f	



Los versos 1 y 2 en una semifrase inicial quedan separados por un pasaje instrumental. La repetición del verso 1 es un motivo igual a a, pero el verso 2 y 3 tienen adornos, gorgeos, que quedan enfatizados en la repetición del verso 3 y cierran cadencialmente en el verso 4. La idea se desarrolla y concluye en la repetición de la frase musical con los versos 5 al 10, repitiéndose también el verso 9 para enfatizar el cierre.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

ANEXO 2

Guaguancó, cantado en décimas por Agustín Pina, *Flor de Amor*, que fuera director y decimista de grupos de *claves y rumbas*. En las décimas se refiere a una antigua rumba que tenía como estribillo: *yo no tumbo caña / que la tumbe el viento / que la tumben las mujeres con su movimiento...* como canto de protesta por los salarios bajos. Esta rumba se grabó en 1962, cuando el pueblo contribuyó a las zafras con su aporte voluntario.

En Cuba ya se acabaron
aquellos tiempos sin rumbo
cuando se cantaba "no tumbo
caña que la tumbe el viento"
Que distinto sentimiento
trajo la Revolución
acabó la explotación
y cortó la mano extraña
todo el mundo corta caña
con sentido y con razón
erebí berebí erebiberebí berebé bereberé

coro: —*Se oye lo que suena poco*
oye mi amigo, tu verá'
pero mira que bonito es
tumbar la caña..
solo: Desde los verdes palmares
de mi Cuba se ve...
coro: *Un guajíro con su maña*
con una mocha en la mano
tumbar la caña
eh! nene eh nene nene nenene

—Antes cuando la molienda
era de noventa días
miles de caballerías
quedaban vacías en la hacienda
estaba sola la tienda
el batey está desierto
pero Fidel con acierto
le dio luz al barracón
le dio candela al fogón
y se acabó el tiempo muerto
La zafra se terminaba
se echaba el último abono
compraba tierra el colono
y el hacendado paseaba

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

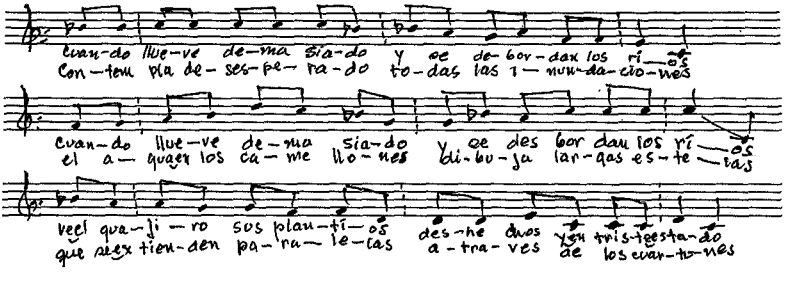
pero el que la caña cortaba
no podía estar contento
viendo su campo desierto
sin aves, setos ni reses
pensando en los nueve meses
del terrible tiempo muerto

solo: Los cubanos con su maña
coro: *tumban la caña*
solo: Rumbero, la rumba me llama
coro: *tumba la caña*
solo: Oye, abajo y de un sólo tajo
coro: *tumba la caña*
etc., etc.

ANEXO 3

Ejemplo de Punto libre (Tonada Marichal).

1	Cuando llueve demasiado	a	A
2	Y se desbordan los ríos	b	
	(pasaje instrumental)		
1	Cuando llueve demasiado	c	
2	Y se desbordan los ríos	d	
3	ve el guajiro sus plantíos	e	
4	deschechos y en triste estado	f	
	(pasaje instrumental)		
5	Contempla desesperado	a	A'
6	todas las inundaciones	b	
	(pasaje instrumental)		
7	el agua en los camellones	c	
8	dibuja largas estelas	d	
9	que se extiendan paralelas	e	
10	a través de los cuartones	f	



© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

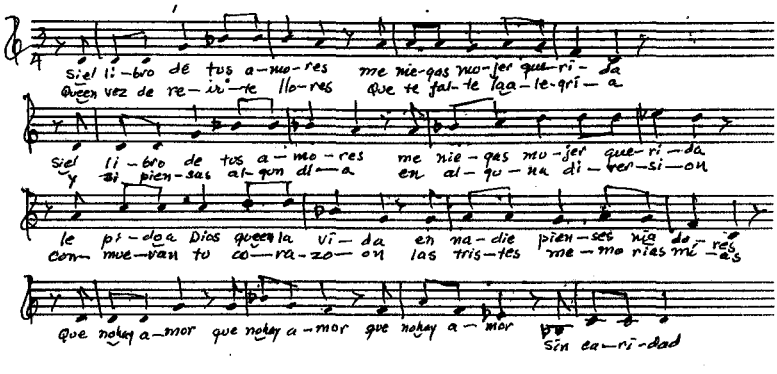
José Marichal Govín fue un poeta nacido en Güire de Melena, barrio de Govea, en la provincia de La Habana, que alcanzó gran fama por la perfección de sus poesías y la belleza y profundidad de sus ideas. Siempre estuvo vinculado al trabajo del campo. Participó en cientos de canturías donde se ganó el respeto de todos por sus improvisaciones. Obsérvese como plantea el tema en los dos primeros versos (a-b) que quedan en suspenso por el pasaje instrumental, los cuales repite para plantear completo el asunto con otros motivos musicales (c-d-e-f). Desarrolla el tema y lo concluye en la repetición del período A'.

ANEXO 4

Tonada española de Alejandro Aguilar.

Que no hay amor
que no hay amor
que no hay amor
sin caridad...

1	Si el libro de tus amores	a	A
2	me niegas mujer querida	b	A
	(pasaje instrumental)		
1	Si el libro de tus amores	a	A
2	me niegas mujer querida	c	A
3	le pido a Dios que en la vida	d	A
4	en nadie pienses ni adores	e	A
	Que no hay amor...		
5	Que en vez de reírte llores	a	A
6	que te falte la alegría	b	A
7	y si piensas algún día	a	A
8	en alguna diversión	c	A
9	conmuevan tu corazón	d	A
10	las tristes memorias mías	e	A
	Que no hay amor...		



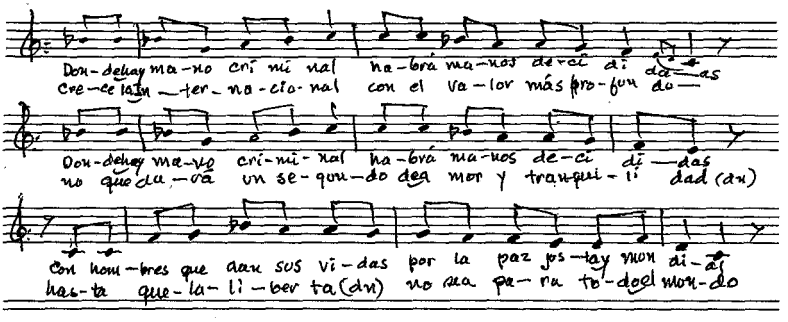
© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Alejandro Aguilar se decía autor de esta tonada y de otras muchas del mismo carácter. Fue poeta, tonadista y gran intérprete del laúd, al extremo de haber participado por varios años en certámenes competitivos donde siempre fue elegido *príncipe del laúd*. Esta tonada tiene un cierre cadencial en cada frase, pero lo enfatiza con el refrán que inicia y termina la frase. La historia consta de seis décimas.

ANEXO 5

Tonada de punto libre, por Virgilio Soto, trabajador campesino de zonas tabacaleras de Cabaiguan, Sancti Spíritus y trovador muy afamado.

1	Donde hay mano criminal	a	A
2	habrá manos decididas	b	
	(pasaje instrumental)		
1	Donde hay mano criminal	a	A
2	habrá manos decididas	b	
3	con hombres que dan sus vidas	c	
4	por la paz justa y mundial	d	
	(pasaje instrumental)		
5	Crece la Internacional	a	A'
6	con el valor más profundo	b	
	(pasaje instrumental)		
7	no quedará un segundo	a	A'
8	de amor y tranquilidad (dn)	b	
9	hasta que la libertad (dn)	c	
10	no sea para todo el mundo.	d	



Desde muy antiguo el contenido político ha estado presente en las décimas. Esta la grabamos en un festival que culminaba una campaña en contra de la guerra genocida de Viet Nam, donde los campesinos apoyaron la ayuda internacionalista que les prestaba Cuba.

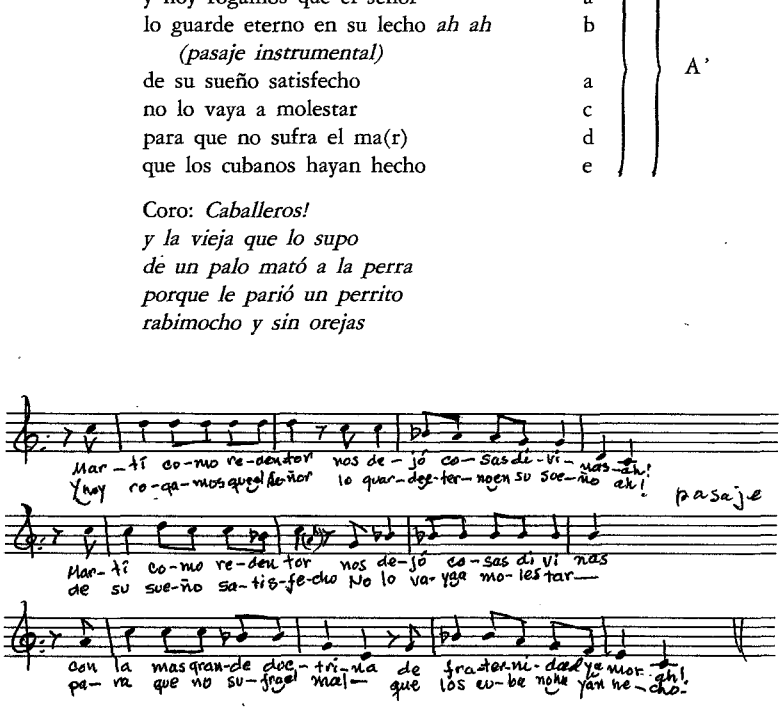
© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2008

ANEXO 6

Punto cruzado cantado en fiesta campestre en el Escambray, zona montañosa en la provincia de Sancti Spíritus. Se mantiene un acompañamiento *ostinato* a ritmo fijo y el cantante superpone su canto libremente medido. En lugar de los intermedios musicales los asistentes coreaban un lalaleo incidental. Aunque es una zona en la que tradicionalmente se habla correctamente el castellano en ocasiones el cantor cambia l por r en los finales de palabra.

Martí como redentor	a	A
nos dejó cosas divinas	b	
Martí como redentor	a	
nos dejó cosas divinas	c	
con la más grande doctrina	d	
de fraternidad y amor *ah ah*	e	
(pasaje instrumental)		
Eh! Y hoy rogamos que el señor	a	A'
y hoy rogamos que el señor	a	
lo guarde eterno en su lecho *ah ah*	b	
(pasaje instrumental)		
de su sueño satisfecho	a	
no lo vaya a molestar	c	
para que no sufra el ma(r)	d	
que los cubanos hayan hecho	e	

Coro: *Caballeros!*
y la vieja que lo supo
de un palo mató a la perra
porque le parió un perrito
rabimocho y sin orejas



© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

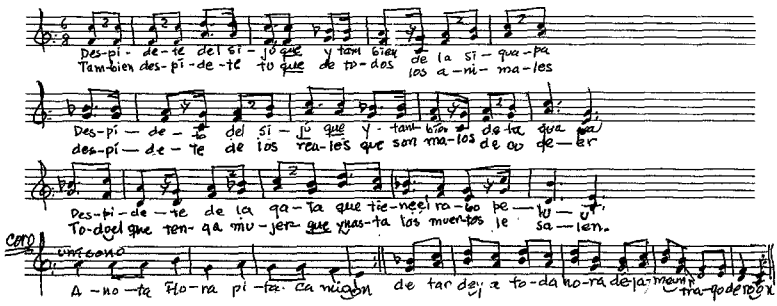
ANEXO 7

Tonada de Parranda, Sancti Spíritus.

Estas tonadas se cantan a dos voces, acompañadas de un conjunto instrumental con varias guitarras, tres, claves, bongó. Al final los integrantes agregan un coro que se aplica a varias tonadas. El acompañamiento es *a tempo giusto*, pero al cantar se canta libremente. En este ejemplo los versos agudos completan la frase musical con la sílaba *que*.

1	Despídete del sijú *que*	a	A
2	y también de la siguapa	b	
1	Despídete del sijú *que*	c	
2	y también de la siguapa	d	
3	despídete de la gata	e	
4	que tiene el rabo pelú-u	f	
	(*pasaje*)		
5	También despídete tu *que*	a	A
6	de todos los animales	b	
7	despídete de los reales	c	
8	que son malos de coger	d	
9	Todo el que tenga mujer *que*	e	
10	*y* hasta los muertos le salen	f	

Coro unísono:
Anota Flora, pita camión
De tarde y a toda hora
déjame un trago de ron

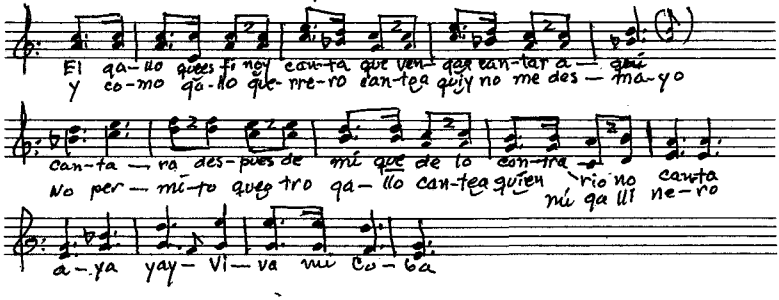


© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

ANEXO 8

Tonada de esquina, *a capella*, se canta por dos parejas que compiten a base de décimas aprendidas, que a veces son antiquísimas. Comienza una pareja, casi siempre con la décima que transcribimos a continuación, y luego contesta la otra pareja situada en la esquina diagonal, con otra décima que puede no ser correspondiente en su sentido. Así pasan la tarde del domingo entre tragos y décimas.

1	El gallo que es fino y canta	a	A
2	que venga a cantar aquí	b	
1	el gallo que es fino y canta	a	
2	que venga a cantar aquí	b	
3	cantará después de mi *que*	c	
4	de lo contrario no canta	d	
	Ay Ay Ay, Viva mi Cuba		
	(pasaje instrumental)		
5	Porque tengo la garganta	a	A'
6	que derrumba el mundo entero	b	
7	y como gallo guerrero	a	
8	canto aquí y no me desmayo	b	
9	No permito que otro gallo	c	
10	cante aquí en mi gallinero	d	
	Ay Ay Ay, Viva mi Cuba		

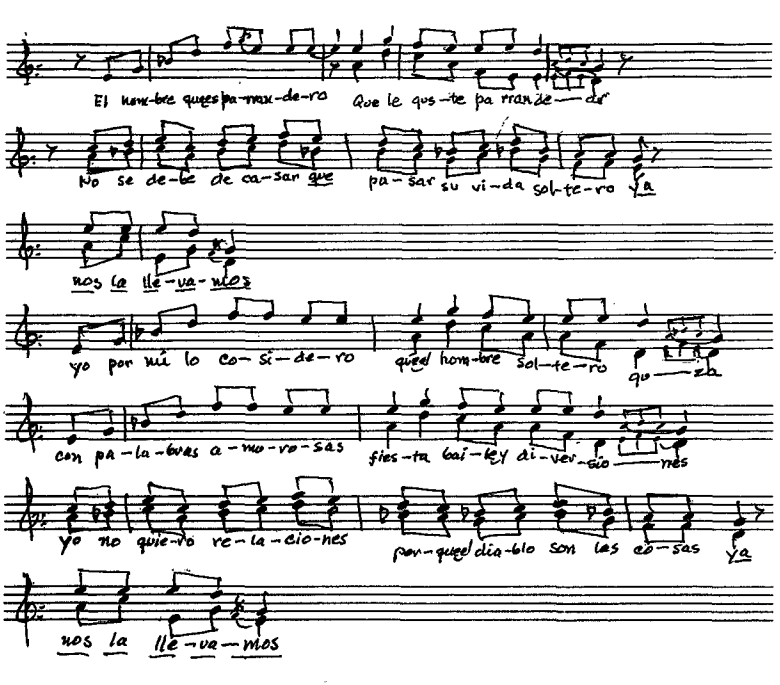


© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

ANEXO 9

Tonada de esquina.
Como respuesta a la anterior puede escucharse esta.

1 solo:	El hombre que es parrandero	a		A
2 duo:	Que le guste parrandear	b		
3	No se debe de casar *que*	c		
4	pasar su vida soltero *ya*	d		
	nos la llevamos			
5 solo:	Yo por mi lo considero	a		A'
6 duo:	que el hombre soltero goza	b		
7 solo:	Con palabras amorosas	a		
8 duo:	fiesta, baile y diversiones	b		
9	Yo no quiero relaciones	c		
10	porque el diablo son las cosas *ya*	d		
	nos la llevamos			



© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

CARMEN MARÍA SÁENZ COOPAT

LA DÉCIMA CANTADA Y LOS CONJUNTOS INSTRUMENTALES DE PUNTO CUBANO

En el trabajo se aborda un análisis de la evolución histórica del conjunto instrumental acompañante de la décima cantada en Cuba. La aplicación de este conjunto, la diversidad de su repertorio, en el cual el punto ha pasado a ocupar un lugar secundario, y la influencia de los medios de comunicación masivos y la electrificación de los instrumentos de cuerda también son tratados como aspectos que han incidido directamente en el estilo y carácter de la décima y el punto cubano en la actualidad. Además, en la comunicación se ofrece una evaluación del estado actual de la creación y preferencia por la décima cantada en el ambiente musical cubano.

Punto es el género musical cubano denominado popularmente punto guajiro o punto cubano. Es una de las tradicionales formas de cantar e improvisar décimas, que advierte una marcada influencia canaria y de cantares del sur de la Península Ibérica. Desde el siglo XVIII se cuenta con una de las tradiciones músico-danzarias más genuinas del campesino cubano. En ese entonces se le llamaba al canto *Ay* o *Ey*, pues estas inflexiones eran muy comunes para iniciar el canto; punto se le llamaba al acompañamiento instrumental, debido a la preponderancia del punteo en los instrumentos de cuerda. Zapateo se le llamaba al baile o danza zapateada que se realizaba al son del punto; esta danza de parejas sueltas se caracterizó por el taconeo y el escobilleo de los pies. Ya a principios del siglo XX esta forma danzaria había prácticamente desaparecido y el género asume entonces sólo la función de canto acompañado, que conserva hasta la actualidad. El punto está presente prácticamente en todos los momentos de la actividad humana de los pobladores de las áreas rurales, así se le halla empleado como cantos de trabajo, cantos de cuna y como centro de las fiestas campesinas. Entre estas festividades las más populares son los guateques, las parrandas, las canturías y las serenatas. Los guateques son fiestas que generalmente se realizan en casas particulares, en comunidades e instituciones sociales de las áreas rurales; en estas reuniones de vecinos y amigos se combina la práctica del punto

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

con la música popular bailable, fundamentalmente son y guaracha, los juegos y competencias y la elaboración de comidas y bebidas tradicionales. En las canturías por el contrario se interpreta solamente el punto; estas son reuniones de amigos y familiares con motivo de un cumpleaños u otra celebración familiar en las que participan numerosos poetas e improvisadores acompañados de un pequeño conjunto de cordófonos e idiófonos. Las canturías son muy gustadas en la región más occidental del país. Durante las serenatas, practicadas aún en algunas zonas del campo cubano, se canta el punto con décimas alusivas a la belleza de la mujer homenajeada, décimas de saludo y otras combinadas con canciones románticas y canciones mexicanas.

El punto, como expresión característica de los pobladores de las áreas rurales, generó modalidades diversas de carácter regional. La décima sirve de forma de expresión literaria con las modificaciones dadas en el manejo de los campesinos, incluyendo contracciones y extensiones a través de estribillos cortos y prolongación de vocales, lo que constituyen licencias populares en la simetría de la versificación. La expresión melódica es la tonada, basada en elementos melódicos hispánicos, destacándose el carácter modal de la melodía y que puede responder a patrones muy cercanos a los modos frigio (que los campesinos denominan menor) y misolidio (denominado mayor) que se conjugan con la tendencia armónica y el acompañamiento en tonos mayores y menores, dados por el trabajo acordal de los instrumentos cordófonos acompañantes y el bajo.

Entre los cantantes priman los hombres y se les llama, de acuerdo a sus funciones, poetas, improvisadores, repentistas, tonadistas (entre los que se encuentra el mayor número de mujeres) y decimistas; generalmente el poeta, el repentista y el improvisador, crean décimas aprendidas a partir de un amplio repertorio de tonadas, mientras el *decimista* crea sus versos previo al canto, el cual realiza siempre con la misma tonada.

Se pueden diferenciar dos estilos principales de punto. El punto libre —también llamado pinareño o vueltabajero por su predominio en la región occidental de la Isla— recibe este nombre ya que el canto no somete su tonada a un tempo regular, sino que el acompañamiento instrumental se subordina al ritmo oratórico de texto, expresado con lentitud prolongando los finales cadencia-

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

les. Dentro de este estilo es importante la tonada denominada menor, Carvajal o española pues es la única del género que se realiza en tono menor y donde abundan las inflexiones melódicas.

En el estilo de punto fijo, conocido también como punto camagüeyano o punto central, por ser característico de la región centro-oriental de Cuba, el poeta entona la tonada siguiendo una métrica regular y constante, subordinada al acompañamiento instrumental, el cual se desarrolla a partir de una fórmula rítmico-melódico-armónica que contiene síncopas y se repite de forma constante. Este estilo de punto presenta variantes como: el punto cruzado, que se caracteriza por la contradicción entre la métrica del canto y la del acompañamiento instrumental, llevando a la alteración del acento prosódico de algunas palabras del verso; el punto espirituano, cantado a dos voces y propio de la región de Sancti Spíritus y la seguidilla que se comienza cantando con métrica libre y en el desarrollo de la décima va entrando en metro a medida que adquiere un ritmo muy marcado.

En ambos estilos de punto la décima se expone generalmente en alternancia con interludios instrumentales, de acuerdo al esquema siguiente:

Introducción instrumental	1.ª Exposición 12 12 34	Interludio instrumental	2.ª Exposición 56 78910

Esta estructura se repite de forma reiterada de acuerdo a la cantidad de poetas que participan en cada ronda, forma de organizar el canto en el que participan 2 ó más poetas de forma consecutiva. Otra forma muy popular y gustada es la controversia o duelo poético entre dos improvisadores que pueden o no manifestar rivalidad en los argumentos que exponen en sus décimas. Además las décimas pueden interpretarse en forma de glosa como tradicionalmente se conoce o a partir de un pie forzado, que consiste en determinar previamente el último verso. Para ambos estilos de punto existe una gran cantidad de tonadas, tantas como poetas que cuenten con una melodía propia. Las tonadas son identificadas por el nombre del poeta que las creó —Carvajal, Fortún del Sol— y algunos cantores poseen un amplio repertorio de ellas, combinándolas para cantar e improvisar su décima en lo que llaman combinación de tonadas; estos músicos son llamados tonadistas.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Las tonadas, tanto en estilo libre o fijo, pueden tener un estribillo que se interpola dentro de la décima o al finalizar esta. El estribillo es tan caracterizador que muchas tonadas se llegan a bautizar con el primer verso o motivo fundamental del estribillo, aún cuando este consista en un pequeño motivo literario o sonido onomatopéyico. Algunos clásicos ejemplos son: Mi china ven, Rumbanchiquete, Con la mechita (tonada del tartamudo), Caramba trigueña, La tulibamba y la Guacanayara, entre numerosísimos de ellos.

Tanto el estilo libre como el fijo, presentan numerosas formas de expresión regional y local pero hasta el momento sólo se ha considerado como variante genérica el punto de parranda, típico de la provincia de Ciego de Ávila y que resulta una variante del estilo de punto fijo o central. En la parranda es característico que se comience con las interjecciones ¡eh! o ¡Ey! y se continúa con la exposición de la décima que puede tener lalaleos intercalados. Pocas veces en esta variante se improvisa la décima y en su exposición no se repite ningún verso, quedando estructurada de la siguiente forma:

Introducción instrumental	1.ª Exposición 12 34 56	Interludio instrumental	2.ª Exposición 78910

Luego de exponer la décima completa se canta un estribillo realizado por el coro de parranderos como el siguiente:

Ya usted lo ve
ya usted lo ve
ya usted lo sabe
que para abrir una puerta
no se necesita llave.

Las agrupaciones de punto de parranda poseen un conjunto instrumental amplio, similar al conjunto sonero, integrado por una marímbula, bongós, tres y guitarra, claves y güiro. Este conjunto en sí, y las relaciones armónicas y rítmicas que de él se generan, en combinación con el carácter modal de las tonadas, le imprimen a la parranda una cualidad nueva tendiente a la síntesis sonera dentro del desarrollo de este género.

De manera general, se aprecia que la presencia del punto en el país es decreciente de occidente hacia oriente; en las provincias occidentales es la manifestación que mantiene la supremacía en el

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

quehacer musical del campesino, mientras que en la región central su presencia está muy relacionada con el desarrollo del son y hacia la región oriental su existencia es escasa. Resulta interesante que, en la parte oriental de la isla, el estilo de punto que interpretan los grupos, es el punto libre u occidental, apropiado como tradición reciente a partir de la amplia difusión de este estilo por los programas radiales dedicados al género y por las migraciones internas desde y hacia el occidente del país.

Entre los temas tratados más frecuentemente por los poetas y repentistas actuales en sus décimas se encuentran en primer lugar los referidos a las relaciones de la pareja (celos, fidelidad, infidelidad, amor eterno, etc.), sentimientos patrióticos, temas económicos, temas sociales sobre el mejoramiento del nivel de vida y los medios de producción en el campo cubano, descripciones de la naturaleza. Otros aspectos tratados generalmente por poetas populares virtuosos son los de la muerte, la décima y su historia, la rivalidad de puntos de vista entre los hombres. Un ejemplo que conjuga varios de estos temas, y en el cual señalamos la forma de estructuración de la décima y su alternancia con los interludios instrumentales es la siguiente:

Introducción instrumental

Yo vengo de mi bohío		frase a	1° verso
que tengo allá en monte adentro	a	frase b	2° verso
Yo vengo de mi bohío		frase a	1° verso
que tengo allá en monte adentro	a	frase b	2° verso
y allá amarrado en el centro		frase c	3° verso
dejé a mi perro bravío	b	frase d	4° verso

Interludio instrumental

Allí se oye el murmurio	a	frase a	5° verso
De los pájaros cantores		frase b	6° verso
Los buenos compositores		frase a	7° verso
se inspiran con toda el alma	a	frase b	8° verso
y le cantan a las palmas		frase c	9° verso
y a nuestros libertadores	b	frase d	10° verso

Cierre instrumental

Los conjuntos instrumentales que acompañan al punto campesino se encuentran en un proceso de ampliación tímbrica y funcional. Actualmente coexisten cuatro formas de agrupamiento que

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

van desde los más simples y antiguos hasta los más complejos y modernos.

Un primer tipo de conjunto de punto es el integrado por cordófonos e idiófonos. Las combinaciones instrumentales más frecuentes son: tres y laúd, laúd y guitarra y tres y guitarra acompañante; además un güiro o unas claves. Este conjunto es de integración circunstancial para el acompañamiento del punto libre y fijo solamente. Es heredero directo de las formas más antiguas de acompañamiento del género, que en sus inicios, en el siglo XIX cubano, es reflejado en las crónicas como un dúo de tiple o bandurria —cordófonos ya desaparecidos en Cuba— y un güiro, idiófono de raspadura empleado por los cantores cubanos desde los inicios de la colonia. Formas muy primigenias de este tipo de conjunto son conservadas actualmente por familias y practicantes aislados en el occidente y centro del país, que aún usan el violín como cordófono de punteado y el machete como idiófono de raspadura.

Un segundo tipo es el que presenta una combinación de cordófonos e idiófonos similar al conjunto anterior, pero que incorpora un membranófono, generalmente una tumbadora o un bongó. Este conjunto es muy característico de las áreas rurales. Acompaña los dos estilos fundamentales de punto y puede integrar a su repertorio guarachas, boleros, corridos y rancheras mexicanas, de amplia preferencia por la población rural de la Isla.

El tercer tipo de agrupación de punto presenta la particularidad de que los cordófonos acústicos —tres, guitarra y laúd— son amplificados mediante aditamentos de construcción artesanal para aumentar el volumen sonoro, dada la ampliación de la función social del conjunto. Presenta similar combinación de idiófonos y membranófonos y la incorporación de una marímbula o un contrabajo. Estos grupos tienen un carácter relativamente estable y se presentan periódicamente en círculos sociales, ferias de punto campesino y otros centros culturales para un amplio y heterogéneo público, generalmente en zonas urbanas o centros semiurbanos, de ahí el uso necesario de la ampliación de instrumentos y cantantes lo cual le permite abordar un repertorio integrado también por la música bailable. Dentro de esta tipología podemos considerar el conjunto de punto de parranda esbozado anteriormente.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

El cuarto tipo de conjunto presenta cordófonos amplificados, idiófonos —claves, maracas, güiro y cencerro— dos membranófonos —bongó o tumbadora y en ocasiones pailas— y la incorporación del bajo eléctrico. En algunos casos se suma al conjunto una trompeta, que refuerza la línea melódica en los sones, guarachas y otros géneros bailables que se alternan con las rondas poéticas, controversias y pies forzados.

Independientemente del tipo de agrupación que se emplee para acompañar el punto, en los cordófonos predomina el punteo y sobre todo en el laúd y en el tres se desarrollan los elementos rítmico-melódicos de carácter improvisatorio, mientras la guitarra funciona como acompañamiento armónico. En los idiófonos y membranófonos se concentran los elementos rítmico-métricos de este género.

El proceso acelerado de urbanización producido en Cuba a partir de la década de 1960, ha provocado una extrapolación: en la actualidad la tradición de punto se localiza en áreas que, si bien mantienen modos de vida y tradiciones campesinas, presentan un desarrollo urbanístico que trae consigo la influencia de los medios de difusión masiva y nuevos gustos y preferencias musicales que van dejando atrás las supremacías del punto como forma de expresión por excelencia del campesino cubano. No obstante se efectúan eventos y encuentros convocados por instituciones estatales, como las Jornadas Cucalambeanas, el Festival del Tabaco y la labor permanente de Talleres de Decimistas y Peñas Campesinas en las Casas de Cultura que han coadyuvado a mantener vivo este género del folclor cubano.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

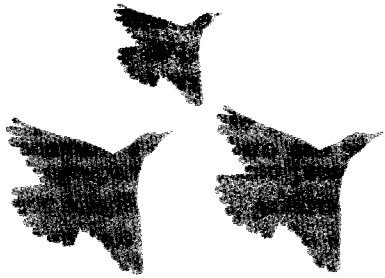
BIBLIOGRAFÍA

ESQUENAZI, MARTA: "Algunos criterios acerca de la forma y estructura en el canto del campesino cubano" en *Boletín de Música de Casa de las Américas*, no. 50, Ciudad de La Habana, 1975: 17-27.

LINARES, MARÍA TERESA: "La décima y el punto en el folclor de Cuba" en *Boletín de Música de Casa de las Américas* no. 31, Ciudad de La Habana, 1972: 3-6.

RAMOS, ZOBEYDA: *Complejo genérico del punto, cuaderno de transcripciones musicales*, CIDMUC, Ciudad de La Habana, 1987. (Música popular tradicional de Cuba, 3.) Edición ligera.

SÁENZ, CARMEN MARÍA: *Acercamiento a la caracterización de las agrupaciones de la música popular tradicional cubana*, CIDMUC, Ciudad de La Habana, 1991. Inédito.



© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

MAXIMIANO TRAPERO

EL ROMANCERO Y LA DÉCIMA JUNTOS Y ENFRENTADOS EN LA TRADICIÓN DE CANARIAS

La voz de la poesía popular no suele sujetarse a una sola forma, sino que por el contrario se manifiesta en géneros muy diversos. Por lo que se refiere a Canarias, las preferencias se decantaron desde antiguo en el romance y en la copla, pero modernamente, también en la décima. Frente a la gran tradición romancística que vive en Canarias, la presencia de la décima en la vida y en la cultura oral de las Islas es un fenómeno relativamente reciente, pero que se ha implantado con mucha fuerza en algunas de ellas, sobre todo La Palma, hasta el punto que es preferida por muchos creadores populares para sus composiciones, no sólo líricas, sino incluso narrativas, para las que el romance era antes el género exclusivo. Para ejemplificar el estado y las formas en que conviven el romancero y la décima, se estudian con detenimiento los distintos relatos que sobre *El hundimiento del Valbanera* existen en Canarias, un suceso histórico ocurrido en 1919 y que por su repercusión en las Islas se convirtió de inmediato en literatura popular, tanto en versiones en metro romance como en series de décimas.

LA TRADICIÓN ROMANCÍSTICA EN CANARIAS

Cuando a principios de siglo, a través de un artículo publicado en la prensa local de Tenerife, Menéndez Pidal (1904) invitaba —e incitaba a los intelectuales canarios a la búsqueda y exploración del romancero de las Islas, lo hacía desde el desconocimiento total que se tenía entonces no ya de su tradición sino de su misma existencia: un lugar —dice Menéndez Pidal— en donde pareciera que "jamás hayan oído recitar un romance" (1004: 16).

Aquella llamada no tuvo un eco inmediato, pero resonó más tarde, por la década de los 20, entre otros, en los oídos de un catedrático de literatura del Instituto del Puerto de la Cruz llamado Agustín Espinosa, quien vendría a ser no sólo el primer recolector importante, sino propiamente el primer investigador del romancero canario (Trapero 1987-88), si bien más por el efecto del entusiasmo y del estímulo de una "moda 'neopopulista' que por aquellos años encandiló a tantos poetas e intelectuales de España" (Ibid.: 439) —entre ellos a algunos de la Generación del 27—, que por el rescoldo que todavía pudiera tener aquella llama encendida por Menéndez Pidal.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

A Agustín Espinosa siguieron otros recolectores e investigadores que pusieron en conocimiento de don Ramón los resultados de sus pesquisas, entre ellos, José Pérez Vidal, que había realizado una labor minuciosa y admirable en su isla natural de La Palma y que fue, sin duda, el mejor intelectual que tuvo el romancero canario a su servicio en la primera mitad de siglo. Pero en 1955, a través ahora de un artículo publicado en el primer número del *Anuario de Estudios Canarios* de Las Palmas, tiene que volver don Ramón a urgir en la búsqueda. "Es preciso hacer en el Archipiélago una búsqueda total y a fondo —dice el maestro de toda la filología española— [...]. Bien seguros podemos estar —continúa— de que los resultados de la exploración habrán de ser espléndidos. No hay región en España ni en América que pueda dar resultados semejantes, pues sabido es que, tratándose de actividades de tradición, la pureza arcaizante es un privilegio isleño" (Menéndez Pidal 1955: 7).

No se equivocó quien a sí mismo se calificó con toda razón y con todo orgullo "el español de todos los tiempos que más romances haya oído y leído" (Menéndez Pidal 1980: 41). Hoy, después de la extraordinaria colección *La flor de la marañuela* (1969), que reunía 682 versiones de romances de todas las islas, y de los *Romanceros* particulares que de cada isla se han venido publicando en los últimos años y que han allegado, por su parte, más de 2.500 versiones de romances tradicionales. Hoy se puede decir que el romancero canario cuenta con el repertorio más grande publicado de cualquier región española e hispánica, y su conocimiento permite afirmar que representa una de las ramas mejor definidas e interesantes de la gran tradición romancística panhispánica.

¿EXISTE LA DÉCIMA EN CANARIAS Y EN ESPAÑA?

A su lado, ¿qué representa la décima? Casi tendríamos que empezar preguntando ¿es que existe la décima como expresión de la cultura popular de las Islas, como género que marque una tradición? Hacer esa pregunta aquí, en este lugar y ahora, ante estudiosos y especialistas tan eminentes que se han reunido precisamente aquí para estudiarla, carece de sentido, bien lo sé. Incluso hacerla entre algunos ambientes insulares, no propiamente de estudiosos, aunque sí de atentos observadores de la realidad cultural

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

local. Todos ellos saben y también nosotros sabemos que sí, que la décima ocupa un lugar muy destacado en la tradición oral de Canarias. ¿Pero esos *saben* y *sabemos* tienen un sujeto multitudinario? Yo creo que no. Ni lo tienen dentro de las Islas, ni lo tienen —mucho menos— fuera de ellas, en el ámbito de la España peninsular y en el de la América hispana. Quiero apoyarme en la experiencia personal vivida recientísimamente: en los prolegómenos de la preparación de este Simposio que celebramos tuvimos que ir de puerta en puerta —de despacho en despacho— predicando, como misioneros, no ya la buena salud que tenía, sino la buena nueva de su misma existencia.

Que la décima existe y que cumple un papel importantísimo en la cultura popular de las Islas, es cierto, lo sabemos los que aquí estamos y, naturalmente, los muchos cultivadores que tiene, repartidos éstos en el anonimato y en el silencio de sus terruños locales e insulares. Pero esa realidad necesita ser pregonada y difundida. ¿En qué Congreso, Simposio o reunión científica sobre las formas poéticas populares se ha hablado de la décima en Canarias y en España? Más aún, ¿qué estudios se han hecho sobre ella? Me apoyo en un testimonio ajeno, para mí irrefutable por la categoría científica y el rigor intelectual de su autor. Samuel G. Armistead (1992) acaba de publicar un libro que recoge todas las muestras literarias de la tradición oral de Luisiana, un enclave americano en la desembocadura del Mississippi que fue poblado por grupos de emigrantes españoles, procedentes de varias regiones peninsulares, pero principalmente de canarios, y que aún siguen conservando la lengua y las costumbres de sus antepasados: romances, coplas, adivinanzas, dichos, cuentos, corridos... y también décimas. Y, acostumbrados como nos tiene el Profesor Armistead a una erudición y a una exhaustividad bibliográficas sin paralelo alguno en el panorama de la filología española, nos da ahora también noticia de las publicaciones relacionadas con los géneros que se recogen y estudian en el libro. ¡783 entradas bibliográficas —si no he contado mal— se registran en el libro de Luisiana! Y entre ellas ni una sola que dé cuenta —al menos en el título— de la existencia de la décima como género poético popular en la geografía española, incluidas las Canarias. Pero sí que se da cuenta, como no podía ser menos, de la décima en Puerto Rico, en Cuba, en México, en Texas, en Panamá...

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Lo que nosotros conocemos de la décima popular nos ha venido de América y a aquellos países se les asigna en exclusiva, generalmente, la propiedad y la pervivencia de ese género poético. Basta coger un Cancionero de cualquier país hispanoamericano, una nutrida colección de poesía popular (pienso ahora en los *Cancioneros* del argentino Juan Alfonso Carrizo, del mexicano Vicente Mendoza y en tantos otros), para cerciorarse de que la décima ocupa allí la mayor parte de sus págimas; en los *Cancioneros* de España, sin embargo, esas páginas estarían llenas de romances y de coplas, pero ni de una sola décima. La existencia de un enclave en el sur de la Península, Las Alpujarras, en donde también vive la décima, aunque en circunstancias muy particulares, de las que tendremos cumplida noticia en estos días, nos era totalmente desconocida, a mí al menos, hasta el momento mismo de convocar este Simposio.

Que "se carece todavía de un trabajo sobre la décima popular en España" es algo que advirtió ya J. Pérez Vidal en 1965 (pág. 313). Y lo hizo él, un autor canario que con incomparable atención e inteligencia se dedicó a estudiar la cultura oral toda de nuestro país. Porque la décima ha interesado a la bibliografía española en su vertiente culta, no en su modalidad popular, a la que ha desatendido por la —en general— baja condición de su poética. Pero conviene recordar —como el propio Pérez Vidal hace en el encabezamiento de su trabajo, y por lo tanto la cita es suya— que "hubo un período... en que se despreció demasiado a los copleros, y aunque éstos no deben ser citados como modelos, es preciso tener presente que los copleros empezaron nuestra literatura; que ésta fue de copleros hasta el siglo XV, y que en la obra de los copleros está una parte de la índole del genio español en sus mejores días (Leopoldo Augusto Cueto, *Poetas líricos del siglo XVIII*, BAE, t. 61, p. 21)" (Pérez Vidal 1965: 313).

Por lo que respecta a Canarias, casi estamos en la misma posición que Menéndez Pidal denunciaba a principios del siglo respecto a los romances. Es verdad que en los últimos años se han venido publicando determinados repertorios poéticos de tradición oral (entre otros, Lorenzo Perera 1981; Godoy Pérez 1986 y 1987; Hernández Díaz 1988 y Tarajano 1991), entre cuyos materiales aparecen muchas décimas, pero, por lo general, tan mezcladas con los otros géneros y, no pocas veces, tan mal transcritas que el lector

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

poco avisado pasa sobre ellas como por encima de simples coplas. Y por lo demás, huérfanas del mínimo comentario, ¡cuánto más de un estudio detenido que dé cuenta de sus características, de sus formas y de las funciones que tienen en la tradición del lugar donde se recogieron!

Nosotros mismos, al hacer una antología de la *Lírica Tradicional Canaria*, nos sentimos en la obligación de introducir un capítulo dedicado a las décimas (Trapero 1990b: 205-12), aun reconociendo que éstas no tienen la misma marca de "tradicionalidad" que tienen los otros géneros líricos de las Islas: las endechas, los estribillos romancescos, los cantos de cuna, los cantos de trabajo, las coplas, las seguidillas, los "divinos", las adivinas, incluso. Pero excluirlas hubiera significado haber dejado un vacío muy importante de la cultura poética actual de las Islas.

Pues antes de nuestro libro, no encuentro en la bibliografía canaria ni un mínimo estudio que sobrepase las características y las dimensiones de un artículo de periódico o las de una pura referencia. Ni siquiera el estudio de Pérez Vidal antes citado, pues éste no se refiere a Canarias, sino a las décimas dedicadas a la desastrosa expedición española a Argel en 1775.

Debemos de confesarlo: en este terreno estamos pisando sobre blando; y la humildad en la exposición y la prudencia en las propuestas deberían de sernos buenas consejeras.

Por otra parte, hay que reconocer la dificultad, si no la imposibilidad, de recoger un *corpus* de décimas que sea representativo de la tradición de cualquier lugar, en este caso de Canarias. Siendo como es, en gran medida poesía espontánea e improvisada, pretender recogerla toda es querer imitar al mar, que acoge todas las corrientes y ríos particulares que le llegan. Hace muy pocos meses apareció en las librerías de las Islas un libro con *Las décimas de doña Pancha* (1992), una vieja palmera que, como tantos y tantos palmeros, nació con el don de la palabra "verseada" —quiero decir rimada y en décimas— y que, sin apenas cultura letrada, fue capaz de meter en verso dos vidas enteras, la suya propia y la de su entorno. Y cuando corrijo las pruebas de este texto, un nuevo libro da cuenta de las décimas de otro poeta palmero: *Las décimas de Severo* (1993).

Recoger toda esa producción individual es tarea urgente que requiere de no poca dedicación y sí de un mucho de comprensión:

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

comprensión hacia el fenómeno poético, por una parte, y comprensión a sus creadores, por otra. Un caso ejemplar de esa tarea lo tenemos entre las Comunicaciones de este Simposio: la recolección y estudio que Manuel González Ortega ha hecho sobre el estupendo decimista de Fuerteventura Juan Betancor García. Sólo después de estudios particulares de este tipo y de un *corpus* abundante de textos podremos iniciar estudios más sustanciosos, referidos a infinidad de aspectos que ahora se nos presentan como inéditos: orígenes, temática, dispersión geográfica, funciones, recursos literarios, fenómenos lingüísticos, procesos creativos, etc.

LA DÉCIMA EN LA TRADICIÓN DE CANARIAS

Pero al lado de esa fuente inagotable de poesía improvisada y de autor con nombre propio, hay ya en Canarias cierto *corpus* de décimas que empieza a circular siguiendo el proceso de transmisión de la poesía oral, olvidando al autor y renovándose en variantes que implican una incipiente tradicionalidad. Hoy ya nadie conoce al autor de esta décima (aunque Emilio González Déniz cree que es de un tío abuelo suyo llamado Manuel Déniz, nacido en el centro de la isla de Gran Canaria):

Sale el niño de la escuela
y a penas pone su nombre:
—Papá, cuando yo sea un hombre
me casaré con abuela.
—Hijo, ¿tú no consideras
que eso es una tiranía,
que resulta villanía
casarte tú con mi madre?
—¡Y siendo tú mi padre
te has casado con la mía!

Pero todos se divierten con las ocurrencias del niño, y todos la recitan como propia, como "de todos", que es la verdadera propiedad de la poesía oral.

De otra décima, que es fino desafío y proclama del buen cantor, he recogido en las Islas más de 10 versiones, y en tan solo

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

10 versos ha ya más de 10 x 10 pequeñas variantes. Una versión "facticia" de la misma podría ser la siguiente:

El gallo que fino canta
y quiera cantar aquí
cantará después de mí
o a lo contrario no canta.
Porque tengo una garganta
que derrumba al mundo entero,
y como gallo guerrero
lo digo y no me desmayo,
y no permito que otro gallo
cante aquí en mi gallinero.

¿De cuándo son las décimas que circulan hoy por Canarias? Me refiero no a las que nacen cada día como poesía improvisada de la inspiración de un "poeta" individual, sino a las que andan en la tradición de todos. Todos sabemos lo difícil que es expedir un certificado de nacimiento a la poesía popular. ¿De cuándo son las coplas que canta un labrador a su yunta, o las de la abuela que duerme a su nietito, o las de la mujer que entretiene su labor, o las del enamorado que canta al aire? De hoy y de siempre. Es asombroso el grado de conservadurismo que tiene nuestra poesía popular; muchos investigadores lo han demostrado (Frenk 1978, Carrillo 1988, etc.): muchas de las simples coplas que hoy canta cualquiera son pervivencia pura y simple —apenas transformadas— de las jarchas de los siglos X y XI. Y si no se quiere ir tan atrás, que la base de entonces no es tanta, sí que se puede encontrar soporte firme en la lírica de los siglos XV, XVI y XVII (Frenk 1987). A eso se le llama "tradicionalismo", que es la marca predominante de la poesía popular española.

UN EJEMPLO DE TRADICIONALISMO EN DÉCIMAS

Un ejemplo también en décimas. Una glosa anónima del siglo XVI, o quizá de comienzos de la centuria siguiente, según el gran folklorista argentino Juan Alfonso Carrizo (1987: 97-99), la que dice

Nada en esta vida dura
fenecen bienes y males
y a todos nos hace iguales
una triste sepultura.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

ha tenido en muchos lugares de Hispanoamérica un eco que suena todavía con distinta voz, según el lugar, aunque con el mismo son, como ha recogido Ivette Jiménez de Báez en su trabajo pionero sobre *La décima en Puerto Rico* (1964: 257-9). Así decía el tercer pie de la glosa del pliego original:

Muere el súbdito, el prelado,
mueren reyes y oidores,
alcaldes, corregidores;
obispos y prebendados;
mueren solteros, casados,
frailes, papas, cardenales,
los soldados y oficiales,
y entre siete pies de tierra
toda medida se encierra
y a todos nos hace iguales.

Pues la fría, objetiva y culta relación de mortales de aquella redacción se acomoda en la voz popular y anónima de Hispanoamérica a "una realidad doliente mucho más cercana a la sensibilidad actual del pueblo", dice la investigadora mexicana (Ibid.: 259). En Puerto Rico se dice:

Muere el rico, muere el pobre,
el mendigo, el pordiosero,
el mudo, el cojo y el ciego;
si la muerte viene y no escoge.
¿Para qué le valen dones
a esos hombres más formales
orgullosos sin fundamento
si todas son ausencias?
Allá arriba en la omnipotencia
toditos somos iguales.

Y en Argentina (Carrizo 1987: 98) se canta:

Al fin muere el abogado,
alguaciles y soplones,
comisarios y ladrones,
alcaldes y prebendados.
Mueren solteros, casados,
papas, reyes, cardenales,
arzobispos, generales;
todos de morir no yerran,
y bajo un manto la tierra
a todos nos cubre iguales.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Y aún otra muestra, obra de un poeta popular argentino de finales del XIX, que, teniendo un glosa diferente, reproduce el mismo contenido que aquellas, las mismas figuras retóricas y los mismos personajes ejemplares (Fernández Latour 1963: 209) dice:

Muere el pobre, muere el rico,
muere el noble y el plebeyo,
también muere el sexo bello,
muere el grande, muere el chico,
y si a probar me dedico
me basta sólo el decir
que bien lo enseña el vivir,
ya sea tarde o temprano,
por decreto soberano
nadie podrá resistir.

Pues también hay ecos de aquella glosa en la tradición oral de Canarias. La cuarteta de la glosa la recogí de labios de Eulalio Marrero (Tuineje, Fuerteventura). Y de las décimas glosadoras —éstas sin cuarteta inicial— conozco dos excelentes versiones: una me la proporcionó mi amigo Oriol Prunés, que la recogió de un hombre anónimo de San Isidro (ay. Teror, Gran Canaria), y la otra procede de Lanzarote (Godoy Pérez 1987: 213-14). La versión de Gran Canaria tiene 5 décimas y la de Lanzarote 4; las variantes entre ellas son bastantes e interesantísimas, mas la décima que se corresponde con las de arriba está solo en la versión de Gran Canaria, y dice así:

Desparece el general,
el rey y el emperador,
el juez, el gobernador,
el cura y el cardenal.
Hasta la princesa real,
la soltera y la casada,
la meretriz y la honrada:
todo el mundo a sucumbir.
Y los vamos a convertir
a polvo, ceniza y nada.

El tema de la muerte igualadora es tópico de la literatura universal, bien lo sabemos, pero de la literatura general, no con exclusividad de la literatura de autor letrado. Jorge Manrique alcanzó un punto inalcanzable en este tema, pero la literatura popular ha dejado también, a su modo y conforme al gusto de sus usuarios,

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

alturas increíbles en todos los modos poéticos. También en décimas. Y no me resisto a traer aquí otro ejemplo concreto, recogido por mí mismo hace apenas un mes, el 14 de noviembre de 1992 en la isla de La Palma. (Naturalmente, tenía que ser en La Palma, y en Tijarafe, por las razones que luego diré.) Las décimas me las dictó una mujer de 78 años, Humbelina Hernández González, quien las había aprendido de su autor, en este caso su abuelo, Víctor Hernández Sánchez, un hombre semianalfabeto que nunca salió de los límites de aquel finisterre que es Tijarafe, y que las había compuesto, según su nieta, en el siglo pasado. De entre las 12 décimas de que consta su composición me impresionaron especialmente 3 en la voz de su nieta Humbelina:

Vive el hombre en amargura
por no gastarse una perra
y luego va a comer tierra
a la triste sepultura.
Cree que la vida dura
pero este mundo es ingrato,
la vida no es más que un rato
que en un instante termina
y ahí te queda la gallina
colgada del garabato.

Bien se afana y bien trabaja
el hombre por el dinero
y si tiene el mundo entero
lleva la triste mortaja.
El dinero no le ataja,
muere todo ser viviente,
todos vamos a esa fuente;
muere el rey con su tesoro;
la muerte no quiere oro,
esa va a la ley vigente.

Vive el hombre equivocado,
va por camino perdido;
muchos se tienen creído
que este mundo es heredado;
y si lo tienen comprado
que me enseñen la escritura.
Esta es la mayor locura
porque aquí no tiene nada;
lo que sí tiene comprada
es la triste sepultura.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

(El grupo folklórico palmero "Echentive", en su disco *Décimas*, recoge 4 estrofas de esta composición de Víctor Cruz, tomadas —no se dice si por escrito u oralmente— de una mujer de Mazo. De las 4 décimas sólo 1 coincide con las que nosotros transcribimos aquí, pero marcada ya con algunas variantes, mínimas pero interesantes.)

En estos casos concretos, tanto en los ejemplos de Hispanoamérica, como en los de Gran Canaria y Lanzarote, como en éstos de La Palma, las décimas nos "saben" y nos "suenan" a antiguas, mejor, a poesía intemporal, a producto añejo, madurado ya y reposado por los años.

¿Pero tienen la mayoría de las décimas que circulan hoy por Canarias ese origen tan antiguo? No lo parece, de ninguna forma. No nos estamos refiriendo al origen del fenómeno, es decir, al momento en que la décima se convirtió en estrofa del gusto popular y que sirvió como expresión del arte y del gusto del pueblo canario. Nos referimos a los textos mismos que hoy circulan como poesía colectiva, como ocurre con los romances, por ejemplo. El *corpus* de décimas que es posible recoger hoy en la tradición oral de Canarias es moderno, y al decir "moderno" dejamos intencionadamente en el espacio de la imprecisión el momento de su origen. ¿En los finales del siglo XVIII? ¿En el siglo XIX? Su lenguaje denota esa "modernidad".

DECIMISTAS Y "VERSEADORES"

Bien merece que nos detengamos un poco, siquiera, en citar los nombres de los más afamados "poetas" de las Islas, que "poeta" es el nombre que se da en Canarias al creador de décimas, tanto sea en su modalidad de improvisación —"verseador"— o en el de la creación callada y en solitario.

En este terreno La Palma es la isla más "poética": los palmeros lo saben y los de las otras Islas se lo reconocen. Hasta donde llega la memoria de los más viejos, hubo un tiempo, a finales del siglo pasado y primer tercio de éste, en que se podía decir que "en La Palma se hablaba en décimas". Cualquier acontecimiento mínimo e individual (yo pude oír personalmente las décimas que una mujer de Tijarafe, semianalfabeta, había hecho —"quitado"

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

dicen los palmeros— para celebrar la llegada de la luz eléctrica a su casa; y no carecían de ingenio y de gracia), no digamos ya acontecimiento público y notorio, era motivo de la atención poética por parte de los más afamados decimistas palmeros. Y los hubo muchos y muy buenos (en el libreto que el grupo "Echentive" acompaña a su disco *Décimas* se ponen nombre y apellidos a un sinnúmero de poetas insulares cuya fama ha traspasado ya el tiempo y sus propios lugares de origen para convertirse en personajes de leyenda). Y aun dentro de La Palma hay un pueblo, Tijarafe, que descuella sobre los demás, y en el que es fama que allí todos son o aspiran a ser "poetas". De allí fue un tal Don Gregorio Rodríguez Martín, muerto hace unos 15 años, hombre menudo y callado, pero del que todo el mundo habla lenguas y califica como el más grande "poeta" y "verseador" que ha tenido aquella isla. Y se recuerdan de él anécdotas como ésta: Venía un día Don Gregorio, demasiado cargado para sus ya muchos años con dos grandes cubos de agua, y un vecino le dijo compasivo una cuarteta:

—Te levantas de mañana
muy tempranito a regar;
anda vete a descansar
y que riegue Doña Juana.

Y Don Gregorio le siguió el envite al vecino y completó, sobre la marcha y sobre la misma rima, la décima:

—Tú lo dirás de jarana,
pero te voy a decir
que no han pasado por ti
los setenta y siete años
de lucha y de desengaño
que ya han pasado por mí.

Reconozco que cuando oí esta anécdota la tuve por extraordinaria, por lo que significaba de ingenio, repentización y recursos poéticos por parte de su autor. Hoy, metido ya en el mundo de los "poetas" palmeros y conocedor que soy de algunos de ellos, los versos de Don Gregorio me parecen de lo más ordinario allí; Bernardo Gutiérrez, otro palmero de Mazo, improvisa con no menos facilidad que Don Gregorio y, si se quiere, en condiciones impuestas más difíciles, como es con un "pie forzado". Y tantos otros poe-

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

tas palmeros. Pues de La Palma son los más famosos "verseadores" de toda Canarias que aun en la actualidad practican la modalidad de improvisar y de enfrentarse en porfías poéticas: Bernardo, Eremiot Rodríguez Rocha, Miguel Rocha Martín, Manuel Pérez Camacho, Sabino Rodríguez Rodríguez, Severo...

De La Gomera fueron otros dos famosos "poetas" de décimas: uno de Valle Gran Rey, llamado Manuel Roldán Dorta (autor de muy populares composiciones en su isla, entre ellas, al parecer, de "Las 'coplas' de Hupalupo"), y el otro de Gerián, llamado Manuel Navarro Rolo (éste sí confirmado autor de las décimas del "Telémaco", un relato sobre una trágica travesía entre La Gomera y Venezuela, en la época de la emigración clandestina, de un barco que tenía ese nombre). Y hoy vive otro famoso, Francisco Arteaga Arteaga, apodado "El Gomero", que improvisa con extrema facilidad y canta con el estilo inconfundible de los grandes cantadores de romances de La Gomera.

En El Hierro tuvo cierta fama de "poeta" Antonio Carballo, de El Golfo, pero allí la décima no es un fenómeno colectivo común. Allí es práctica todavía habitual el cantar versos improvisados al ritmo y al son de la *meda*; pero la meda se canta sobre dísticos, no sobre décimas. Y también allí es habitual improvisar y dedicar *loas* a la patrona de su isla la Virgen de los Reyes o a cualquiera de sus patronos locales; pero las loas se hacen sobre cuartetas, no sobre décimas.

Por el centro de Gran Canaria vivió otro, Manuel Déniz, que al parecer de su sobrino-nieto Emilio González Déniz (según expone en su Comunicación a este Simposio) fue el autor de algunas de las décimas más populares que hoy circulan de labio en labio por la isla de Gran Canaria y aun por las otras islas de la provincia de Las Palmas. Y otro poeta popular llamado Andrés Díaz Benítez, de los Altos de Guía, que iba de pueblo en pueblo alegrando las fiestas locales con sus décimas. Y aún vive otro, Antonio Herrera Hernández, de Los Arbejales (Teror), hombre tan jovial y tan "poeta" que puede decirse que piensa en verso y habla en décimas.

De Lanzarote no he logrado referencia sobre sus decimistas que merezca destacarse. Y de Tenerife no tengo información suficiente.

De Fuerteventura hay —porque aún vive y ha venido al Fes-

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

tival que se celebra paralelamente a este Simposio— un nombre que suena por encima de todos, Juan Betancor García, de Tuineje, autor de muchas y celebradas décimas, tanto sueltas como en series largas, que circulan ya de labio en labio por toda la isla. Y también Miguel Betancor, de Tiscamanita, es un buen poeta de décimas. Pero como improvisador debe citarse el nombre de Juan Ramón Rodríguez, también de Tiscamanita, capaz de enfrentarse en duelo poético al más capaz decimista; sólo que Juan Ramón, como improvisador, está solo en Fuerteventura y para poder practicar su arte debe buscar contrincante en otras islas.

De entre los recitadores que han incluido los relatos en décimas entre su repertorio tradicional, junto a otros géneros líricos y narrativos, un nombre merece citarse por excepcional: Eulalio Marrero Ávila, de Tuineje, Fuerteventura. En la memoria prodigiosa de Eulalio conviven, a veces en armonía, a veces en batalla, romances, décimas, decires, coplas, cuentos, adivinas... Pero él tiene un especial aprecio por las décimas. En su repertorio las hay incluso de su propia creación, pero sobre todo las hay de todas las procedencias imaginables: de su propio vecino Juan Betancor, de La Palma —en donde vivió algunos años—, de Cuba —en donde no estuvo nunca pero de la que lo sabe todo—, y de los pliegos que circularon con tanta profusión por todas las islas y por todas los sitios hasta hace 40 ó 50 años; las unas aprendidas por escrito —de los pliegos o de copias manuscritas—, pero las más aprendidas por tradición oral. Eulalio Marrero es, al fin, la mejor biblioteca y el mejor archivo en donde poder estudiar el variado y complejo mundo de la décima en Canarias.

GÉNERO VINCULADO A LA EMIGRACIÓN

Hay muchos más nombres, pero ese censo quede para otra ocasión y para otros fines diferentes a los que perseguimos aquí. Lo que sí es común en la mayoría de los casos citados es su estancia en Cuba por algún tiempo de sus vidas. Es decir, que "el oficio" lo aprendieron allí, aunque la naturaleza de poetas la llevaran ya desde su lugar de origen. Y también es común que los más jóvenes de hoy, que no estuvieron en Cuba, lo aprendieran "arrimándose" —como dicen ellos— a los viejos cantadores que sí estuvieron.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Los decimistas de Canarias y de Cuba se hermanan y se "disputan" la excelencia del verso en el Teatro del Centro Insular de Cultura de Las Palmas donde se celebró el Festival. De izquierda a derecha: Antonio Herrera (Gran Canaria), Bernardo Gutiérrez (La Palma), Jesús Rodríguez (Cuba) y Edwing Vichot (laúd, Cuba).

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Que la gran tradición actual de la décima en Canarias está vinculada a la emigración de finales del XIX y de principios de este siglo, sobre todo a Cuba, me parece a mí indudable. La manera de cantar hoy las décimas en Canarias no sólo es cubana, es que lo es incluso el nombre que lo designa: "el punto cubano". Y lo son también infinidad de décimas que hablan de Camagüey, de Matanza, de Cienfuegos, de Santiago, de La Habana, de Pinar del Río... Hoy cualquier canario que cante o haya oído cantar décimas conoce por aproximación la geografía de aquella isla, porque su toponimia ha quedado fijada entre los versos que los emigrantes trajeron de allá.

Claro que el argumento podría volverse al revés y ser formulado —como algunos lo han hecho— de este otro modo: La décima en Cuba y el llamado "punto cubano" no son propiamente creaciones cubanas, sino canarias. Fueron los primeros emigrantes —dicen— quienes llevaron allá esa forma peculiar de cantar la décima, y allí se constituyó como género típicamente cubano y campesino —"guajiro"—. Lo que explica, según dicen algunos investigadores cubanos, que sean precisamente los lugares y las provincias de mayor inmigración canaria donde con mayor intensidad vive la décima. Y de Cuba, constituidos ya su forma musical y los instrumentos con que se acompaña, regresó a Canarias. Es decir, género musical de ida y vuelta, no sólo de vuelta. O sea, ¿el canto de la décima estaba ya constituido en Canarias, en su estructura básica, y al viajar a Cuba con los primeros emigrantes canarios se asentó allí y se fijó definitivamente como ahora lo conocemos, y de allí regresó como "punto cubano"?, o, por el contrario, ¿el "punto cubano" es creación original de Cuba que llegó a Canarias con los muchísimos emigrantes de finales del XIX y principios del XX? Sobre la cuestión es necesaria más documentación y muchas más pruebas. Pero en todo caso, si fuera así, ésta se limitaría sólo a la manera de cantar las décimas, no al fenómeno general de la décima como poesía de expresión popular, porque, si bien es cierto que entre las modalidades musicales de la décima en Cuba y Canarias hay una proximidad que no tienen los otros países, el fenómeno de la décima es común a todo el Continente americano; y pretender que la décima popular fuese algo así como un "producto canario" de origen es llevar las cosas demasiado lejos.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

DE GÉNERO LÍRICO A ÉPICO

La décima, que nació siendo género lírico, medio de expresión del sentimiento más íntimo —"buena para la queja", la calificó Lope— lo sigue siendo todavía en gran medida, pero en Canarias —como en tantos otros lugares de Hispanoamérica— se ha adaptado también para los temas narrativos. "Así se nos presenta —dice el gran hispanista K. Vossler— [como], una rica poesía dialéctica, o sea, una poesía que no lo es si nos atenemos a su inspiración, y que sólo en lo externo lleva el ornato poético, mientras su contenido tiende hacia lo didáctico, lo científico, lo polémico o lo retórico" (cit. Fernández Latour 1969: 93). Y en esta función, si en América ha ganado totalmente la partida a los romances, en Canarias (en algunas islas al menos) la décima compite con los romances.

Dejo de mi consideración de hoy la primera de esas funciones, pues está ahora en Canarias en plena fase "aédica", en la fase de creación con la que empiezan todos los géneros poéticos populares. Décimas y más décimas puede oír cualquier recolector de poesía oral en Canarias, pero sus transmisores son en la mayoría de los casos sus propios autores y no los ordinarios y anónimos "transmisores" de poesía popular. La décima está todavía vinculada a su autor, pues no ha adquirido aún plenamente ese sello imprescindible de cualquier género oral, tal cual expresa la copla tan conocida:

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

Nos centraremos, pues, en el papel de la "décima aplicada" (Fernández Latour 1969: 92), como expresión de relatos en verso, como género narrativo. Y en esta función hay que decir que, junto a la vieja y gran tradición romancística de Canarias, los relatos en décimas son muy minoritarios y se limitan, las creadas en Canarias, a los temas de ámbito estrictamente local o insular, y las venidas de afuera a temas locales de las Antillas, predominantemente cubanos, traídas de allí por los emigrantes canarios.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Desde luego, la mayoría de los textos que es posible recoger hoy por vía oral son modernísimos. De entre los que tienen posibilidad de cronología, porque se refieren a acontecimientos históricos, ninguno sobrepasa las lindes de este siglo, aunque esto no quiere decir, naturalmente que el fenómeno de la décima como medio de expresión de la poesía popular no existiera antes. Aún así, cada isla tiene su propio impulso creador, proporcional en este caso a la intensidad emigradora que tuvo cada una y a la tradición que como consecuencia de ella allí se inició.

De la isla de La Palma conocemos las décimas que se hicieron con motivo del volcán de San Juan, en 1949, y las que narran la muerte de una mujer de Garafía y su hija, congeladas de frío cuando pretendían atravesar la cumbre en un día de invierno. (Por el libreto del grupo "Echentive" me entero que el autor de esta última composición fue un tal José Manuel Martín Rodríguez, de Tijarafe; que los nombres de las infortunadas fueron Antonia García, la madre, y Rosa Concepción, la hija; y que el acontecimiento tuvo lugar en 1930.)

En la isla de La Gomera son muy populares unas décimas que relatan el episodio de Iballa y la muerte de Fernán Peraza, hechas hacia 1920, y que allí se conocen como "Las coplas de Hupalupo", y también las dedicadas a un trágico viaje del barco "Telémaco" desde La Gomera hasta Venezuela, en la década de los 40.

En Gran Canaria está muy difundido un relato en 8 décimas titulado "El crimen de Las Lagunetas", sobre un macabro suceso ocurrido en 1943 en ese lugar del centro de la Isla. Y en Fuerteventura hay un relato, muy conocido porque se reproduce en Tuineje todos los años, que mezcla las décimas con el romance y las coplas, conocido por "Cantares de Tamacite y del Señor San Miguel", y que narra la invasión que los ingleses hicieron a la isla en 1740 y la heroica defensa que los majoreros organizaron contra ellos, pero que fue compuesto, según me confesaron algunos de sus autores, hace muy poco para conmemorar aquel acontecimiento. Todos éstos no son los únicos, pero son los más populares que conozco por cada isla.

Pero no ha desaparecido el metro romance de la musa popular de Canarias para narrar hechos y sucesos locales contemporáneos, paralelos y similares a los que están en décimas. Y aquí las preferencias se alinean según las islas. En unas siguen prefiriendo los

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

romances, como en La Gomera y El Hierro; en otras, las décimas, como en La Palma y Fuerteventura; y en otras se alternan éstas y aquéllas, como en Gran Canaria y Tenerife.

EL HUNDIMIENTO DEL VALBANERA

Un ejemplo paradigmático, en el que queremos detenernos un poco más, hay en la tradición de las Islas en el que se dan juntas y enfrentadas las dos tendencias, y que además está extendido por todo el Archipiélago, convirtiéndose, en mi opinión, en el relato moderno en verso más popular de Canarias: "El hundimiento del Valbanera".

Por razones de espacio no podemos tratar aquí este episodio, ni en la vertiente histórica ni en la literaria, con la extensión que nos gustaría y que el caso merece, por lo que nos limitaremos a dar una visión general del asunto; y quede para otro lugar el estudio pormenorizado del "Valbanera".

El Valbanera fue un barco de la Compañía española "Naviera Pinillos Izquierdo", que durante los primeros años del siglo XX se dedicó a hacer de ordinario la ruta España-Canarias-Puerto Rico-Cuba, llevando en sus viajes a los muchos peninsulares y a los muchísimos canarios que buscaban en las tierras del Caribe y en las faenas del tabaco y de la caña de azúcar la fortuna que sus tierras de origen les negaba entonces. "Este buque —dice un periodista de la época— llevaba en sus entrañas de acero, un anónimo montón, una juventud fuerte y laboriosa, que huyendo del ingrato terruño iba confiada, llena de esperanza en busca de trabajo y de fortuna..." (M. Moreno: 26.6.1992).

Esta podría ser la noticia de cabecera, pasado ya el calor del momento: "El 9 de septiembre de 1919 el vapor Valbanera, debido a un temporal, se hundió en las costas de Cuba con 500 pasajeros y tripulantes españoles, sobre todo canarios, a bordo. Es la mayor tragedia en la historia de la navegación española".

Las causas del hundimiento no parecen haberse aclarado del todo: unos dicen que envuelto por las olas, otros que por haber chocado contra los arrecifes de Cayo Hueso en el Golfo de México. "¿Qué cosa motivó tan inmensa desgracia —se pregunta un periódico de la época?— ¿Fue un tifón, una tromba marina, un choque

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

violento sobre rocas desconocidas? ¿Una mina, acaso, de esas con que los hombres, en esta guerra salvaje, sembraron los mares? No se sabe aún... ¡Del buque perdido no se salvó nadie, nadie! Hasta los cadáveres desaparecieron, en su mayor parte devorados por los tiburones..." (M. Moreno: 26.6.1992). Setenta años después del suceso, la versión más extendida es que la causa fue un terrible ciclón que se levantó de repente. El barco llegó a las puertas mismas del puerto de La Habana, pero debido a la estrechura de aquella entrada y a la fuerza del temporal —que levantaba olas por encima de la torre del Castillo del Morro, según testigos presenciales— no pudo ser auxiliado por el práctico, quien le recomendó se mantuviera a la espera hasta que amainara. Pero el ciclón fue a mayores y se llevó al Valbanera mar adentro... hasta adentrarlo en sus entrañas.

DÉCIMAS Y ROMANCES SOBRE EL VALBANERA

Y de inmediato la musa popular puso el suceso en verso y, como no podía ser menos, fabuló sobre él. La verdad es que las confusas circunstancias que envolvieron el suceso coadyuvaron en gran medida a la literatura. "Hubo mucha prensa alrededor de aquel desastre —dice un testimonio cubano—: que si el capitán cursó un telegrama que no fue atendido; que si surgió un motín; que si el barco llegó hasta cerca de Matanzas para guarecerse en la bahía y algunos vieron como era arrastrado por los vientos... Se armó mucha fábula, mucho rumor, brotaron las leyendas, se habló de milagros, de fantasías del más allá. *Los poetas repentistas improvisaron décimas quejosas* (el subrayado es nuestro); el trío Matamoros añadió una canción-letanía a su repertorio, y en la revista habanera *El Fígaro*, publicó alguien un soneto epitáfico que fue muy popular. Se cuenta que un pedazo de la proa apareció mucho después en las aguas de Florida, pero todo quedó en un nebuloso pudiera ser, quién sabe, a lo mejor..."

Desconocemos si en algún lugar de la Península, de los que procediera alguna de las víctimas que iban en el Valbanera (sobre todo de Andalucía), se hicieron coplas, romances o décimas sobre el acontecimiento. Pero es lógico que surgieran en Cuba y en Canarias; allá por ser el lugar del naufragio; aquí por ser el origen de

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

las dos terceras partes de quienes iban en el barco. Y en los dos lugares a la vez, Canarias y Cuba, por poseer una vena poética popular dispuesta a poner en verso el más mínimo suceso local, ¡cuánto más una tragedia del alcance del Valbanera, que afectaba tan directa y tan intensamente a las dos clases de "isleños"!

Por lo que respecta a Canarias, tanto los romances como las décimas —más éstas que áquellos— son tema vivísimo en la memoria colectiva de sus pueblos. Basta preguntar con una cierta insistencia a los más viejos de los ámbitos rurales de todas y de cada una de las Islas para que, casi sin carencia —aunque eso sí, de manera muy fragmentaria la inmensa mayoría de las veces—, se reproduzcan versos y estrofas sobre el hundimiento del Valbanera; y si los versos fallan, lo que no falla nunca es la memoria de que los versos existieron.

DESCRIPCIÓN DE LA TRADICIÓN LITERARIA

En la tradición oral de las Islas Canarias, el suceso del Valbanera vive nada menos que en 5 modelos poéticos diferentes: 2 en metro de romance y 3 en sendas series de décimas. Quizá sea mejor decir que nuestro *corpus* textual consta de unas 30 versiones, entendidas éstas como "texto" —sea largo o corto— procedente de otros tantos informantes distintos. El carácter fragmentario de la mayoría, sobre todo de las décimas, hace en algún caso problemática su asignación a un determinado modelo poético, llegando a registrarse, incluso, algunos casos de cruces y sincretismos de modelos distintos en una sola versión, lo que es prueba bien palpable del proceso de tradicionalización en el que viven. De las 30 versiones sólo 5 son romances, y el resto son décimas. (No sería difícil aumentar el número si uno se lo propusiera firmemente; quiero decir que este *corpus* de 30 versiones lo hemos reunido sin especial interés por él, a lo largo de los años, y sin buscarlo expresamente, en las varias islas en las que hemos encuestado.)

En el caso de los romances, la identificación de las 2 composiciones diferentes está garantizada, ya que han llegado a nosotros sendos pliegos impresos originales; no así en el caso de las décimas, cuyas múltiples versiones —todas ellas orales— las hemos

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

recogido todas fragmentariamente, y por tanto queda la duda razonable de que sean sólo partes diversas de una única composición, o que pertenezcan a composiciones diferentes. Aquí tendremos que guiarnos sólo por la crítica textual.

Que de un acontecimiento tan reciente, valorado en "tiempo de tradición", viva en la oralidad de las Islas un legado poético tan variado y se disponga de un número tan alto de versiones, demuestra tres cosas:

a) la fertilidad de la musa popular para la creación,
b) el apego de los canarios a los relatos en verso, y
c) el interés extraordinario que el acontecimiento del Valbanera despertó en la conciencia colectiva de los isleños.

Que la querencia poética de los canarios se ha decantado mayoritariamente, en este caso, por las décimas, es indudable: 5 frente a 20. Pero hay algo más significativo e interesante: mientras que los 2 romances (hasta ahora y que sepamos) sólo se han difundido por Gran Canaria y Lanzarote, las décimas lo están por todas las islas del Archipiélago.

En ello ha tenido que ver, creo, la procedencia de ambos tipos de composiciones: mientras que los romances nacieron en Gran Canaria, las décimas nacieron en Cuba (excepto la que denominamos modelo E). Los romances anduvieron primero por escrito, lentamente, mientras que las décimas llegaron a Canarias en la memoria y en la voz de los cientos (y hasta miles) de emigrantes canarios que las habían aprendido allá, en Cuba, y las desparramaron de inmediato por todas las Islas.

En este caso queda patente un hecho relevante: cuando la voz popular de Canarias necesita alzarse en verso para dar noticia de un suceso que ha conmovido la conciencia colectiva lo hace en romance, siguiendo las tradición más vieja y asentada en las Islas; pero cuando los recitadores tienen dos opciones poéticas, como en este caso, prefieren la décima. Esto es lo que ocurría al menos en el tiempo en que el suceso del Valbanera tuvo lugar; hoy quizá fuera necesario matizar más, según las Islas.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

DESCRIPCIÓN DE LOS MODELOS

Romance A

Del que llamamos romance A, disponemos de 3 versiones: La primera, procedente de Lanzarote (sin especificar localidad), recogida de una "hojilla popular anónima" (Godoy Pérez 1987: 26-31); consta de 216 octosílabos. La segunda es de Santa Brígida (Gran Canaria) y tiene 220 octosílabos (Trapero 1990a: n.º 192.1). Consta de 220 octosílabos. Y la tercera, también de Gran Canaria, de San Nicolás de Tolentino (Trapero 1990a: n.º 192.2); es muy fragmentaria, consta tan sólo de 41 octosílabos, pero la informante reconoce íntegra la fábula del romance y además lo canta.

Que la primera es la versión originaria es indudable, al margen de que procede de una copia impresa: tiene muchas "marcas" que la atan al estilo del texto escrito. Empieza por tener un exordio, tan propio de los romances "de pliego" dieciochescos y de los "vulgares" modernos; exordio que las otras dos versiones han olvidado:

¡Virgen del Carmen, tú eres
de los mares nuestra reina;
yo te pido explicación
recordando al Valbanera!

posee una regularidad métrica y de rima que son impropias de este tipo de romances cuando han pasado a la transmisión oral; manifiesta un léxico más "letrado"; y, por si fuera poco, tiene una puntuación totalmente académica, insólita en un texto oral. Por el contrario, las marcas de oralidad de la versiones 2 y 3 son más abundantes: en ellas las variantes tienden a la sencillez expresiva.

No sabemos quién fuera su autor, ni consta su lugar de procedencia, pero su texto lo delata. De los varios puertos peninsulares y canarios que el Valbanera tocó, sólo el de Gran Canaria se consigna:

De Gran Canaria salió
con rumbo para La Habana

Eso sí, haciendo constar que el barco va lleno de canarios (nada dice de los peninsulares):

con cientos de pasajeros
de todas las islas hermanas.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Tres versiones son muy pocas para que se pueda mostrar en ellas todo el complejísimo entramado de variantes, consustanciales con la transmisión oral; mucho más cuando estas versiones lo son de un texto que empieza a rodar en la tradición. A no dudar, suponiendo que este romance durase en la tradición oral de las Islas y pudiera recogerse dentro de 200 años, por ejemplo, las versiones futuras mostrarían un texto muchísimo más decantado, purificado de tanta ganga como ahora tienen.

Cierto, pues, que no estamos ante uno de esos textos venerables, por antigüedad y por poeticidad, que ennoblecen el romancero español, pero, por contra, tenemos la oportunidad de sorprenderlo en los primeros pasos que da en la vida oral, aún indecisos, torpes y cortos. Ejemplo para poner en práctica la teoría de la oralidad, y verla —palparla— nacer.

Primera evidencia, proclamada desde siempre: En la tradición oral no hay ni una sola versión que sea idéntica a otra. Las variaciones serán más o menos, de mayor o de menor calado, pero suficientes para demostrar la identidad de cada una de ellas. Pero contabilizar las variantes entre 2 versiones es imposible, pues éstas son de naturaleza tan diversa que no admiten una cuantificación del un, dos, tres. Lo único que puede decirse es el número de versos en que no se registran variantes de ningún tipo. Y eso dará la medida de la variación. En el caso concreto de nuestro Romance A, de 216 octosílabos que tiene la versión 1, 220 la 2 y 42 la 3, solo 87 octosílabos resultan idénticos en las tres versiones, lo que supone un 60 % de variación (y eso que la tercera versión es muy fragmentaria), lo que no es poco, sino mucho, aunque hay que decir que ésta se limita a los aspectos más superficiales del discurso.

Segunda evidencia: No todas las variantes poseen el mismo grado de "creación" en el proceso de la tradición. Tomando como elemento nivelador la tensión que siempre opera en la tradición oral entre la repetición y la creación, las variantes textuales pueden ir en una escala que empieza en el simple olvido y acaba por la creación poética. En el medio va una gama complejísima de variantes, unas léxicas, otras gramaticales; las unas de sustitución, las otras de modificación; unas que afectan sólo al discurso, otras que

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

alcanzan grados más profundos de la estructura interna, a la intriga del relato.

Romance B

El modelo del romance B es una composición que difícilmente puede admitir el calificativo de romance, menos el de poema. Es, a lo mucho, una "crónica en verso" del acontecimiento; eso sí, circunstanciada al máximo, llena de datos, de fechas, de números, de nombres, de topónimos y de casos que el autor pretende hacer creer reales. Es una narración ramplona y prosaica, sin ninguna altura poética, elaborada sobre las noticias directas de los periódicos de la época, cosa que el propio autor declara y proclama por dos veces:

Se sabe cierto y de fijo
que el Valbanera se hundió
los periódicos lo dicen
y lo mismo digo yo.
(parte II, bloque 4)

En la isla de Cayo Hueso
el Valbanera fue a pique
isla de Estados Unidos
el periódico lo dice.
(II. 7)

Este romance lo conocemos a través de un pliego impreso que recogimos en Lanzarote. Consta de dos partes, cada una de las cuales está compuesta por bloques numerados de 3 estrofas cuartetas cada uno: las dos partes tienes 8 bloques cada una; por tanto suman 48 estrofas en total y 195 octosílabos, pues dos de las estrofas de la II parte son irregulares (una tiene 6 versos y la otra 5). Esta división caprichosa no responde a ningún criterio observable, ni exterior, ni menos interior, que pudiera estar relacionado con la cronología u organización de los hechos. Da la impresión de que el autor confundiera, por no saber, la décima con cada uno de esos bloques de 3 estrofas que agrupa bajo números sucesivos.

Que el autor fue de Gran Canaria, sin que él lo diga expresamente, es algo que se delata reiteradamente: empieza por situarse dentro de "esta Provincia" (I. 2), y por relacionar sólo los pasajeros de la misma, olvidándose de los de las islas de la pro-

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

vincia de Santa Cruz de Tenerife; sigue por distinguir entre los que vienen "del campo" a "la ciudad" (Las Palmas de Gran Canaria) para conocer las noticias del suceso (I. 2); y lo especifica: "hizo escala aquí en Las Palmas" (I. 3. 10); se lamenta en especial de la muerte de "tantos canarios" (I. 7); y distingue, por último, a "canarios" de "peninsulares" (II. 7), cosa que sólo se hace, con esos términos, en las Islas.

Por el romance B podemos saber la historia entera de la última travesía del Valbanera: que para el capitán fue aquel su primer viaje (I. 3); que salió del puerto de Barcelona e hizo escalas en los de Valencia, Málaga, Almería y Cádiz (I. 1); que en Canarias tocó los puertos de Las Palmas (I. 3) y de La Palma (I. 7), (olvidándose del de Santa Cruz de Tenerife, ¿efecto del secular "pleito insular"?); y que antes de llegar a Santiago hizo escala también en Puerto Rico (I. 3).

Y no podían faltar las cifras de los pasajeros. De un total de 1.236 (I. 7), 90 lo formaba la tripulación (I. 2), y 570 los emigrantes canarios (II. 3), de los cuales 107 embarcaron en La Palma (I. 7) y 236 en Las Palmas, y aquí especifica 77 para Santiago y 159 para La Habana (I. 4).

Décima C

Este es el modelo poético sobre el Valbanera más extendido por las Islas. Los comentarios los hacemos sobre 18 versiones, todas recogidas por nosotros: 7 en Gran Canaria, 4 en La Palma, 4 en La Gomera, 2 en El Hierro y 1 en Fuerteventura, todas ellas fragmentarias, como advertimos antes; de tal manera que el conocimiento que los canarios tienen hoy del relato del Valbanera, a través de la literatura, se ha fijado sólo en los versos de los episodios que más llamaron su atención, no del total. (Una versión "facticia" sobre las 5 recogidas hasta entonces en Gran Canaria, puede verse en Trapero 1990a: n.º 193.6.)

Varias "marcas" identifican esta composición. En primer lugar, sus dos primeros versos, que empiezan por precisar la cronología del suceso:

Septiembre día memorable
del mil nueve diecinueve...

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

En segundo lugar, el último verso de cada estrofa que, como pie forzado, nombra siempre al Valbanera ("se ha perdido el Valbanera", "en el vapor Valbanera", etc.); de forma que las décimas que no acaban así son la excepción.

Que esta composición nació en Cuba, más concretamente, de la inspiración de un poeta popular de Santiago de Cuba, es cuestión que se reitera una y otra vez. Y mientras en las otras composiciones se menciona la ruta que el barco siguió, en ésta sólo Santiago y el nunca tocado puerto de La Habana se mencionan, generalizando el resto diciendo:

y dejando otras naciones
a nuestro puerto llegó.

Ni una sola mención a Canarias, a no ser una dudosa y confusa, por estar en una estrofa incompleta:

y doscientos más isleños
desembarcaron un sueño

Y otro indicio cronológico. Que las décimas nacieron al calor del acontecimiento lo dice la estrofa:

Si el vapor ha perecido
según noticias de ayer

y por tanto el relato, más que fábula ordenada de sucesos, es un cúmulo de anécdotas, de noticias y de valoraciones del propio autor, impresionado todavía por la tragedia:

El público se desespera
y pregunta dolorido:
—¿Será cierto se ha perdido
el correo Valbanera?

Décima D

Del modelo D conocemos 4 versiones: 3 del Hierro (2 recogidas por nosotros en Sabinosa, inéditas, y la tercera por Lorenzo Pereza 1981: 201), y 1 de Gran Canaria (M. Moreno: 3.7.1983).

Que este es un modelo diferente al C es fácil de comprobar, no sólo porque una misma informante de Sabinosa nos recitó las dos composiciones, con conciencia de que eran "dos romances distintos", sino porque, además, lo evidencia el texto mismo, narrando

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

unas mismas secuencias de dos maneras diferentes. Sirvan 3 ejemplos concretos: 1) el de la ruta que siguió el barco:

Modelo C

Este gran barco salió
con muy buena dirección
y dejando otras naciones
a nuestro puerto llegó.
En Santiago descargó
su mercancía a la carrera:
después en la bahía espera
el despacho de La Habana.
Hoy la humanidad cristiana
no sabe del Valbanera.

Modelo D

De Málaga el día trece
salió el vapor Valbanera
emprendiendo su carrera
como hizo varias veces.
Tranquilo en el mar se mete
y toma su dirección
para hacer escalafón
a Puerto Rico y Canarias
sin ideas temerarias
de su negra situación.

2) la secuencia del reconocimiento que hacen los buzos sobre el barco hundido:

A lo bajo medialuna
llegaron los submarinos
a la pista del destino
del buque de la infortuna.
Los buzos con su fortuna
se colocan las viseras
y adivinan mar afuera
que en lo profundo del mar
había un vapor casi igual
al correo Valbanera.

Ya los buzos han bajado
y han podido declarar
que no pueden trabajar
porque el buque está virado.
Se le ve que está cerrado,
que no se le ve abertura,
pero ellos no aseguran
si el otro lado está igual
porque está dentro del mar
dentro de una sepultura.

y 3) la secuencia de los funerales que se organizan por los desaparecidos:

Saludo a los comerciantes
de Cienfuegos, es deber:
con gusto mandaron hacer
misas a los naufragantes.
¡Pobres de los navegantes
que en tiempos de primavera
a naciones extranjeras
tienen que navegar
dispuestos a naufragar
lo mismo que el Valbanera!

Varias coronas se lanzan
de cada nación al mar
viendo ya el punto final
y perdida la esperanza.
En La Habana y en Matanza
se harán sendos funerales,
en otros puntos iguales
como Madrid y Canarias
y otras naciones varias
que conforman esos mares.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Que esta composición nació en Cuba, también es indudable; en este caso, gracias a la generosidad de María Teresa Linares Savio, Directora del Museo Nacional de la Música Cubana, que me ha allegado una copia del texto, puedo mostrar el original del que derivan las versiones canarias. Se trata de una composición en 6 décimas del "Abuelito del Punto Cubano", como así mismo se llamaba Miguel Puertas Salgado (1870-1964), que él mismo cantó y grabó en disco (Columbia C 3943 82928). Pero los textos canarios derivados del cubano, unos más que otros, han tomado iniciativas propias que hacen de cada versión un caso singular del relato. Baste como muestra la primera estrofa correspondiente a tres versiones distintas: la original cubana (1) y dos herreñas (2 y 3), la primera de ellas (2) mucho más cercana al original por cuanto su recitador la había aprendido directamente en Cuba:

1

Causa horror y causa espanto
en la ciudad habanera
la cosa que el Valbanera
no llega ni por encanto.
Todo el mundo está de llanto
y es muy justo este dolor
al no llegar el vapor
por el puerto de La Habana;
ya la cosa no es jarana,
tengamos piedad y amor.

2

Causa error y causa espanto
en la ciudad sabanera
la nota que el Valbanera
no llega ni por encanto.
Todo el pueblo está de llanto
a no llegar el vapor;
qué terrible confusión
decían los marineros;
a los pobres pasajeros
tengámosles compasión.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

3

Detallada la primera
noticia que causa espanto
se cubrió de luto y llanto
Cuba la isla entera.
Todo es lo que no quisiera
hacer esta relatoria
ni tener en mi memoria
por un momento siquiera
el final del Valbanera
que es muy notable esta historia.

Décima E

El último modelo poético sobre el Valbanera, en décimas, lo conocemos sólo por la Comunicación que Emilio González Déniz ha presentado a este Simposio. Se trata de un fragmento de 4 décimas, según versión que él mismo aprendió de niño de labios de su madre y de su abuela, procedentes del centro de la isla de Gran Canaria.

Estas décimas, a diferencia de los modelos C y D, sí nacieron en Canarias. El interés del autor se fija precisamente en las "noticias extrañas" que llegan a Canarias sembrando confusión por el paradero de los "setecientos isleños" que iban en el Valbanera. De sus cuatro décimas la última está dedicada a relatar una anécdota: la del canario que perdió el barco pero ganó la vida "cogiendo una borrachera". La anécdota no debe ser creación del autor de esta composición, pues está también en las décimas que corresponden al modelo D (M. Moreno: 3.7.1983), y allí con rima y tono diferente, como se ve comparándolas:

Décimas D

. . . . . .
De aquel otro que también
donde buen ron encontró
y fue tanto lo que bebió
que cogió gran borrachera
y fue de esta manera
que de su vida salvó
pues que perdió el Valbanera.

Décimas E

Fue en el barco hasta Santiago
un hombre que no se arredra,
que en Canarias no se medra
porque al agua no hace amago.
Para a un amigo dar pago
se mandaron la primera,
la segunda y la postrera,
y el barco se le escapó.
Hombre de suerte escapó
cogiendo una borrachera.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

CONCLUSIONES

Característica común de todo las composiciones es la intención de sus respectivos autores de adelantar desde el principio el desenlace del suceso, de manera que el suspense desaparece y el interés se desplaza a otros aspectos del relato, más internos y humanos, que se irán desgranando a lo largo de los versos: "Se ha hundido el Valbanera" dice el romance A en su primer verso, y la tragedia, unas veces como premonición, otras como hecho consumado, se reiterará machaconamente a lo largo de las respectivas composiciones, siendo en esto el más reiterativo el romance B.

Por metros poéticos, los romances son más narrativos, más circunstanciados; las décimas son más "épico-líricas", más valorativas. En los romances predomina la narración del acontecimiento histórico, la sucesión de los hechos externos; en las décimas la anécdota interna que conmovió la sensibilidad del autor individual. Los romances fueron hechos para dar cuenta del suceso; las décimas para llorar y compadecerse de las víctimas. En eso se adapta cada género a la esencia de su función poética originaria correspondencia. Y por supuesto, el poco diálogo que en las narraciones hay, cuando lo hay (o más propiamente intervenciones directas de algún personaje, pues en verdad diálogo no hay), corresponde a los romances.

El "estilo" de estas composiciones es el propio de la literatura de cordel: subproducto literario en muchos de sus aspectos. Y sin embargo, ejemplo muy ilustrativo de la literatura que se hace y gusta modernamente al pueblo llano de toda la geografía panhispánica. Con razón dice Caro Baroja que la literatura de cordel apenas si interesa como literatura (1969: 30), pero sí que interesa, y mucho, como expresión de una mentalidad colectiva que ha perdurado en este caso durante siglos. Los más importantes teóricos del romancero y de la literatura tradicional española han valorado siempre despectivamente —y por ello la han desatendido— la enorme producción de "poesía popular" —y en el nombre va ya la valoración— que en los siglos XVIII, XIX y primer tercio del XX ocupó a muchas de las imprentas más activas de España. Pero ahí está. Y ahí queda, como testimonio del sentir y del gustar de la comunidad de pueblos hispanos.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

BIBLIOGRAFÍA

ARMISTEAD, G.S.: 1992. *The Spanish Tradition in Louisiana.* Newark, Delaware: Juan de la Cuesta.

CARO BAROJA, J.: 1969. *Ensayo sobre la literatura de cordel.* Madrid.

CARRILLO ALONSO, A.: 1988. *La poesía tradicional en el cante andaluz. De las jarchas al cantar.* Sevilla: Biblioteca de la Cultura Andaluza.

CARRIZO, J.A.: 1987. *Selección del Cancionero de Salta.* Buenos Aires: Dictio.

ECHENTIVE: *Décimas (Música Tradicional de la Isla de La Palma)* (disco). Madrid: Tecnosaga.

FERNÁNDEZ LATOUR, O.: 1963. "Un poeta glosador que vivió en Jachal (San Juan) en el siglo XIX: Don Víctor José Capdevila", *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología*, 4. Buenos Aires: Ministerio de Educación.

FERNÁNDEZ LATOUR, O.: 1969. *Folklore y Poesía Argentina.* Buenos Aires: Guadalupe.

FRENK, M.: 1978. *Estudios sobre lírica antigua.* Madrid: Castalia.

FRENK, M.: 1987. *Corpus de la antigua lírica popular hispánica de los siglos XV al XVII.* Madrid: Castalia.

FUENTES, Carmen: 1992. "Rescatar el Valbanera, un gran proyecto en marcha", *Diario de Las Palmas*, 27 de julio de 1992.

GODOY PÉREZ, J.M.: 1986. *Curandería y cancionero lanzaroteños.* Suplemento La Voz de Lanzarote.

GODOY PÉREZ, J.M.: 1987. *Romancero de Lanzarote.* Suplemento La Voz de Lanzarote.

HERNÁNDEZ DÍAZ, A.: 1988. *Cancionero popular [de los Realejos].* Santa Cruz de Tenerife: Centro de la Cultura Popular Canaria.

JIMÉNEZ DE BÁEZ, I.: 1964. *La décima popular en Puerto Rico.* México: Universidad Veracruzana.

La flor de la marañuela: 1969. Ed. y prólogo de D. Catalán, Madrid: Seminario Menéndez Pidal y Cabildo Insular de Tenerife, 2 vols.

Las décimas de doña Pancha: 1992. Ed. de J. L. Martín Teixé, Ayuntamiento de Mazo (La Palma).

Las décimas de Severo: 1993. Ed. de T. Noda, Santa Cruz de Tenerife: Centro de la Cultura Popular Canaria.

LORENZO PERERA, M.J.: 1981. *El folklore de la isla de El Hierro.* Santa Cruz de Tenerife: Interinsular Canaria.

MARTÍN MORENO: 1983. "La tragedia del Valbanera", serie de 3 artículos publicados en *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, los días 26 de junio y 3 y 10 de julio de 1983.

MENÉNDEZ PIDAL, R.: 1904. "El romancero español y las Canarias", *Diario de Tenerife*, 29.1.1904 (reproducido por D. Catalán en *La flor de la marañuela*, I, 15-18).

MENÉNDEZ PIDAL, R.: 1955. "El romance tradicional en las Islas Canarias", *Anuario de Estudios Atlánticos*, I. Madrid-Las Palmas, 3-10.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

MENÉNDEZ PIDAL, R.: 1980. *Flor nueva de romances viejos.* Madrid: Espasa-Calpe, Selecciones Autral, 4.ª ed.

PÉREZ VIDAL, J.: 1965. "La décima popular", *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, XXI, 3 y 4. Madrid: CSIC.

TARAJANO, F.: 1991. *Canarias canta.* Santa Cruz de Tenerife: Centro de la Cultura Popular Canaria.

TRAPERO, M.: 1987-1988. "Agustín Espinosa, primer investigador del romancero canario", *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna*, 6-7 (Homenaje a Ventura Doreste), 431-455.

TRAPERO, M.: 1990a. *Romancero de Gran Canaria, II.* Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular de Gran Canaria.

TRAPERO, M.: 1990b. *Lírica Tradicional Canaria.* Gobierno de Canarias, Viceconsejería de Cultura y Deportes: Biblioteca Básica Canaria.

TRAPERO, M.: 1991. *Romancero de Fuerteventura.* Las Palmas de Gran Canaria: La Caja de Canarias.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Maximiano Trapero y Alfonso Armas Ayala, profesores de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.

Un aspecto de las Sesiones del Simposio en La Casa de Colón de Las Palmas de Gran Canaria.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

María Teresa Linares, directora del Museo Nacional de la Música de Cuba, y Jesús Guanche, profesor de la Universidad de La Habana.

Ivette Jiménez de Báez, profesora de El Colegio de México y Lothar Siemens, director de El Museo Canario de Las Palmas.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

COMUNICACIONES

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

ALFONSO ARMAS AYALA

LA DÉCIMA EN CANARIAS Y EN AMÉRICA

La presente comunicación pretende solamente ofrecer algunas consideraciones sobre la presencia en Canarias y en algunas áreas de América, de la décima como estrofa popular. Precisamente, conviene repetirlo, como estrofa popular. Porque este sentido popular será la característica fundamental de una estrofa que perdió su condición cortesana para alcanzar su máxima difusión al convertirse en forma de expresión popular. Compitiendo con el romance o con la endecha, la décima adquiere su difusión y su popularidad cuando se desviste de los ornamentos cultos para convertirse en una estrofa lírica, con acompañamiento musical, gracias a cuyo acompañamiento sirve al pueblo como medio para expresar dolor, alegría, burla, amor, sátira, y, en especial, compendio de lenguaje directo y agudo.

Para encerrar mejor los más escondidos sentimientos populares.

La Décima como estrofa culta popularizada es estrofa que tiene, en Canarias, notas muy especiales.

Los diez versos expresan la íntima, la estrecha relación existente entre dos distintas estructuras métricas; las cuartetas que tienen contenidos y fines muy parecidos; y que suelen tener dos versos de unión que alcanzan, con el aire popular, casi siempre, un papel de estribillo.

M. Trapero[1] dice que "la décima popular ha tenido modernamente un cultivo tan intenso en Canarias que compite en preferencia con las otras estrofas y formas poéticas populares". Y ese sentido popular es sin duda lo que le da en las Islas Canarias y en otras Islas —Cuba y Puerto Rico— unas notas peculiares.

Conviene señalar el fenómeno de *popularizar* un baile o una canción de raíz cortesana o culta.

Desde los estudios de Millé Giménez[2], de Dorothy Clotelle Clarke[3] o de José María Cossío[4], la décima siempre se consideró una estrofa culta, aunque desde sus comienzos tuvo un contenido sentencioso, satírico o burlesco. Por eso, cuando arraiga en Cuba,

1 *Lírica Tradicional Canaria*, Bib. Básica Canaria, 1990, pág. 205.
2 "Sobre la fecha de la invención de la décima o espinela", Hispania Review, V, 1937; págs. 40-51.
3 RFE, 1936; págs. 293-304.
4 "La décima antes de Espinel", RFE, 1944; págs. 428-454.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

especialmente, encuentra en sus cultivadores la forma más idónea para expresar "el canto de clases populares". El pueblo, por boca de sus cantadores, hallará en ella la estrofa ideal para expresar la crítica, la burla, la sátira o sus quejas de carácter social.

"No es arriesgado decir —dice Manuel González Ortega[5]— que con el *Punto Cubano* utilizado en las controversias y duelos poéticos de caráter privado, importamos una creación músico-popular inscrita claramente en lo que Antonio Gramsci llamaría «canto de las clases populares»: un modo de concebir el mundo en contraste con la sociedad oficial. Se critica a los poderes establecidos —la Iglesia, los terratenientes, el Estado— o se narra cualquier suceso de importancia."

Estas décimas escritas con finalidad satírica alcanzan en la poesía popular una amplia difusión. Del mismo modo que también en las Islas alcanzan una gran difusión, con raíz insular, las *Malagueñas* y las *Folías* que en Miranda y Margarita (Venezuela) tienen un arraigo especial.

Señala González Ortega[6] que el punto cubano pudo haber tenido "ingredientes" aportados por la población "negra"; fenómeno bastante probable dada la carga burlesca que este tipo de canciones alcanza en la poesía cubana del siglo XIX. El "punto fluido", sigue refiriendo G. Ortega, es el más frecuente en las Islas y tiene formas muy distintas de expresión. Los "piques", los "margareos", los "dichos" contienen esa salsa especial de la poesía cuasi panfletaria o más bien satírica que en reuniones, bailes, festejos pueden escucharse en pueblos y aldeas insulares.

No se puede olvidar que el "punto cubano" se encuentra a caballo de la canción y la poesía. De la primera tiene el acompañamiento musical de instrumentos de cuerda o percusión, de la segunda, la "letra", el texto, nacidos de ese deseo de "mantener una tradición común". Tradición nacida de esa inagotable fuente de inspiración que es el poeta popular, el *aeda*, con capacidad creadora limitada.

Porque esa tradición es, sin duda, el apoyo más firme que tiene la pervivencia, después de cuatro siglos, de versos cantados más que recitados como los recogidos por el Profesor Trapero en las

[5] *La canción tradicional en las relaciones canario-americanas; Canarias y América*, Madrid. Espasa-Calpe, 1988; pág. 239.

[6] *La canción tradicional...* pág. 239.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

páginas de su libro *Lírica Tradicional Canaria.*[7] La copla, en forma de cuarteto, de redondilla o de villancico, de romance o de décima es el molde imperecedero en el que se encerrará la vigorosa y siempre renovada flor de nuestra tradición lírica.

Y es esa "lírica para cantar" esa poesía rural la que más y mejor pervive. Desde las *endechas* del s. XVI hasta las *folías* o el *punto cubano* del s. XIX. En ocasiones, el baile acompaña a la música; otras veces, sólo la canción cumple la función transmisora.

Como refiere Díaz Cutillas[8], "el guajiro cubano crea sobre patrones más o menos fijos improvisando las más de las veces cuando surge una controversia". Añade Díaz Cutillas "que a nivel popular se prefiere el asonantado y que en unos casos las estrofas son quintillas superpuestas y en otros, patrones propios de cinco versos con morfología propia".

Según D. Cutillas, la décima *volvió* desde Cuba a Canarias, aunque no resulta fácil asegurar que antes de ese *viaje* no hubiese habido otro, en el que la estrofa llegó al mundo musical americano. Porque es esta condición de estrofa musical la que caracteriza a la décima, a la endecha y al romance, por citar únicamente a las estrofas más características de nuestra poesía popular.

Esta *popularidad* es una nota peculiar que no puede olvidarse en relación con la *décima.* La estrofa, como dicen todos los tratadistas, fue usada preferentemente por Vicente Espinel, un poeta culto andaluz. Una vez más —así ocurrió con "el canario"—, una forma culta adquiere una nueva significación cuando el pueblo —la canción popular— le da carta de naturaleza.

Aún encontrándose en su fase "aédica", casi durante un siglo ha servido de soporte al género burlesco, al satírico y, en general, al género narrativo, ya que en muchas ocasiones arrebata al romance su naturaleza de cuento o de relato. Siguiendo al Profesor Trapero, "el amor, la denuncia social, sentencias, sátira, burla, adivinanzas", son algunos de los temas de la décima.

Porque este sentido de lo popular es el factor predominante para haber alcanzado la difusión que tuvo. Precisamente, a través de los "puntos cubanos".

[7] Págs. 18 y sigs.

[8] "Cuba y Canarias: relaciones musicales"; *I Jornadas de Estudios Canarias-América,* Sta. Cruz de Tenerife, 1980; págs. 88-94.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

He aquí una de estas décimas que aún sigue sonando en las alturas de Teror y en boca de cantantes algo más que sexagenarios.

Aunque este fino no canta,
no puede cantar aquí:
cantará después de mí
o a lo contrario no canta.
Porque tengo una garganta
que derrumba el mundo entero
y como gallo guerrero
yo canto y no me desmayo,
y no quiero que otro gallo
cante aquí en mi gallínero.

Esta décima, escuchada en Teror, está recogida por el Profesor Trapero[9]. Lo cual prueba su pervivencia y su carácter tradicional.

El tema es machista y amoroso, casi de desafío; la métrica no guarda la estructura clásica; los giros vulgares ("a lo contrario"); la alusión al gallo como animal de pelea: son notas de desafío que el cantante imprime a su *punto*, lanzado como un reto y dispuesto a obtener respuesta o *contesta*.

En otras ocasiones, la delicadeza y el suspiro lírico substituyen al tono grosero o desafiante. El regreso a la isla, la vuelta del emigrado, es en la siguiente décima el tema principal. Después de cantar —recordar— otras almas tan desvalidas como la suya, el coplero declara su amor:

Vuelve el pájaro a su nido
después de haberlo dejado,
vuelve el hombre transportado
vuelve aquel que se ha caído
a levantarse con fervor,
vuelve la abeja a la flor
a buscar su miel dejada,
y yo vengo, trigueña amada,
a solicitar tu amor.
(*Lírica Tradicional*, p. 209)

Los *isleños* de la Luisiana han dejado constancia de su condición insular a pesar del paso de los años y a pesar del entorno lingüístico y cultural que los ha rodeado[10].

9 *Lírica Tradicional Canaria*; pág. 207.

10 Vid: RAYMOND R. MAC-CURDY: "Los isleños de la Luisiana", *Anuario E. Atlánticos*, 1975, núm. 21, pág. 97.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

En esta décima, recogida y musicalizada en S. Bernado (Luisiana), se pueden destacar dos circunstancias: el tema de la guerra cubana y el trasplante que tiene la guerra a un ámbito continental. Desde Cuba a Luisiana, el nombre de Maceo (transformado en "Marcel") y el de Martínez Campos, frente a frente. Casi como en arrogante desafío. El tono repetitivo y la oposición de Cuba-España son notas que dan a la canción —también escuchada en Canarias— una caracterísitca muy peculiar. La estructura de la décima es irregular y el pie forzado de la rima complementa el tono popular que encierra la canción:

¡Ay, Martínez Campos creía
que Cuba iba a ser de España,
Martínez Campos creía
que Cuba iba a ser de España!
Y andaban por las montañas
cañones de artillería
y Marcel le respondía:
—Martínez vete p'España
y Marcel le respondía:
—Martínez vete p'España.
A fuerza, como es caliente
la polvora americana.
Yo pongo a Cuba libre,
independiente de España.

La mayoría de las otras canciones recogidas por el Profesor Mac-Curdy son romances o décimas más o menos desfigurados.

Otra de las *décimas* —más bien cuartetas— titulada "Décima de Boy Molero" refiere un suceso íntimamente relacionado con la pesca en las costas "isleñas" de Luisiana.

Solamente transcribiremos las primeras estrofas, recogidas por el Profesor Mac-Curdy [11]; con ellas bastará para dar fe del sentido narrativo del poema titulado "Décimas de Boy Molero".

A las dos de la mañana
la compaña "Boy" presente,
y eran las cuatro de la tarde
y siempre embarcando gente.

[11] *Op. cit.*, pág. 573.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Y la barca "Boy Molero"
tiene una buena largura:
cuando la proba está aquí
la popa está en Chapitoula,
y la barca "Boy Molero"
tiene una buena cencerra (teléfono o radio)
para avisar al de popa
cuando la proba está en tierra.

Como se ve, son más bien cuartetos, con rima asonante o con rima libre, pero que el autor —Flores González— las ha llamado *décimas*. Seguramente, por analogía con otras composiciones musicales familiares a los pescadores de Luisiana.

Por último, en Fuerteventura, estas décimas —recogidas por el Profesor Pedro Cullen[12]— refieren sucesos domésticos, requiebros amorosos:

Hermano, por Dios te pido,
consueles a nuestra madre,
quedas en lugar de padre,
le darás gusto cumplido.
Mientras yo tan afligido
me veo en tan triste calma,
adiós, hermano del alma,
repite mi triste voz.
Madre, encomiéndame a Dios,
tronco de todas mis ramas.

En otra décima —también recogida por el Profesor Cullen—, "Requiebro" tiene un aire sosegado; encadenado por vocativos amorosos.

Hermosísima pintura,
deidad, jardín peregrino,
a vuestras plantas rendido
la remito a tu hermosura
esta carta con ternura,
porque con mucha alegría,
es este dichoso día,
saber quiero si estás buena,
ramillete de azucena,
regalada prenda mía.

[12] *La Rosa de Taro*, Las Palmas de G. Canaria, 1984; pág. 146.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Como resumen de esta breve comunicación podría decirse:

a) La Décima popular alcanza amplia difusión en América y en Canarias.

b) Suple la décima al romance como estrofa narrativa.

c) La estructura estrófica de la Décima se rompe, aunque sigue conservando su denominación.

d) El "punto cubano" —en Cuba y en Luisiana— tiene formas comunes que responden a una fuente común.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

M.ª TERESA CÁCERES LORENZO

UN RECURSO LINGÜÍSTICO EN LA DÉCIMA POPULAR DE CANARIAS: EL EUFEMISMO

En la presente comunicación intentaremos introducirnos en el estudio de uno de los recursos más utilizados en las décimas populares canarias: el eufemismo. Utilizamos como *corpus* poemas ya recolectados con anterioridad, de todas las Islas y de todos los temas, especialmente de La Palma. En nuestro trabajo hemos realizado tanto un primer análisis de los temas en que se pueden incluir los diferentes eufemismos encontrados, como de los principales recursos eufemísticos presentes en este género popular. Entre los temas destacamos la presencia de una buena cantidad de términos relacionados con el mundo mágico-religioso, sexual y social, mientras que en lo concerniente a los recursos empleados en estas composiciones, destacan procedimientos semánticos: la metonimia, la antonomasia, la perífrasis y la metáfora.

1. INTRODUCCIÓN

La décima es uno de los cantos populares que se encuentra de forma privilegiada en Canarias y en América. Estas manifestaciones no han llegado a tradicionalizarse en la misma medida que ha sucedido con los romances, villancicos, coplas, etc. Su lengua no es por tanto igual a la utilizada en las composiciones tradicionales, pero, aunque carezca de un estilo formulario dada su juventud y la inmediatez del género, sí podemos encontrar una serie de rasgos comunes a toda la poesía oral; una de estas características es el eufemismo.

El *corpus* utilizado corresponde a las décimas publicadas en muy diversos trabajos: cancioneros locales, recopilaciones regionales, e incluso monografías personales. Se incluyen poemas en muy diferente grado de popularización, desde los escritos por un autor en concreto y todavía no generalizados, hasta las décimas más populares, cantadas o recitadas. Se incluyen también los llamados *puntos cubanos*, cantos mayoritariamente improvisados, aunque muchos siguiendo patrones preestablecidos y siempre con métrica y rima de décima. Entre los poemas estudiados existen muestras de todas las Islas, aunque parecen abundar los de La Palma, isla donde esta tradición mantiene en la actualidad una gran pujanza.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Entendemos por eufemismo un recurso de tipo lingüístico que con una base social psicológica evita lo malsonante, buscando una presentación estética del mensaje y huye así del tabú que se encierra en ciertas voces por razones culturales y sociales. El uso de este recurso es muy lógico, ya que la aceptación de las décimas por el público parece condicionar el estilo y la lengua empleada por el decimista. La elaboración de las décimas por parte de su creador posibilita la utilización de un conjunto de mecanismos lingüísticos, englobados en el eufemismo, que actúa sobre el aspecto fónico-gráfico y el contenido semántico de la palabra, permitiendo la creación o actualización de formas lingüísticas ya existentes que en un determinado contexto denotan pero no connotan lo mismo.

2. LOS TEMAS EUFEMÍSTICOS EN LAS DÉCIMAS POPULARES CANARIAS

Los eufemismos encontrados en las décimas isleñas pueden integrarse en varios grupos dependiendo de las causas que los han originado. La utilización de eufemismos en la lengua se debe a la existencia del tabú, en este caso el tabú lingüístico. Hoy ya no se teme a la palabra en sí, sino a las connotaciones y asociaciones que despierta, y lo que busca la utilización del eufemismo es evitar la representación obscena, sucia o molesta que el ser, función, objeto o miembro transmite a la palabra (Montero 1981: 21-22). Según sea el tipo de tabú que origina el eufemismo encontraremos diferentes categorías de éste. En las décimas, y por las razones que explicaremos a continuación, se presentan los eufemismos de tipo mágico-religioso, de tipo sexual y de tipo social, siendo los segundos los más empleados.

2.1. CONNOTACIONES MÁGICO-RELIGIOSAS

El uso que la tradición ha dado a este género popular, concretamente la narración de historias de amor o de nostalgia, no es especialmente propicia para la presencia de eufemismos religiosos. Tampoco la sociedad canaria es demasiado supersticiosa, con lo que el primero de los temas aparece poco representado. De los distintos puntos que implica lo misterioso y lo religioso: Dios, el

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

demonio, la muerte, es este último, y todo lo que con él se relaciona (tumba, cementerio, el acto físico de morir). el que con más asiduidad se encuentra. Prueba de lo que apuntábamos anteriormente son los siguientes ejemplos:

En algunas décimas aparecen de forma reiterada los términos *sepultura* (R.F. 122 y 125; D.P. 202, 10) y *fosa* (R.F. 122) por *tumba*; así como *sepulturero* (R.F. 125) por *enterrador;* y *sepultado* (C.P. 11) por *enterrado.* Otros eufemismos empleados con estas mismas connotaciones son: *perder hasta el pellejo* (R.F. 126) por *morir*; *difunto* (L.T.C. : 208) por *muerto*; *expiación* (C.P. 41) y *viaje* (D.P. 242, 6) por *muerte*; *pedir confesión* (C.C. 445) y *truncarse la vida* (D.P. 231, 8) por *morirse*; y el simbólico *la negra* (D.P. 237, 9) por *la muerte.*

2.2. CONNOTACIONES SEXUALES

Con respecto a los temas sexuales y amorosos son muy abundantes los eufemismos de decencia que encontramos en las décimas. Mucha de la poesía popular tiene un fin satírico y humorístico, y la décima cumple a la perfección este papel. El repertorio de temas que son objeto de tabú lingüístico y que mantienen relación con el sexo es muy amplio. En las décimas populares canarias encontramos eufemismos vinculados con los órganos genitales, el desnudo, las prendas íntimas, la actividad sexual, la desfloración y el embarazo. Algunos de éstos son:

— Con relación a los órganos sexuales: *pajarito* (D.P. 62, 4), *tontona* (D.P. 154, 10), *la llave* (C.C. 260), *el aparato* (C.C. 448 y 450) y *la sandía* (C.C. 453) por el *pene.* Los genéricos *la pieza* (D.P. 66, 10) y *lo peludo* (D.P. 61, 3) sirven para designar los órganos sexuales de ambos sexos. Con relación a los órganos femeninos encontramos *la cerradura* (C.C. 260), *un animal con la boca abierta* (C.C. 260), *la máquina* (C.C. 444), *el conejo* (C.C. 444), *la raja* (C.C. 444) y *el mono* (D.P. 75, 8). Los términos *seno* y *pezón* se sustituyen por *pecho* (D.P. 63), 5 y por *botón* en Doña Pancha (D.P. 65, 10).

— Con relación a la desnudez: *ir de naturaleza* (D.P. 71, 10), *ir enseñando su "tres"* (D.P. 81, 5) o *ir en cueros* (D.P. 154, 4), significan *ir desnudo.*

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

— Con relación a la ropa interior: incluibles en este apartado tan solo encontramos *pantalón* por *braga* en una décima de Fuerteventura (R.F. 120), y *sostén* por *sujetador* en una composición de Francisca Martín (D.P. 74, 9).

— Con relación a la actividad sexual: *coser* (C.C. 444), *querer* (C.P. 13), *dormir* (R.F. 123), *hacer el amor* (D.P. 73, 9), *divertirse* (C.C. 460) y *poner a andar la máquina de hacer gente* (C.C. 260) significan todos una misma cosa.

— Con relación a la desfloración o la virginidad: el *honor* (M.C. 8, 10), es por antonomasia la virginidad, por lo que *lastimarlo* (M.C. 14, 6), *perderlo* (D.P. 140, 9) o *deshonrar* a alguien (M.C. 19, 6) equivalen a la pérdida de la virginidad. Ser *señorita* (C.C. 449) o *doncella* (C.C. 460) también son sinónimos de ser virgen. Lo socialmente contrario a la virginidad, la prostitución, presenta también sus formas eufemísticas, y así se designa a una chica como *de sangre liviana* (R.F. 123) si no pone reparos a la hora de hacer el amor, o se le llama eufemísticamente *fulana* (D.P. 52, 3).

— Con relación al embarazo: en este punto aparecen un buen grupo de metáforas, detectando en las décimas como sustitutas de la perífrasis verbal *estar embarazada, estar cargada* (C.P. 22), *un barco llegando a puerto* (C.C. 449), *hallarse suspendida* (C.C. 454) y *engordarle la cintura* (C.C. 464). Una acción relacionada con ésta que tratamos es la del aborto, situación que pretende suavizarse, aunque sin conseguirlo, sustituyéndola por *malparir* (D.P. 52, 3).

2.3. CONNOTACIONES SOCIALES

En cuanto al tercer tipo de connotaciones, las de origen social, entran a formar parte de este apartado los eufemismos creados para evitar ciertos matices peyorativos relacionados con la edad y algunas actividades o actitudes humanas como el robo, la pelea, el vicio de beber, la ira, etc.

Sobre la edad, es normal en las décimas el uso de *anciano/a* (D.P. 1, 7; 6, 3; 7, 10; etc.) o sus derivados diminutivos, *ancianito/a/os/as* (D.P. 10, 3; etc.), en lugar de *viejo*, o la propia utilización del diminutivo *viejito/a* (D.P. 208, 3 y 10; 209, 4; etc.) que atempera el matiz peyorativo del término. Es de destacar que

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

la mayor parte de los cultivadores actuales de esta poesía popular son gentes de avanzada edad, por lo que es muy usual que aparezcan estos vocablos en sus recitaciones. El resto de períodos de la vida del hombre (niñez, juventud, etc.), al carecer de matices malsonantes o negativos no se reemplazan por eufemismos.

Las actividades humanas que han sido objeto de neutralización mediante el término eufemístico y que hemos encontrado en las décimas populares canarias son: *trabajar* (D.P. 52, 4) por *robar*; *vaivén* (M.C. 2, 5) por *pelea*; *dar leña* (D.P. 26, 8) por *pegar*; *galleta* (C.P. 48) por *tortazo*; *romperse el cuero* (C.P. 13) por *trabajar mucho* y *excursión* (G.C. 191, 4) por *fechoría*.

En cuanto a las actitudes que pueden sustituirse por un eufemismo encontramos *porfiar* (D.P. 30, 9) por *maldecir*; *no tener corazón* (D.P. 88, 4) o *tener malas entrañas* (R.F. 117) por *ser malvado* y *tener mal genio* (D.P. 227, 1 y 5) por *enfadarse fácilmente*.

3. RECURSOS EUFEMÍSTICOS EN LA DÉCIMA

En el análisis de las décimas isleñas podemos hallar dos tipos de procedimientos: los recursos paralingüísticos, basados en los métodos auxiliares del lenguaje, la entonación y el gesto; y los recursos lingüísticos, incluyendo en éstos los formales y los semánticos.

En lo que respecta a los primeros, entonación y gesto, no ocupan un lugar en esta exposición debido a que, por un lado no son apreciables en los materiales escritos sobre los que basamos el trabajo, y por otro, teóricamente es sólo en el plano de la morfosintaxis y del contenido semántico donde hemos encontrado los sustitutos eufemísticos. Pero sin embargo hay que apuntar que son un refuerzo muy utilizado en la comunicación oral, donde en múltiples ocasiones un gesto sustituye a una palabra o a un sintagma, y en el cual la entonación puede disminuir o aumentar la carga expresiva. Muchas veces el texto no se comprende totalmente sin observar el contexto en el que se cita. Un movimiento de manos o la señalización de algún objeto o parte del cuerpo puede explicar vocablos tan vagos como *eso*, *allí*, *cosa*, etc.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Por otra parte, y adentrándonos en los procedimientos de tipo lingüístico, encontramos los recursos formales que están integrados por los cambios eufemísticos relacionados con la morfología de los vocablos de las décimas.

El recurso morfológico actúa sobre la palabra, modifica el contenido afectivo y evocativo de éstas, evitando presentar el significado peyorativo que posee el vocablo primitivo en favor del derivado que ve atemperado su sentido. Aunque sea un procedimiento de tipo formal, repercute en el significado. Así por medio de la derivación encontramos voces formadas por los diminutivos y otros sufijos. En cuanto a los diminutivos podemos citar *ancianito* y *viejito* en las décimas de Doña Pancha:

Las gracias le quiero dar
a nuestro Señor bendito
reunir tanto *ancianito*
y podernos abrazar (D.P. 10, 1-4).

Yo tengo mi bienestar,
en casa de mis hijitos;
todos ellos son bonitos
pero yo tengo manías
que causan antipatías,
dejen quietos a *viejitos* (D.P. 208, 5-10).

En lo que se refiere a los recursos semánticos, para configurar el eufemismo son los más numerosos e importantes en este género popular, convirtiéndose en una fuente inagotable de creación estética y de "guiño" constante al público que, como buen receptor, conoce gran parte de los procedimientos utilizados. Estos métodos eufemísticos son sobre los que centraremos nuestro análisis.

Fundamentalmente el eufemismo en la décima popular consiste en la utilización de ciertos vocablos para sustituir otros que posean una connotación peyorativa, malsonante, supersticiosa, etc. Esta figura semántica puede adquirir cuatro formas diferentes: si el término eufemístico está en relación directa con el sustituido, es decir, si entre ellos existe una relación de causa-efecto, continente-contenido, etc., se trataría de una *metonimia*, dicho de otra manera, "la metonimia es una figura de transferencia semántica basada en la relación de contigüidad lógica y/o material entre el

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

término literal y el término sustituido" (Marchese y Forradellas 1986: 262); una forma especial de sinécdoque es la *antonomasia*, que consiste en reemplazar un nombre común por uno propio o por una cualidad que le corresponde de manera inconfundible (Lázaro Carreter: s.v.); si un término se suple por un grupo de palabras que lo explican por completo o en parte, nos hallamos frente a una *perífrasis*; por último, si la palabra sustituida no guarda relación alguna con el eufemismo empleado, salvo la de compartir alguna cualidad, es decir, cuando se establece una comparación entre los términos, se produce una *metáfora*.

Los dos procedimientos primeros, metonimia y antonomasia, están íntimamente relacionados, siendo difícil establecer sus límites, aunque intentaremos estudiarlos por separado y analizar el papel que desempeñan en las décimas populares canarias.

3.1. LA METONIMIA

El primer recurso que examinamos es la metonimia. En Fuerteventura en la décima "Lo que es infierno y es gloria" recolectada por Maximiano Trapero dice:

> La gloria la considero
> con toda la exactitud,
> que la gloria es la salud,
> la juventud y el dinero;
> un coche de lujo nuevo
> pa poderse divertir,
> buena *chica pa dormir* (F.V. 123, 2.ª, 1-7).

El eufemismo *chica pa dormir*, aparece en lugar de *hacer el amor*. La relación entre ambas es espacial.

Francisca Martín, la popular Doña Pancha, escribe en una de sus muchas décimas críticas:

> Los chicos van estudiando
> los viejos se van muriendo
> las fulanas *malpariendo*
> los ladrones *trabajando* (D.P. 52, 1-4).

El gerundio eufemístico *malpariendo* pertenece a otro tipo de recursos semánticos que veremos a continuación, la antonomasia, ya que indica la característica más notable de la palabra evitada,

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

aborto. Este término es común en el habla isleña, y aparece en otras formas de poesía popular como los romances. Pero aquí nos interesa más el segundo ejemplo, *trabajando,* que reemplaza a *robando.* La relación entre ambos verbos es de tipo lógico, ya que robar es el trabajo de los ladrones, y por lo tanto se situaría dentro de la metonimia.

3.2. LA ANTONOMASIA

La antonomasia es, tal como apuntamos anteriormente, el cambio de un nombre por una cualidad peculiar de éste o por un nombre propio. En las décimas canarias no encontramos ningún ejemplo con esta segunda modalidad del recurso, el uso de nombres propios. Este tipo de sinécdoque es muy usual en este género isleño, siendo uno de los modos preferidos a la hora de presentar los eufemismos. Siempre que se sustituye una palabra por una cualidad de ésta se utiliza la peculiaridad más llamativa, para establecer una relación lo más efectiva posible entre los términos, y permitir la comprensión del mensaje por parte del oyente o lector. Por esto todas las sinécdoques encontradas son calificables como antonomasias.

Así, en el siguiente fragmento se dice en Los Realejos (Tenerife):

> Y si en el cielo hay piedad
> para los seres humanos
> le pediré al *Soberano*
> si cruzara por tu senda
> devolverte a tu vivienda
> y el alma darte la mano (C.P.: 12).

Las formas eufemísticas de nombrar a Dios, en este caso *Soberano,* provienen del precepto religioso de no nombrar al Creador en vano, por lo que se utilizan sus cualidades para ello, escogiéndose las más importantes, como lo es el ser el dueño y señor del mundo.

Otra muestra nos la proporciona Doña Pancha del modo siguiente:

> será lo que Dios querrá
> cuando nos quiera llevar
> *la negra* viene a llamar
> para dejarnos allá (D.P. 237, 7-10).

©Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

La muerte se convierte aquí en *la negra*, destacando en ella el color que tradicionalmente se le asigna. En este caso no es una relación real, sino meramente simbólica la que acontece entre el término eufemístico y el eludido.

Cualquier tema es válido para el uso de esta figura semántica, basta con que exista un detalle destacable para que se utilice éste en lugar de la palabra que lógicamente le correspondería.

> Permítalo Dios de Cielo
> quien se exhiba a lo desnudo
> enseñando lo *peludo*
> viva sin tener consuelo (D.P. 61, 1-4).

En el fragmento anterior la característica elegida es esencialmente visual, y permite generalizar el término para ambos sexos.

3.3. LA PERÍFRASIS

Evitar decir un vocablo mediante la utilización de un sintagma entero, la perífrasis, ha sido considerado como el procedimiento eufemístico por excelencia (Montero 1981: 77), y en la décima popular canaria es otro de los recursos más empleados. Como ya apuntamos, la perífrasis diluye la carga peyorativa o malsonante de un término explicándolo totalmente o en parte. Si se verifica esta segunda opción, la característica comentada en el sintagma suele ser la más influyente y destacable, por lo que estaría relacionada con la antonomasia. El rodeo dado para evitar la palabra en cuestión puede ser más o menos complejo, aunque casi siempre, dada la métrica de este género popular, no suele sobrepasar un octosílabo.

Francisco Tarajano recoge el siguiente texto, donde se evita nombrar a la muerte mediante la expresión *pedir confesión*:

> Una carta recibió
> donde le dicen: "Manuel,
> si a tu madre quieres ver
> ponte en camino veloz
> que ya *pidió confesión* (C.C. *La madre enferma:* 445).

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Esta misma idea de la muerte se puede explicar suavizándola como *el fin de la vida*:

> Por experiencia yo *sé*
> la muerte me está acechando;
> y su guadaña afilando
> para *mi vida truncar* (D.P. 323, 5-8).

3.4. LA METÁFORA

Estrechamente emparentada con los procedimientos anteriores aparece la metáfora, donde también se sustituye una palabra por otra, aunque en este caso el eufemismo no guarda vínculo alguno con la palabra sustituida, salvo en la comparación que se ha establecido por algunas de sus cualidades.

Un claro ejemplo metafórico es el que se establece entre la llegada de un niño y la arribada de un navío a puerto:

> tenía diez barrigones,
> siete hembras y tres varones
> y *un barco llegando a puerto* (C.C. *En jagua:* 449).

O en "Las coplas de Hupalupo", donde a Beatriz de Bobadilla se le compara con un espejo donde se refleja la reina Isabel y continuando con la metáfora del espejo, se narra la conspiración de la soberana para alejarla de la corte, porque Beatriz se entiende con el rey y decide casarla con Hernán Peraza:

> Aunque el *espejo empañaba*
> a Hernán Peraza llamó,
> a Beatriz le ofreció
> y la aceptó con agrado (C.H. 4, 1-4).

Otra metáfora es cuando la muerte es comparada por medio del *viaje*, y así se describe:

> Ya yo no podré volver
> porque mi *viaje se acerca* (D.P. 242, 5-6).

También el embarazo es objeto de algunas comparaciones metafóricas, entre las que aparecen en las décimas las siguientes:

> y al ser una cosa fina
> quiso garrar con la endina
> y ella *cargada* quedó (C.P.: 22).

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Pasó un mes, pasó otro mes
de aventura en aventura,
y le *engordó la cintura* (C.C. 464).

— Si es daño de amor se ve
si es que se halla *suspendida* (C.C. *El dolor*, 454).

Este procedimiento semántico es, en este tipo de poesía tradicional, el más empleado. Las posibilidades poéticas que se extraen de su uso son muy útiles a la hora de componer décimas, sobre todo en las improvisadas, donde la inmediatez necesita del uso de metáforas para no reiterar ideas y conseguir un grado elevado de estética. En este caso las metáforas aparecidas en los textos son de igual forma empleadas en el habla de la cual provienen. Cuando las composiciones son escritas, las comparaciones metafóricas pueden ser más elaboradas y así nos encontramos con imágenes de alto contenido simbólico y efectista.

4. CONCLUSIONES

El eufemismo es, en la décima popular canaria, un recurso de primer orden en la composición de este género. La temática particular de este tipo de poesía popular, la narración amorosa o nostálgica de otro lugar u otro tiempo, la peculiar forma de recitación, muchas veces improvisada, y las características de los cantores en la actualidad, generalmente personas de cierta edad, condicionan poderosamente la utilización del procedimiento eufemístico en la décima.

De las tres temáticas en que podemos agrupar los términos eufemísticos aparecidos en la décima, mágico-religioso, sexual y social, es el segundo el que se manifiesta con mayor vigor. A esto contribuye la condición apuntada con anterioridad de la décima como cantar relacionado con el amor, a lo que se suma la gran cantidad de poemas humorísticos y satíricos que presenta la tradición insular. La escasez de contenido religioso en las décimas, contrariamente a lo que sucede con otras formas de poesía popular, refuerza de alguna manera la preponderancia del tema sexual en las mismas.

En cuanto a los recursos eufemísticos empleados en estas composiciones, destaca el consistente en la sustitución de un término

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

con cierto significado peyorativo, malsonante, etc., por otro que carezca de estos matices pero que sirva en ese contexto determinado como sinónimo, es decir, el eufemismo se crea mediante procedimientos semánticos. Los sistemas paralingüísticos, gestos y entonación, que sí se presentan, no son perceptibles en los textos escritos con los que fundamentamos este trabajo.

De los métodos eufemísticos destacamos la existencia de la metonimia, el cambio de una palabra por otra con relación espacio-temporal con la primera, la antonomasia, la sustitución de un término que designe una idea, un objeto, etc., por la cualidad más sobresaliente en él, la perífrasis, donde el eufemismo no es un sólo término sino un grupo de ellos que explica la palabra evitada, y la metáfora, en la cual se reemplaza un vocablo que significa una cosa, una imagen, etc., por otro con el cual se le compara por compartir alguna cualidad.

De todos estos recursos son la antonomasia y la metáfora los más empleados en la décima. El primero facilita mayor información al señalarnos lo que se quiere resaltar del término negativo. Así puede, en ocasiones, realizar un efecto inverso al deseado, creando un disfemismo, esto sucede por ejemplo en *malparir,* término que quiere significar *abortar,* y que destacando la esencia del mismo parece aumentar la carga negativa de éste. El segundo, la metáfora, se presta al juego estético de la décima, siendo un recurso estilístico de gran ayuda para el compositor o recitador de estos poemas populares.

El eufemismo es, en suma, un procedimiento creador que nos habla de la sociedad que produce las décimas. La imaginación de los compositores a la hora de concebir estos recursos eufemísticos no está relacionada con su nivel cultural, por lo que en este punto la poesía popular que se expresa a través de las décimas alcanza tan altas cotas de estética y de humorismo como las que pueden tener composiciones elaboradas por poetas más letrados.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

BIBLIOGRAFÍA

(C.P.) HERNÁNDEZ DÍAZ, ÁLVARO. 1988. *Cancionero popular.* Tenerife: Centro de Cultura Popular Canaria.

LÁZARO CARRETER, FERNANDO. 1961. *Diccionario de términos filológicos.* Madrid: Gredos.

MARCHESE, A. y J. FORRADELLAS. 1986. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria.* Barcelona: Ariel.

(D.P.) MARTÍN TEIXÉ ed. 1992. *Las décimas de Doña Pancha.* Tenerife: Iltmo. Ayuntamiento de Mazo.

MONTERO, EMILIO. 1981. "El eufemismo en Galicia. (Su comparación con otras áreas romances.)" *Verba,* anexo 17, 1-332.

(C.C.) TARAJANO, FRANCISCO. 1991. *Canarias canta.* Tenerife: Centro de Cultura Canaria.

(C.H.) TRAPERO, MAXIMIANO. 1984. "Las coplas del Hupalupo. Un episodio de la Historia de La Gomera", en Revista *El Museo Canario,* XLV, 37-53, Las Palmas.

(G.C.) —1990a. *Romancero de Gran Canaria II.* Las Palmas de G.C.: Cabildo Insular de G.C.

(L.T.C.) —1990b. *Lírica Tradicional Canaria.* Las Palmas: Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, "Biblioteca Básica Canaria".

(R.F.) —1991. *Romancero de Fuerteventura.* Madrid: Caja Insular de Canarias.

ULLMANN, STEPHEN. 1987. *Semántica. Introducción a la ciencia del significado.* Madrid: Aguilar, "Cultura e Historia".

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

JOSÉ CRIADO

LA DÉCIMA POPULAR EN LA ALPUJARRA

En la comarca de la Alpujarra, zona montañosa en las provincias de Almería y Granada, con una muy rica cultura popular, se inició una intensa actividad minera a principios del s. XIX. Tanto los mineros como los arrieros desarrollaron una cultura propia que dio lugar al nacimiento de los cantes flamencos en las minas e impulsó los combates de improvisaciones poéticas, primero, y luego, en la provincia de Murcia a través de desplazamientos masivos de la población minera. Por influencias mineras, y tal vez cubanas, los trovadores alpujarreños comenzaron a usar la espinela a principios del s. XX y se hace absolutamente popular en la comarca a finales de la década de 1980.

1. LA ALPUJARRA

1.1. DESCRIPCIÓN FÍSICA

La Alpujarra, con unos 2.000 km^2, es una comarca situada al sur de Andalucía, entre las provincias de Almería y Granada. Al norte está limitada por la Sierra Nevada, cadena montañosa que en su punto más alto sobrepasa los 3.000 metros, y al sur por el Mar Mediterráneo.

Entre mar y montaña transcurre, paralela a ambos, otra alineación montañosa de menor altura, que apenas llega a los 2.000 metros, constituida por las sierras de Lújar, de la Contraviesa y de Gádor. La comarca está dividida en 59 municipios. El número de sus habitantes es de 100.000, que viven tanto en pueblos como en aldeas y multitud de cortijadas [1].

Debido a esta difícil estructura física y al olvido de siglos de los distintos gobiernos la población alpujarreña ha mantenido unas formas de vida muy aisladas, incluso entre núcleos de población muy cercanos, y una economía de base familiar dominada por la agricultura de pequeña propiedad, el minifundio, en un terreno abrupto y escarpado [2].

[1] BOSQUE MAUREL, JOAQUÍN, "Marco geográfico de La Alpujarra". Ponencia a las I Jornadas Comarcales de La Alpujarra. En *Abuxarra*, n.º 6. Orgiva, 1990.

[2] "Alpujarra Física, Humana y Economía". En *Sierra Sur: La Alpujarra*, n.º 1. Granada, 1992.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Aunque bien es cierto que estas circunstancias, junto a múltiples influencias culturales a lo largo de la Historia, han favorecido el desarrollo de una cultura popular muy rica y variada, que ha llegado con gran vitalidad hasta nuestros días[3].

Las siguientes palabras de Gerald Brenan, referidas a Andalucía en general, se ajustan perfectamente a la situación vital del hombre alpujarreño:

> La historia de Andalucía es trágica pero no triste, sino muy rica y llena de un fuerte sentido por la vida y la supervivencia en las condiciones más adversas. Por eso los andaluces pueden dar lecciones al mundo. Porque saben lo que es sacarle fruto a un cerro pedregoso y hacer poesía de una batalla perdida...[4]

Del pueblo andaluz también se ha dicho que "la copla es su expresión más genuina. La copla nos ofrece toda una panorámica concreta del Sur y sus hombres, tanto en expresión íntima y propia, como de sentimiento plural y drama colectivo"[5].

Y, concretamente, se ha definido al hombre alpujarreño con tres atributos que le sitúan perfectamente adaptado a su medio natural: "La agresividad, la rebeldía y la fuerza física"[6].

Este carácter de las mujeres y hombres alpujarreños se refleja, lógicamente, en la manera de vivir y en las costumbres vitales, en las fiestas y en los trabajos. Digamos que terreno y carácter, fundidos en la persona, han dado lugar a una compleja cultura popular.

1.2. CULTURA POPULAR

Aunque soy consciente de la complejidad de significado en la definición del término "cultura popular" me remito a las palabras de Néstor García Canclini, que, paralelamente a la estructura social, define a la cultura popular "como resultado de una apropiación desigual del capital cultural, la elaboración propia de las condicio-

[3] FERNÁNDEZ MANZANO, REYNALDO (et al.), *El trovo de La Alpujarra.* En CRIADO, JOSÉ y RAMOS, FRANCISCO (Dirección y Coordinación): *El trovo en el Festival de Música Tradicional de La Alpujarra 1982-1991.* En proceso de publicación por el Centro de Documentación Musical de Andalucía.

[4] BRENAN, GERALD, En *El Despeñaperros Andaluz,* n.º 1. Granada, 1978.

[5] URBANO PÉREZ, MANUEL, *Pueblo y política en el cante jondo,* Sevilla, 1980. p. 9.

[6] CARRASCOSA SALAS, MIGUEL J., "Características del hombre alpujarreño". En *Sierra Sur: La Alpujarra,* n.º 2. Granada, 1992.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

nes de vida y la interacción conflictiva con los sectores hegemónicos"[7].

Juan Bedmar apunta también en este sentido cuando escribe que las culturas populares son propias de una "sociedad rústica, artesanal y de siervos"[8].

La amalgama de pueblos y de movimientos migratorios e inmigratorios que constituyen la historia de la Alpujarra dieron lugar a la creación de unas formas de expresión populares insertas tanto en los procesos históricos como en la propia funcionalidad de una sociedad campesina en un hábitat singular.

La cultura musical de La Alpujarra conserva múltiples referencias, no sólo de las culturas que han tenido presencia directa en la comarca sino también de las culturas dominantes en los distintos colectivos receptores de las constantes oleadas migratorias de los alpujarreños.

Veamos algunas referencias orientativas al respecto:

— La cultura árabe, con presencia histórica hasta el s. XVI la encontramos mezclada con canciones renacentistas cristianas (Bailes de Ánimas, Rosario de la Aurora, Doblones...).

— Hay influencias cubanas y sudamericanas en general (Habaneras, Rumbas...) por las continuas emigraciones desde el s. XVI hasta el XX con destino a Iberoamérica.

— Las emigraciones, sobre todo en el s. XIX, a los países centroeuropeos (Mazurcas, Polkas, Valses...).

— Los cantes de origen gitano-andaluz y de trabajo (Canto de Muleros, Arrieras, Fandangos...)[9].

Lógicamente a esta cultura musical hay que añadir una gran tradición de poesía oral (Romances, Coplas, Poemas...), de narra-

[7] GARCÍA CANCLINI, NÉSTOR, *Las culturas populares en el capitalismo.* La Habana, 1983, p. 12. Para completar esta opinión: GRIGNON, C. y PASSERON, J.-C., *Lo culto y lo popular.* Madrid, 1992.

[8] BEDMAR ZAMORA, JUAN, *El origen de la danza.* En: F.-FIGARES, M.ª DOLORES y PÉREZ PINAR, RAMÓN L., *Trajes y bailes de nuestra tierra,* Granada, 1990. p. 11.

[9] FERNÁNDEZ MANZANO, AZUCENA y REYNALDO, "El folclore musical de La Alpujarra". En *Sierra Sur: La Alpujarra,* n.º 0 y 1. Granada, 1991 y 1992.

— CRIADO RUIZ, FRANCISCO (et al.), *Los bailes de La Alpujarra.* En: *Abuxarra,* n.º 8. Orgiva, 1991.

— RUIZ FERNÁNDEZ, JOSÉ y JEREZ, J. MANUEL, "La institucionalización del folclore musical en la comarca de La Alpujarra. Una experiencia inédita: El Festival de Música Tradicional de La Alpujarra". En *I Congreso de Folclore Andaluz.* Granada, 1988.

— Los documentos más completos sobre la música popular alpujarreña son las grabaciones videográficas que la Asociación Cultural "Abuxarra" edita de cada Festival de Música Tradicional de La Alpujarra desde 1982.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

tiva oral (Cuentos, Chistes, Leyendas...) e incluso de teatro popular (Fiestas de Moros y Cristianos, Pujas...).

Aunque es una riquísima herencia, la cultura popular de La Alpujarra está, salvo contadas excepciones, tan olvidada por los investigadores que ha habido interesantes propuestas en favor de su recuperación, análisis y difusión [10].

2. DE AGRICULTORES A MINEROS

Del tan complejo mundo de la cultura popular alpujarreña voy a intentar situarme en los orígenes del trovo (la poesía improvisada) por ser aquí donde se desarrolla la décima popular en La Alpujarra.

Dada la grave situación general de miseria en que vivió la clase trabajadora andaluza fue su gran movilidad, por las continuas migraciones a cualquier trabajo, no solo entre provincias sino también al extranjero [11].

Con el inicio, en 1820, de las explotaciones de plomo en Sierra de Gádor, a un extremo de la comarca, miles de alpujarreños cambian su modo de vida, agricultura de subsistencia, para trabajar de mineros [12].

Son numerosos los investigadores que centran en estas minas el inicio de todos los cantes mineros actuales, tomando como base al Taranto:

¡Ay! mineros...
Que les llamamos mineros
a quién trabaja en las minas;
pero yo les llamaría
hombres sin sol ni dinero
o de la noche sombría.
¡Ay! que... [13]

[10] SUBIRATS BAYEGO, MARÍA ÁNGELES, "Aportación para un cancionero musical de La Alpujarra: Metodología". En *II Congreso de Folclore Andaluz.* Granada, 1990.

[11] SÁNCHEZ PICÓN, ANDRÉS, "Marchar a las Andalucías": Un episodio migratorio en la Almería del siglo XIX. En *Homenaje al padre Tapia. I Encuentro de Cultura Mediterránea.* Almería, 1988.

[12] CRIADO, JOSÉ, "El trovo en el poniente almeriense". Serie de 11 artículos. En *Ideal.* Almería, del 11.IX al 9.XII.1991.

— PÉREZ DE PERCEVAL VERDE, M.A., *Fundidores, mineros y comerciantes: La metalurgia de Sierra de Gádor 1820-1850.* Almería, 1984.

[13] LÓPEZ MARTÍNEZ, ALFONSO, *Temas flamencos.* Almería, 1982. pp. 20-21. *Almería, Peteneras y Tarantos.* Almería, 1992, pp. 36 y 37.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

o en los cantes de madruga, donde aquellos hombres expresaban todo el sufrimiento por la exclavitud del trabajo:

Hermosa Virgen de Gádor
que estás al pie de la sierra,
ruega por los mineritos
que están debajo de tierra [14].

Cuando en 1838 se descubrieron minas de plata en Sierra de Almagrera, en el límite de la provincia de Almería con Murcia, una exaltada fiebre hizo a los mineros abandonar la búsqueda de plomo y dedicarse a la plata. Miles de mineros se desplazaron hasta allí desde las minas alpujarreñas [15].

Luego, en las últimas décadas del siglo XVI, los mineros volvieron a desplazarse en masa hasta Linares y Murcia [16].

Pero no sólo cantaban los mineros, además también lo hacían los arrieros que acarreaban los minerales. Entre unos y otros, y muy probablemente los pastores también, extendieron junto con los cantes mineros, "los torneos de trovos" [17]. Es posible que con base en los fandangos locales la costumbre de improvisar poesía se afianzara en la comarca, manteniendo la estructura musical en la Contraviesa y sin ella, o con una simple guitarra en la costa, en el Campo de Dalías. Y resulta lógico que la improvisación poética llegara con las masas de obreros hasta Sierra de Almagrera [18] y luego a la zona minera murciana [19].

— GRANDE, FÉLIX, *Memoria del flamenco.* Madrid, 1979, pp. 381 a 384.

— GUTIÉRREZ CARBAJO, FRANCISCO, *La copla flamenca y la lírica de tipo popular.* Madrid, 1990, pp. 1021-1022.

[14] NAVARRO, JOSÉ LUIS e IINO, AKIO, *Cantes de las minas.* Córdoba, 1989. pp. 10-11.

[15] GARCÍA GÓMEZ, GÉNESIS. "El cante minero I". En *IX Congreso Nacional de Actividades Flamencas.* Almería, 1981.

[16] NAVARRO DE OÑA, CONSTANZA, *El Ferrocarril Linares-Almería 1870-1934.* Almería, 1984.

— FRANCO QUIRÓS, JUAN y MORENO Y NOFUENTES, ANTONIO, *Análisis sociodemográfico de una nueva ciudad andaluza: Linares (1875-1900).* Fotocopia del original.

[17] SORIANO MARTÍN, MANUEL, "Almería y el canto popular". En *La Crónica Meridional.* Almería, 5, 6 y 7.XII.1935.

[18] MOLINA SÁNCHEZ, ANTONIO, *Cuevas: La tierra de la plata.* Almería, 1991.

[19] MARTÍNEZ DÍAZ, LUIS, *Marín-Castillo-"El Minero": Los tres puntales del trovo.* Murcia, 1977.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

3. INTRODUCCIÓN DE LA ESPINELA EN LA ALPUJARRA

Los documentos más antiguos que tenemos sobre el trovo de La Alpujarra, son, a su vez, las primeras referencias que de la décima popular tenemos en la comarca[20].

En los primeros años del s. XX, Juan y Paco Fuentes, campesinos, hermanos, trovadores y poetas que viven en el Campo de Dalías utilizan para su poesía, además de la quintilla, la glosa, la décima espinela y la guajira[21].

Estos datos son muy importantes porque sitúan históricamente los posibles inicios de la décima espinela en la poesía alpujarreña, tal vez con influencia de los mineros que trabajan en La Unión, zona minera murciana que a primeros de siglo se halla en su máximo apogeo y, que como hemos visto anteriormente, es la receptora final de parte de la masa de trabajadores que deambula por el sur de la Península Ibérica desde las primeras décadas del s. XIX[22].

Pero los hermanos Fuentes utilizan la estrofa que ellos llamaron "guajira", que es una espinela irregular de 12 versos con rima 1, 4, 5/2, 3/6, 7/8, 9, 12/10, 11 totalmente desconocida tanto en la poesía popular de los mineros, tanto en La Alpujarra como en Murcia. Lo que tal vez signifique una influencia directa de Cuba[23].

Una vez le dijeron a Paco Fuentes que su hermano Juan era mejor que él e hizo la siguiente guajira:

Si él sabe más yo sé menos
y huelga la discusión
pero no es una razón,
desconocido el terreno,
llamarle malo ni bueno
puesto que verdad se ignora.

[20] Existen unos pocos manuscritos pero es en la memoria de muchísimas personas donde se conservan estas décimas.

[21] CRIADO, JOSÉ, *El trovo en el Campo de Dalías.* En: *10 de Abril,* n.º 1. La Mojonera, XI.1992.

[22] Coincide con el esplendor de esta zona minera la introducción de la espinela en la poesía improvisada de los mineros. Ver:

— SERRANO SEGOVIA, SEBASTIÁN, *Marín, rey del trovo.* Madrid, 1980.

— MARTÍNEZ DÍAZ, LUIS, *Vida del trovero Castillo.* Murcia, 1972.

[23] La posible influencia la baso en la utilización del término "guajira". Este es un tema, pendiente de investigar, curiosísimo. ¿Cuál es el nexo de unión entre la cultura popular cubana y la alpujarreña? Ver: ROPERO NÚÑEZ, MIGUEL, *El léxico andaluz en las coplas flamencas.* Sevilla, 1984.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Los hermanos Juan y Paco Fuentes, los primeros cantadores de décimas en La Alpujarra, a principios del siglo XX.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Miguel "Candiota", el mejor trovador actual de La Alpujarra.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

¿Quién es el que nos valora
en ciencia o capacidad
sin estar en catedral,
sin asistir a academia?
¿Si el que no sabe nos premia
el premio a quién se lo dan?

En otra cierta ocasión la mujer de Juan Fuentes enfermó y él tenía que hacer todas las cosas de la casa. Y también hizo una espinela sobre esas circunstancias:

Este tiempo traicionero
me ha enredado con su trama,
puso a mi mujer en cama
y a mí a hacer de cocinero.
A veces me desespero,
no sé encontrar los aliños,
trato al fuego sin cariño
porque se apaga la tea
y me hace la humarea
llorar lo mismo que a un niño[24].

Debo de señalar que los hermanos Fuentes innovan la poesía popular alpujarreña al introducir la glosa, la espinela y la guajira puesto que hemos situado al trovo como un elemento más de la cultura de los mineros almerienses y murcianos y sí sabemos que para los cantes mineros tampoco se utilizaron estas estrofas[25].

4. UN DECIMISTA SOLITARIO: RAFAEL "EL PANADERO"

Juan y Paco Fuentes hacían sus décimas exclusivamente entre ellos porque, además de su intensa relación diaria, parece ser que eran los únicos trovadores que utilizaban otras estrofas distintas a la quintilla. Ellos prefirieron la espinela a pesar de saberse solos, aunque nunca incomprendidos porque sus creaciones solían tener bastante difusión, guardadas en la memoria de los oyentes y repetidas de boca en boca por todo el Campo de Dalías.

Pero estos dos hombres pronto se separaron. Juan emigró a Barcelona en 1920, en busca de trabajo. Los dos hermanos, no obs-

[24] Informante: Rodolfo Fuentes Fornieles, Las Norias. Grabación sonora 24.11.1991.
[25] MARÍN SALAZAR, JORGE, *Los cantes flamencos*. Granada, 1991. pp. 135 a 194.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

tante, mantuvieron una estrecha relación a través de las cartas que, en verso, continuamente se enviaban.

Paco Fuentes continuó escribiendo sus versos hasta que al hacerse con el poder los militares que dieron el golpe de estado de 1936, fué encarcelado. Cuando, gravemente enfermo, salió de la cárcel, varios años después, destruyó todos sus escritos temiendo que la dictadura los utilizara para detener a su familia[26].

Juan Fuentes, que desde que murió Paco dejó de cartearse con su familia en Almería, murió en Barcelona en la década de 1960. Pero poco antes había escrito un curioso libro, en glosas, espinelas y guajiras, en el que relata su vida e incluye trovos y poemas hechos cuando vivía en el Campo de Dalías[27].

Pero la espinela alpujarreña no se extinguió. En el mismo Campo de Dalías, en la misma cortijada y en la misma familia, continuó improvisando y escribiendo en espinelas Rafael Fornieles Amat, "El Panadero", sobrino de los hermanos Fuentes. Rafael "el Panadero" vivió su infancia y juventud junto a ellos en Las Norias y cuando en 1980 murió, este trovador había cumplido un papel decisivo en la improvisación poética alpujarreña.

"El Panadero" mantuvo, en solitario y alternándola con quintillas y glosas, el uso de la espinela[28] durante bastantes años. Pero su verdadera aportación a la poesía popular fue que con su incansable labor de difusión de la décima espinela preparó a la afición y a los trovadores para el momento que la décima espinela se generaliza en La Alpujarra[29].

Rafael escribió un largo poema en décimas sobre un viaje en coche desde Almería a Lérida del que las siguientes son las primeras:

Si puedo voy a intentar
un viaje describir
porque quisiera decir
que fue un viaje triunfal.

[26] Informantes: José Maleno Castañeda, Las Norias. Grabación sonora 24.11.1991 y Rodolfo Fuentes Fornieles, Las Norias. Grabación sonora 24.11.1991.

[27] Juan Fuentes puso por título a su libro "La inscripción de mi vida". El manuscrito original lo conservan sus descendientes en Barcelona, es el documento más antiguo del trovo de La Alpujarra y, dado que lo he descubierto en mis investigaciones más recientes (Noviembre 1992) aún no se está gestionando su publicación.

[28] La producción de Rafael "el Panadero" está sin publicar en su totalidad. Sus descendientes conservan sus documentos.

[29] Informante: Miguel García Maldonado "Candiota", Las Norias. Grabación sonora 12.09.1992.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Siendo necesario hablar
tal como la ruta fue,
aún siendo para ofender,
no se debe estar callado;
si alguien saliera enfadado
que no se embarque otra vez.

En un coche mil quinientos
de matrícula Almería
seis fueron la compañía
que en él tomamos asiento
unidos y muy contentos
rumbo a Lérida salimos,
que en uno nos convertimos
para el bien o mal que llegue,
a pegar o que nos peguen
o en placeres confundirnos[30].

5. INTEGRACIÓN DEFINITIVA DE LA ESPINELA EN LA POESÍA POPULAR

Cuando en la década de 1960 comienza a desarrollarse masivamente la agricultura de invernadero, cultivos bajo plástico, en el Campo de Dalías, miles de habitantes de la zona montañosa de la comarca emigran a la zona costera en busca de mejores perspectivas de vida[31].

Además de las manos vacías estas personas llevan al Campo de Dalías toda la riquísima cultura popular de la Contraviesa, donde, recordemos, tenía enorme difusión el trovo a ritmo de fandango bailable con música de violín, bandurria y guitarra.

Uno de estos nuevos habitantes del Campo de Dalías es el trovador Miguel "Candiota", que en ese momento tiene 20 años, y que desde los 8, edad en que comenzó a improvisar, se había convertido en el trovador con más aptitudes y más carismático de la Contraviesa, lo que le había hecho ganar una fama inusitada en toda La Alpujarra[32].

En ese tiempo "Candiota" conocía la décima espinela por haber leído algunas de ellas en una antología de poesía castellana y

[30] El poema se titula "Décimas poéticas en feliz viaje". (Cortesía de Rafael Fornieles Barranco.)

[31] VERDEGAY FLORES, FRANCISCO (Director), *Historia de Almería*. Almería, 1983. pp. 275, 283 y 284.

[32] CRIADO, JOSÉ y CRIADO LUQUE, ANA M. (Dirección): *"Candiota": Trovador de La Alpujarra*. Producción videográfica. El Ejido, 1992.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

cuando, pocos años después, hace amistad con Rafael "el Panadero", con el que mantiene una estrecha relación y forma un grupo de trovo estable[33].

Y a pesar de que "Candiota" está oyendo espinelas constantemente en boca de Rafael "el Panadero" y de los troveros de Cartagena-La Unión y de Águilas, con los que suelen trovar los improvisadores alpujarreños desde los primeros años de la década de 1970[34], "Candiota" no se siente motivado para utilizar la estrofa de 10 versos[35].

5.1. "CANDIOTA" COMIENZA A IMPROVISAR EN DÉCIMAS

Tiene que pasar una década para que volvamos a encontrar noticias de la espinela alpujarreña. En 1985 los trovadores José Martín y Francisco Rodríguez publican un libro donde incluyen, como poemas y no como improvisaciones, 11 espinelas.

De Francisco Rodríguez son las siguientes décimas:

A UNA MARÍA

Qué guapa eres María,
tu sonrisa me disloca
y por besarte tu boca
María mi vida daría.
Y aún estando en agonía
emprendamos dulce roce
introito de mutuo goce
colocándonos los dos
como agujas del reloj
a tiempo de dar las doce.

[33] Este grupo, del que también formaron parte los trovadores Garbín, "el Ceacero" y Antonio "de las Joyas", y los músicos Manuel Alcalde, bandurria, Antonio Manzano, violín, y Joaquín Contreras, guitarra, fue el punto de partida de la expansión que, desde los primeros años de la década de 1970, tuvo el trovo tanto en la comarca como fuera de ella y que le supuso dejar de ser un elemento tribal para convertirse en espectáculo.

[34] A partir del I Festival de Trovo de Las Norias (1974) y de la participación de "Candiota" en el Certamen de Trovo organizado en La Unión desde 1970 dentro del marco del Festival Nacional del Cante de las Minas.

[35] Informante: Miguel García Maldonado "Candiota", Las Norias. Grabación sonora 8.11.1992.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

MARÍA NO SE CALLA

Las gracias te doy por
el piropo que me ofreces,
que la verdad descarneces
víctima de un grande error.
Impulsado por dolor,
porque tu mal no remedia
tu triste ilusión se asedia.
Y de emprender algún roce
tu aguja en vez de las doce
imita a las seis y media[36].

En ese mismo año de 1985 y en una controversia con unos troveros de Águilas, "Candiota" se decide a trovar en espinelas, a asumir la décima de Vicente Espinel como propia.

Esta decisión de "Candiota" es un paso fundamental. Significa para la espinela la mayor difusión imaginada, pues "Candiota" sigue siendo el trovador que marca las directrices de la poesía popular alpujarreña. Así, en agosto de 1985, ante miles de espectadores, "Candiota" es el primero de los trovadores alpujarreños que utiliza la espinela en el Festival de Música Tradicional de La Alpujarra, evento considerado como la muestra completa de la tradición musical alpujarreña[37].

Inmediatamente después el trovador José López Sevilla se inicia en la décima[38] y en 1987 lo hacen los jovencísimos trovadores Francis Ramos, de 11 años, y José Antonio Barranco, de 9, que asumen la espinela como propia desde los mismos comienzos de la improvisación poética[39].

De finales de 1985 es la siguiente décima de Miguel "Candiota":

[36] RODRÍGUEZ VALVERDE, FRANCISCO y MARTÍN Y MARTÍN, JOSÉ, *Poesía y trovos de La Alpujarra*, Granada, 1985.

[37] ASOCIACIÓN CULTURAL "ABUXARRA": *IV Festival de Música Tradicional de La Alpujarra*. Grabación videográfica. Orgiva, 1985.

— CRIADO, JOSÉ y RAMOS MOYA, FRANCISCO (Dirección y Coordinación), *El trovo en el Festival de Música Tradicional de La Alpujarra 1982-1991*. En proceso de publicación por el Centro de Documentación Musical de Andalucía.

[38] Primeras décimas publicadas de "Candiota" y de Sevilla: GARCÍA, MIGUEL/RAMOS, PACO y CRIADO, JOSÉ (Grabación, transcripción y selección), *Trovo y poesía de La Alpujarra: Velada en Las Norias 22 Febrero 1986*. El Ejido, 1986.

[39] CRIADO, JOSÉ, *Francis Ramos y José Antonio Barranco: Primeros trovos*. No publicado.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

El trovo es la luz más pura
que a mí me va iluminando,
con él me voy alumbrando
el campo de mi cultura.
Si no soy una figura
soy un trovero genial
y en este mundo ambiental
hay una gracia conmigo,
que todo lo que yo digo
es de la luz natural[40].

La siguiente décima de José López Sevilla es de principios de 1986 en una controversia con "Candiota":

Yo voy a trovar, Miguel,
ahora que estoy a tu lao.
Si te encuentras preparao
tú me vas a responder
y que te conste saber
que en décima y en quintilla
tú no olvides que el Sevilla
para el trovo es muy largo
y soy aquél perro galgo
que acuesta arriba te pilla[41].

Tengo que señalar que, en esos primeros años de mayor difusión de la espinela en La Alpujarra, los trovadores la empleaban en todas sus actuaciones. Esto chocaba con algunos sectores del público, y con los demás trovadores, que veían en la improvisación por espinelas una tradición al estilo del trovo de La Alpujarra.

5.2. JESUSITO Y OMAR: LOS CUBANOS QUE SE HICIERON ALPUJARREÑOS

Esta situación de rechazo a la espinela alpujarreña se resolvió en aceptación total, tanto por los trovadores como por el público, cuando en 1990 los trovadores cubanos Jesús Rodríguez y Omar Mirabal participan como invitados, con una teatralización del punto cubano, en el IX Festival de Música Tradicional de La Alpujarra[42].

[40] CRIADO, JOSÉ, *De trovo con "Candiota"*. No publicado.
[41] Décima publicada en el libro citado en la nota 38. p. 26.
[42] EQUIPO DE TROVO/EJIDOVIC, *Encuentro de Punto Cubano y Trovo Alpujarreño*. Válor, 11.08.1990. Grabación videográfica.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Para los alpujarreños fue impresionante. Eran los primeros decimistas iberoamericanos que mostraban sus versos, ricos en poética, temas y estructura, que chocaron con el estilo descuidado y rudo de los versos en el trovo alpujarreño[43].

Jesusito y Omar, y sus espinelas, han quedado indelebles en la memoria colectiva de las gentes de La Alpujarra, ya para siempre, como afirmación de aquellas posibles primeras influencias cubanas que hace 100 años transmitieron la espinela a la cultura popular alpujarreña.

Ya en 1991, los trovadores alpujarreños Miguel "Candiota" y José López Sevilla tuvieron la oportunidad de conocer más ampliamente la rica tradición decimista en Sudamérica cuando participaron en el I Encuentro Festival Iberoamericano de la Décima celebrado en La Habana[44].

Y para Cuba improvisaba "Candiota" en este año de 1992:

¡Dejen a un pueblo que ande
con su propia orientación,
enseñando educación
que eso es lo puro y lo grande!
Y que otro pueblo no mande
donde no debe mandar,
que cada cual debe estar
a donde le pertenece
y que Cuba no merece
que lo puedan castigar[45].

CONCLUSIONES

1. La décima popular se ha utilizado continuadamente en la comarca de La Alpujarra desde, al menos, los últimos 100 años.

— ASOCIACIÓN CULTURAL "ABUXARRA", *IX Festival de Música Tradicional de La Alpujarra.* Válor, 1990. Grabación videográfica.

— CRIADO, JOSÉ y RAMOS MOYA, FRANCISCO (Dirección y Coordinación), *El trovo en el Festival de Música Tradicional de La Alpujarra 1982-1991.* En proceso de publicación por el Centro de Documentación Musical de Andalucía.

43 CRIADO, JOSÉ, *El trovo alpujarreño y "Candiota".* Ronda, 1992.

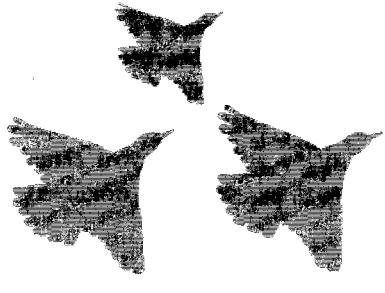
44 FERNÁNDEZ MANZANO, REYNALDO, *I Encuentro Festival Iberoamericano de la Décima.* En: *Abuxarra,* n.º 9. Orgiva, 1991.

45 9 de octubre de 1992.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

2. Los trovadores alpujarreños hacen sus décimas habladas y sin acompañamiento musical, a diferencia de cuando improvisan en quintillas.

La gran mayoría de ellos son agricultores sin estudios básicos y sus temas suelen ser los de la vida cotidiana. La controversia está basada en la pelea o "picailla" entre dos repentizadores.



© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

EMILIO GONZÁLEZ DÉNIZ

EL DECIMERO QUE SE QUEDÓ EN NOVELISTA

La comunicación es apenas una aproximación a la décima en su doble ámbito canario y antillano. El autor aporta algunas consideraciones y el rescate de alguna de las décimas más importantes de un decimero, Manuel Déniz, antepasado suyo, hasta ahora desconocido en los círculos académicos, aunque sí muy celebrado en el centro de la Isla de Gran Canaria. Aduce el autor del trabajo como mérito único para participar en el Congreso de la Décima, el haber tenido vocación juvenil de decimero, pero que al perder la inocencia popular con los estudios tuvo que conformarse con ser novelista.

Si quien les habla está ahora en el uso de la palabra en este encuentro no es porque su erudición lo merezca. Este parlamento no proviene de un erudito, ni siquiera de un estudioso con cierta vocación. No es oficio habitual de un novelista entrar en el detalle literario y sociológico de otras obras, y mucho menos si tratamos de versos. Son la memoria y la confianza del organizador de este encuentro las que hacen que esté ahora aquí, en lugar de en un escritorio intentando invocar a una hipotética Ana Karenina o fundar un Macondo particular. La aceptación vino porque el que les habla conserva en su memoria de novelista algunas décimas desconocidas y una particular relación con la espinela de corte popular. Por ello es de rigor dar las gracias, que se unen a la seguridad de que después de haber sido expuestas en este foro, las décimas cautivas en la memoria de un solo hombre ya no morirán con él. Tengo que decir, que lo poco o mucho que pueda este novelista aportar no es fruto de una larga y laboriosa investigación; sólo ha tenido que alargar la mano, pues todo este material se ha producido y reproducido en el patio de su casa infantil, en el seno de su familia. Ya lo ha escrito él, precisamente en décimas:

Pasé los días de mi infancia
entre viejos con memoria,
que relataban historias
con aire de estrofa rancia.
A pesar de mi ignorancia,

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

decidí ser narrador,
y en un impulso escritor
compuse alguna espinela,
que recitaba a mi abuela
a la caída del sol.

Sería como hacer llover sobre mojado recorrer ante un foro de estudiosos el camino introductorio que siempre suele transitarse cuando de la espinela se habla. Su origen, su consolidación, su utilización en el teatro del Siglo de Oro o las décimas en endecasílabos de Rubén Darío son el abc de esta curiosa y sonora estrofa. Diré, eso sí, que la décima tradicional, la octosílaba, tiene en Canarias un status especial. Desconozco si antes de las corrientes migratorias con Cuba, durante las tres primeras décadas de este siglo, la décima tenía carta de naturaleza en estas islas. Lo que sí es seguro, es que hoy las décimas —espinelas con sabor antillano— forman parte de nuestra cultura popular.

Sabido es que son dos las fuentes que vierten décimas a nuestro acervo: las que, provenientes de Cuba llegaron a Canarias en la memoria de los emigrantes, y las que, siguiendo el patrón caribeño, han sido compuestas por canarios. Las primeras forman parte en gran medida del cuerpo de letras de los puntos cubanos, aire musical idóneo para encajar la décima, no sólo por su perfecto ensamblaje métrico con el tempo cantor del punto, sino también y sobre todo porque la estructura sentenciosa de la décima se aviene perfectamente al espíritu aconsejador de los puntos cubanos.

En Canarias, la décima toma, en gran parte por su uso, el espíritu del romance, no en vano ha servido como soporte narrativo, casi siempre de un hecho singular, o simplemente de algo cotidiano que se magnifica entre los diez versos de la espinela. Hay, no obstante, otras vertientes en la décima canaria, como pueden ser los aires amorosos, las composiciones con raíz cómica y, por supuesto, las cargadas de pimienta que se deshacen en picardías utilizando el doble sentido de un lenguaje irónico donde el erotismo se solapa con la cadencia del oleaje certero de los ocho primeros versos de la décima y estalla en una humorada cuando se acometen los dos últimos, a menudo rayanos en la ofensa. Hay que decir también que, a veces, la décima pierde su elegancia cuando de picardías se trata, y acaba por convertir el erotismo y

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

el humor en una mera bocanada soez, que es décima porque respeta la rima y el metro, pero que no merece serlo porque su procacidad está muy lejos de pertenecer a los dominios decimeros.

Las décimas con corte erótico, hechas para ser cantadas en punto cubano, contienen una enorme agresividad, atenuada por la fineza del lenguaje. Suelen ser extremadamente machistas; es muy raro que en ellas se aluda a dones femeninos, como no sea para apoyar la declamación de prepotencia masculina. Son habituales en los llamado *cantos picados*, en los que el hombre y la mujer se enzarzan en un duelo verbal; el hombre hace exhibición de su potencia y la mujer contesta poniéndola en entredicho. Eso sí, siempre con gran elegancia, porque aquellas de cuyas procacidades ya hablamos no merecen ser repetidas, no por no faltar al respeto del auditorio sino por no manchar el porte de la décima, aristocrática aun en su popularidad, pues aunque, como la copla de la polka, caiga en bocas de magos y arrieros, el decimero se yergue y eleva su verso, cantado o recitado.

Empieza el hombre, ofreciéndose para calmar las ansias que él supone en la dama, y no se priva de asegurar que en su fuerza está el remedio para el mal humor femenino. Dice:

Si por mí querer supieras
perderías el mal humor,
recobrarías el color
y de educación maneras.
Tus miradas mensajeras
suplican mi compasión;
espérame en el balcón,
con tus dos lindas macetas:
de acabará tu rabieta
y tendrás mejor color.

Hay alguna metafórica alusión a la anatomía femenina, pero prevalece la proclama del poder masculino. La mujer, por su parte, responde irónica y compasiva, pero con palabras envenenadas que van a dar a lo que más duele al varón prepotente. No faltan aquí tampoco las claras alusiones a ciertas partes del cuerpo del varón, cuya potencia es puesta en entredicho.

Yo le voy a aconsejar
que guarde su ofrecimiento
porque ha llegado el momento
de que sepa la verdad:

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

usted ya no está en edad
de escalar enredaderas,
pues la soga sementera
que usaba para subir
se afloja antes de acudir
igual que hoja de palmera.

Más veneno no se puede poner en el dardo.

De Cuba también vinieron hermosas espinelas que el comentarista escuchó en su niñez y tuvo entonces la suerte de grabarlas a fuego en su memoria. Gran parte de ellas son muy conocidas, al menos entre los entendidos; otras, por el contrario, se han ido ocultando en la discreción popular, o lo que es peor, se han perdido para siempre. En torno a estas últimas ya nada podemos hacer, pero sí que podemos mantener viva la memoria de las conocidas. Tales son las décimas de "Juan Pillo", "La Veguera" (conocidísima), "El Bobo" y "El Caballo Alazán", esta última de gran belleza.

El Caballo Alazán

1

Este caballo alazán
fue muy buen caminador,
que era del gobernador
que está en el Pinar del Río.
Primero fue de mi tío,
y después fue de mi padre,
y para que mejor cuadre
yo darles noticias quiero:
era del tatarabuelo
del abuelo de mi padre.

2

Este caballo alazán
fue el mismo que Dios creó,
el mismo que destinó
para el servicio de Adán.
En él paseaba San Juan
cuando iba a ver a Moisés,
Fíjense qué viejo es
que tiene los cascos rubios,
pues se salvó del diluvio
en el Arca de Noé.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

La exhibición de la hipérbole, que se combina con el humor más disparatado, añadidos a la musicalidad y la ejecución académica de cada uno de los preceptos no escritos de la décima, hacen de "El Caballo Alazán" una pieza de gran valor en la consideración de quien les habla. Tal vez haya entresijos sentimentales en esta apreciación, pero nadie dudará de que, al menos, estamos ante un conjunto muy estimable. El novelista metido a investigador intuye que estas dos estrofas pertenecen a un conjunto mayor, al que la travesía desde Cuba y el tiempo desmemoriado y poco cuidadoso han ido menguando. Es una lástima, pero la Victoria de Samotracia perdió la cabeza en la guerra del tiempo y sigue siendo bella.

El Bobo

Cuando el bobo se enamora
de una muchacha bonita,
todos los días la visita
y cuando la ve se azora.
Mas, nunca llega la hora,
de decirle "tú me agradas"
y la muchacha enfadada
al cuarto se va a dormir,
y el bobo se vuelve a ir
y nunca le dice nada.

Juan Pillo

Según cuentan en La Habana
persiguieron a Juan Pillo
por la leyenda cubana,
pa' sacarle de un colmillo
el badajo' una campana.
De los pedazos más chicos
hicieron dol mil "tauretes",
dos mil docenas de sillas,
a un barco le hicieron quilla
y caja a mil pistoletes.

Con esta décima ocurre lo mismo que con las dos anteriores. Es menos espectacular que aquellas, pero contiene esa sencillez lapidaria que arrastra toda sabiduría popular. Sin duda, también es un meteorito desgajado de la cola de algún cometa decimero.

Junto a la gran hipérbole que es toda la décima de "Juan Pillo", se observa la indisciplina del verseador. En los primeros

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

cinco versos hace una quintilla y el sexto lo deja libre. Sin embargo, la décima sigue conservando su aire. Esto ocurre a menudo también en las décimas compuestas en Canarias. Unas veces queda un verso sin enlace, otras se altera la rima y conozco algún caso en el que, dentro de una décima perfectamente estructurada, se mete un verso octosílabo que no rima con ninguno. La décima acaba con once versos y sin embargo suena a décima. Este es el caso de "La Veguera", posiblemente una de las espinelas más conocidas en el ámbito del Archipiélago Canario:

La Veguera

De Cuba para La Habana
vi bajar una veguera
un día de primavera
más fresca que una mañana.
Yo le pregunté si era
del llano o de la montaña
y ella me dijo que no,
"que yo soy cabaña,
donde combate la brisa
y a lo lejos se divisa
la rica flor de la caña".

En este caso, la estrofa de once versos que por definición no puede ser décima y que sin embargo lo es por espíritu aparece redonda, contundente, cerrada, y con el pentagrama garrapateado entre cada uno de los octosílabos. Quien compuso "La Veguera", lo hizo para el canto.

Hay algunas décimas que por sus denominaciones indican procedencia cubana, pero que parecen canarias. Dan lugar por lo tanto a la confusión. Suelen tener raíz humorística y sarcástica siempre con respecto a la mujer, a la que tratan como un castigo divino, y predican el matriarcado propio de la sociedad rural canaria. Esta muestra tiene, además, la particularidad de que en sus dos estrofas repite los dos últimos versos concluyentes:

1

Madre, yo quiero casarme,
necesito su permiso,
porque una indiana me quiso
y yo bien quiero pagarle.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Hijo, que vas a pasar
la vida del pordiosero,
sin hallar en tu sendero
donde la vista volver.
Hijo, si quieres mujer,
trabaja y rómpete el cuero.

2

En casa se te lavaba,
lo mejorcito comías,
en buena cama dormías
y tu mamá te peinaba.
En el batey ensillabas
el caballo más ligero,
nunca te faltó dinero
para tu historia correr.
Hijo, si quieres mujer,
trabaja y rómpete el cuero.

En el Barranco de Arguineguín, por la zona del Cercado de Espino, hay una cueva volcánica que desde siempre fue conocida por la Cueva de la Bruja, o bien del Infierno, porque se decía que aquel agujero se comunicaba directamente con las calderas de Belcebú. Por lo visto, y de ello no hay constancia, un portugués entró y salió de la cueva hace siglos, pero un tal Miguelito al que apodaban "El Santo", decidió hacer la proeza allá por los años cuarenta o cincuenta de esta centuria. Y de ese evento hay dos décimas, con un cura apostador de por medio. A oídos de quien les habla llegaron indefectiblemente por la vía de su abuela materna, y, aunque la transmisora decía haber sido testigo de los hechos, nunca supo quien compuso estas décimas contemporáneas a sus treinta y tantos años:

1

Sucedió que en una apuesta
un buen hombre se jugó
una barrica de ron
contra su reloj de cuerda.
Con un cura se concuerda
que aquel vecino saldría
para ganar la porfía
allá donde un portugués,
no sé ni el año ni el mes,
ni mucho menos el día.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

2

Poco antes de mediodía
se metió en la cueva aquel,
y a eso del atardecer
otro vecino moría.
Dos funerales diría
el cura con aflicción,
cuando el buen hombre salió
de la cueva a la semana:
el cura pierde y él gana
una barrica de ron.

También quedan en las medianías restos de cuartetas que aludían a castigos divinos diferidos, debidos tal vez a la ofensa contra lo sagrado que desde puntos de vista religiosos de la época supuso la enajenación civil de bienes de la Iglesia. De esta calaña conozco sólo una décima, esta:

Cuentan historias antiguas
que Mendizábal quitó
al curato y subastó
tierras con agua bendita.
Según el verso averigua
un capellán con levita
rezó a Dios pa' que permita
al diablo mortificar
a quien pretenda morar
la casa que antes fue ermita.

Y no podía faltar en la zona central de la isla de Gran Canaria una cuarteta como Dios manda al naufragio del legendario "Valbanera". Cuando el novelista apenas contaba quince años, oyó recitar cuarenta versos a una antepasada casi centenaria. Las dificultades en su senil expresión hurtaron algunas palabras e hicieron otras ininteligibles pero deducibles por el contexto. Por aquellos días, el aprendiz de decimero que habría de quedarse en novelista copió las cuatro décimas, puso las palabras (tres o cuatro) que faltaban y añadió o quitó algunas sílabas que rompían el octosílabo. Las cuatro décimas que hoy guarda en la memoria son las restauradas, porque ya no recuerda qué palabras dedujo o qué preposiciones quitó. Valga como exculpación que el futuro novelista iba entonces para decimero, y en cierto modo su trabajo restaurador proviene del mismo ámbito que el desconocido autor original. Y

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

aún en la improbable situación de que pudiera recordar las correcciones, tal vez el novelista de hoy no deba traicionar al decimero de la adolescencia. En todo caso, puede asegurarse que estas décimas, aun retocadas en un cinco por ciento, merecen atención, por el enfoque meramente narrativo con que se refire la tragedia del "Valbanera", sin los tintes lacrimosos tan frecuentes en las muchas décimas que sobre aquel terrible naufragio hay en Canarias. Llama la atención el tono humorístico de la última estrofa, y pudiera referirse a Julián Silva Déniz cuando habla de un emigrante que se salvó por haberse quedado en Santiago de Cuba a causa de una borrachera. Este Julián Silva, tío abuelo del novelista, más conocido por "Maestro Julián" es un personaje que, en la vida real, se comportaba de manera similar al "Pepito Monagas" de Pancho Guerra. Pero este es otro asunto.

El Naufragio del Valbanera

1

Después de varias semanas
de navegar con el sol
se ha levantado un ciclón
encima de la mar llana.
Frente al puerto de La Habana
me dicen que se ha perdido
el Valbanera querido,
llevándose los empeños
de setecientos isleños
que me tienen dolorido.

2

Llegan noticias extrañas
que la desazón concilian
en las casas de familia
del tomate y de la caña.
Pronto se sabe en España
que el Valbanera se hundió
porque un práctico no dio
permiso pa' que atracara.
Que no había quien amarrara
y se lo llevó el ciclón.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

3

Con el dolor de los muertos
viene también la esperanza,
y vuelve la desconfianza
al saber los hechos ciertos.
Corre la nueva en el puerto
que quien se quedó en Santiago
recibió la vida en pago
por haber pisado tierra
antes de que el Valbanera
encontrara fin aciago.

4

Fue en el barco hasta Santiago
un hombre que no se arredra,
que en Canarias no se medra
porque el agua no hace amago.
Para a un amigo dar pago
se mandaron la primera,
la segunda y la postrera,
y el barco se le escapó.
Hombre de suerte escapó
cogiendo una borrachera.

Son muchas las décimas cubanas y de aire canario las que circulan por las Islas, preparadas para ser cantadas en Punto Cubano, especialmente en la isla de La Palma. Aún hoy existen al alcance de nuestra mano compositores de décimas y otras estrofas populares, como es el caso del palmero residente en Las Palmas Don Amado Reyes Guerra, cuya obra es prácticamente desconocida. Ahí queda el dato para quien pueda interesarle.

MANUEL DÉNIZ

La infancia rural del invitado estuvo llena de lo que llamaban cuartetas que era una composición formada por cuatro décimas. Quien les habla hubiera sido verseador popular si no hubiera estudiado gramática y leído a Flaubert. De familia le venía el vicio de la narración y, ya que, por su inclinación al vicio de la Literatura, no pudo llegar a ser un decimero como Dios manda, tuvo que conformarse con ser novelista.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

En la zona centro de la isla de Gran Canaria, vivió Manuel Déniz, tío bisabuelo del frustrado verseador. Los ancianos repitieron al novelista interesado muchas de sus composiciones, puesto que el verseador murió antes de que quien les habla fuera consciente del valor de aquellas décimas. Sus apuntes pudieron haberle sobrevivido. A pesar la búsqueda, no ha sido posible recuperarlos, pero sí que quedan algunas de sus décimas, guardadas en la memoria familiar e incluso recogidas por los estudiosos, pues acaso él fue el autor de las celebradas espinelas del "Crimen de Las Lagunetas", recopiladas y publicadas por Maximiano Trapero en su *Romancero de Gran Canaria, II* (Las Palmas, 1990, n.º 190).

Si la memoria no le ha tendido una celada, el novelista quiere pensar que las celebradas décimas que relatan el monstruoso crimen sucedido en el centro de Gran Canaria en la Nochebuena de 1943 salieron de la pluma de Manuel Déniz, acaso porque le fueron recitadas al mismo tiempo y por la misma persona (su abuela, Pilar Quintino, fallecida en noviembre de 1990) que las de "Las mulas del Rey", de autoría comprobada. Se da el caso que ambas tienen parecida estructura, idénticas indisciplinas y un lenguaje que bien pudiera pertenecer al mismo autor. Su madre, Carmen Déniz, dice habérselas escuchado en su mocedad de finales de los años cuarenta a un tal Elías, que las cantaba como Punto Cubano en las fiestas de San Miguel Arcángel en Valsequillo (Gran Canaria). El tal Elías, sospechoso también de haber, si no compuesto sí corregido las décimas, era manco, y se acompañaba de unos palillos y un cajón, que por la descripción pudieran haber sido el remedo de la caja china usada en el folklore cubano. En cualquier caso, quien les habla sólo está en condiciones de sospechar —no de afirmar— que las décimas del *Crimen de Las Lagunetas* son obra de Manuel Déniz, su tío bisabuelo, y tal vez remachadas por el mendigo al que llamaban Elías.

Manuel Déniz nació en la Vega de San Mateo en 1889 y murió en 1977 a los 88 años de edad; fue emigrante en Cuba a principios de siglo. Allí se nutrió de cierta cultura, pues fue hombre entendido en leyes, con aspecto unamuniano y porte de sabio. Alternó su oficio de labriego con el de agrimensor, partidor de herencias y oráculo del vecindario cuando había que tenérselas con la Ley o con los escritos.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Su más celebrada cuarteta (cuatro décimas) es la que intituló "Las mulas del Rey", casi perfecta en su ejecución si bien contiene algunas indisciplinas. El humor le sale por los poros y convierte un hecho puntual en toda una fiesta crítica a los poderes establecidos. De los acuartelamientos de Las Palmas acudieron al centro de la isla dos militares con sendas mulas y el cometido de comprar reses para la intendencia. Una de las mulas murió durante la noche, y al día siguiente hubo que redactar un acta de defunción y enterrar a la mula con honores militares. La situación no puede ser más estrafalaria y llama la atención de nuestro decimero:

Las mulas del Rey

1

Un sargento y un soldado
como tienen por costumbre
subieron hasta la cumbre
para comprar su ganado.
Y en La Yedra se han quedado
porque el caso les pasó
que un vecino les brindó
una cueva muy oscura
pa' que amarrasen las mulas
y una de ellas se murió.

2

Al amanecer del día
la fueron a despertar
para darle de almorzar
creyendo que era dormida.
Sabiéndola fallecida
empezaron a gritar
que les fueran a ayudar
de sacarla de la cueva
que si no daban candela
más nunca han de terminar.

3

Se reúnen al entierro
varios pobres del Lomito;
y llegó Pedro Rivero,
yo también lo necesito.
Y llegó Antonio Marrero,
titulado secretario,
yo les formo el inventario,

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

que se ha muerto sin testar,
aquí no hay nada contrario
y la vamos a enterrar.

4

Vivan los sepultureros
de la barriga vacía,
con lo que se gana un día
que no se pierda dinero.
Viva Don Pedro Rivero,
y el secretario también;
vivan las mulas del rey
que nos dan veinte pesetas
y aunque sea de galletas
un día se come bien.

Manuel Déniz compuso también paradojas en décima, como esta, que ya está recogida por Maximiano Trapero, aunque con variaciones sobre el original:

Salió un niño de la escuela
que apenas sabía su nombre,
papá, cuando yo sea hombre
ma casaré con mi abuela.
Eso hijo tú no hagas,
mira que es la madre mía;
papá, yo no lo sabía,
usted ha acudido muy tarde,
¿cómo siendo esa su madre
se ha casado con la mía?

También usó la décima como arte amatorio. Manuel Déniz se casó con Juana Paula Rivero pero antes tuvieron sus peripecias amorosas, como cuando el verseador encontró un pañuelo, regalo suyo a su amada, en manos de otro hombre. Esta composición es un tanto extrana; tiene una décima inicial y luego dieciséis versos continuados. Si cogemos los diez últimos encontramos una décima completa, y los seis primeros son otra a falta de los cuatro iniciales. Pudiera pensarse que estos se perdieron, pero no parece probable porque la ausencia de esos supuestos cuatro versos no resta significado al conjunto. Me inclino a creer que se trata de otra de las indisciplinas del autor, que con frecuencia hace de su capa un sayo en los versos 5.º y 6.º de sus décimas, y que los cuatro primeros los enreda de igual modo como redondilla que como cuarteta.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

El Pañuelo

1

Por culpa de un pañuelito
mi amor te guardo querella,
aquel de las cuatro estrellas
y en cada esquina un ramito.
Las señas te doy toditas,
no las debes de perder,
que en una esquina de él
lleva el nombre, ay, de mí,
cierto fue que yo lo vi
en otro nuevo poder.

2

Tu amiga me dijo así
que lo habías regalado,
y yo como soy humano
me santiguo cada día
para que las prendas mías
no caigan en otras manos.

3

Dime si cayó en el mar
que tanto poder encierra,
o se lo tragó la tierra
que vuelva a resucitar.
O si se llegó a quemar
y subió a los Santos Cielos,
con bastante desconsuelo
así mi amor te lo avisa:
los polvos o las cenizas
quiero ver de mi pañuelo.

Pero de todas las décimas de Manuel Déniz, es sin duda el conjunto de cinco estrofas formado por "El Barraco" lo más interesante de su producción. En Canarias se da como cierto que son décimas cubanas importadas, pero tengo que afirmar que, según asegura su hija Rosa Déniz, estas cinco décimas fueron compuestas originalmente por Manuel Déniz durante su estancia en Cuba. Hay variadas versiones a los dos lados del Atlántico, porque la poesía popular evoluciona de boca en boca. Sirvan estas, que Rosa Déniz da como originales, copiadas de las de puño y letra de su padre, como punto inicial de esta evolución. A favor de la autoría de

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Manuel Déniz está la evidencia de que mezcla duros con pesos y vuelven a aparecer sus ya características indisciplinas en los cuatro versos iniciales y el la libertad que suele dar a sus versos 5.º y 6.º. Y como curiosidad, la obsesiva repetición del número diez mil con afán de exageración.

El Barraco

1

Señores voy a contar,
no crean que esto es mentira,
de un barraco sin igual
que he visto en la Vuelta Arriba.
No he visto otro en la vida
que se le pueda igualar
nadie se puede acercar
a orillas de su cercado,
a todos trae asustados
este feroz animal.

2

Tiene su dueño un chiquero
donde ese animal encierra,
cien caballerías de tierra,
un mayoral, diez potreros,
para maíz un arriero
con ciento setenta mulas,
y viéndose en los apuros
y aun escaso de dinero,
se lo vende a un extranjero
por cien mil quinientos duros.

3

Se hallaron en confusiones
para poderlo matar,
vinieron diez batallones
y el Capitán General.
Se ponen a calcular
cómo lo han de freír;
a Francia mandó a pedir
diez mil quinientos franceses
y estuvieron quince meses
para poder concluir.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

4

De manteca nada más
dio diez mil quinientas pipas,
sin contar la de las tripas
que dieron quinientas más.
Las patas fueron tasadas
porque no tuvieron peso,
la cabeza fue en un precio
sumamente moderado:
se la vende a un hacendado
en diez mil quinientos pesos.

5

De los dientes del barraco
sacaron diez mil tablones,
para hacer seis mil vapores,
cinco goletas, seis barcos,
y también de unos retazos
que el cerrajero dejó
lo fui recogiendo yo
para fabricar un puente,
me hicieron cien taburetes
de un retazo que sobró.

Y lo mismo que la mayor parte de las décimas narrativas comienzan con un "Señores voy a contarles", otras suelen hacerlo con sentencias trascendentales, como esta que oí en Arbejales (centro de la isla de Gran Canaria):

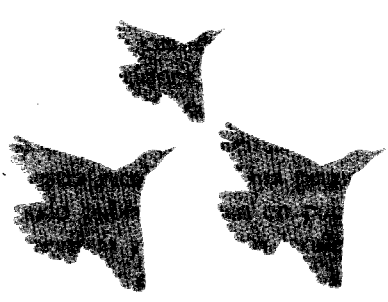
Ya me despido, señores,
de esta vida atormentada,
soy viejo y no espero nada
de este mundo de ilusiones.
Uno manda y otro pone
cara que le han de escupir;
sólo busqué en el vivir
la ciencia del bien y el mal.
Si alguien sabe donde está
que me lo venga a decir.

Confiesa el novelista que estas décimas y algunas otras le han servido para reproducir lenguajes y ambientes en alguna de sus novelas, sobre todo en la última que ha publicado, y en otra que

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

permanece inédita. De ahí, y de muchas otras cosas, el especial cariño que este novelista siente por la espinela, hasta el punto de decir:

Transcurrió mi adolescencia
navegando mil lecturas
que hacen perder la frescura
de los que no tienen ciencia.
Perdida ya la inocencia
con gramáticas lustrosas,
en verso no hice otra cosa
que describir sentimientos;
lo comprendí en un momento:
se narra mejor en prosa.



© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

MANUEL GONZÁLEZ ORTEGA

NOTICIAS SOBRE JUAN BETANCOR GARCÍA, UN DECIMISTA MAJORERO

Fuerteventura ha sido tierra de poetas populares, nacidos y formados en la fecunda tradición oral de la isla. Pero como corresponde a la oralidad, muchos de los nombres y obra de esos juglares populares se han diluido en el ancho caudal de anonimato. Juan Betancor es el último poeta de su generación. Y decimos poeta porque aunque entre los majoreros, incluso entre las generaciones más jóvenes, aún existe el gusto por *armar* coplas, Betancor ha sido el creador de la más importante colección de décimas que circulan por la isla.

Resume Betancor una tradición que no solo proviene de la emigración majorera a Cuba. En Fuerteventura se utilizaron las décimas antes de que se pusieran de moda de nuevo gracias a los indianos. Las décimas de aquellos vates populares y las de nuestro poeta nacen de un espíritu colectivo que fomenta la sátira y la ironía como elemento de denuncia social o como sencilla reflexión filosófica sobre la existencia humana. Pretendemos, pues, narrar el contexto social, el ambiente y la geografía en la que nace la obra poética del más significado poeta popular de Fuerteventura.

A MODO DE PREÁMBULO

Conocimos más bien tardíamente el valor de las décimas de Juan Betancor García en la lírica popular de Fuerteventura, donde nació y aún vive. Y es que cuando empezamos a hacer encuestas en la isla en busca de canciones, fuimos retardando el momento de entrevistarlo. Betancor tiene tanta fama entre sus paisanos, que su nombre aparecía cada vez que intentábamos conseguir un nuevo informante para nuestra recolección. Una pequeña parte de su obra en décimas ya ha sido publicada, bien en publicaciones de carácter científico, bien en revistas y periódicos locales de exigua vida que se publican en la isla [1]. Por otro lado, todos los que nos dedicamos al estudio de las tradiciones culturales de nuestras comunidades sabemos que no siempre en las personas que acumulan mayor fama sobre los saberes populares encontraremos respuestas a nuestros interrogantes: muchos de nuestros mejores informantes han sido personajes que no son reconocidos en sus pueblos como depositarios de la tradición; seres anónimos que guardan despreocupa-

[1] Sobre las primeras ver CULLEN DEL CASTILLO, P.: *La Rosa del Taro (miscelánea majorera)* (Las Palmas de Gran Canaria, 1984), pp. 155-158 y TRAPERO, M.: *Romancero de Fuerteventura* (Las Palmas de Gran Canaria, Caja Insular de Ahorros de Canarias, 1990), pp. 312, 322 y 324.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

damente en su memoria ese otro estadio de conocimientos, sin duda más rico y sugerente para la etnografía y sus ciencias hermanas que el tópico en el que, a veces, con la connivencia de los medios de difusión, se convierten los llamados "folcloristas".

Pero, sin saberlo, ya conocíamos las décimas de Betancor antes de entrevistarlo. Las recogimos de labios de, al menos, una veintena de personas, habitantes del sur de la isla. También en libretas de cocina, papeles sueltos, etc. Algunas de las versiones estaban mutiladas, otras empezaban a sufrir las curiosas modificaciones a que la transmisión oral somete a sus materiales. Más aún: algunos de sus vecinos, poetas de menor entidad, se empezaban a apropiar de sus décimas, reivindicándolas como suyas, o se le asignaban a nuestro amigo la autoría de muchas que no fueron hechas por él. Y es que nos encontramos en una interesantísima fase de un proceso de folclorización en la que, como observadores privilegiados, podemos advertir cómo un bien individual se va convirtiendo en colectivo.

Cuando entrevistamos a Betancor por primera vez, comprobamos que su fama estaba más que justificada. El poeta majorero es el ejemplo más notable que conocemos de uno de los usos en los que se utilizaba la décima en Canarias: el de cronista, el que ejercía de notario de los pequeños sucesos de una comunidad silenciada por la historia oficial, olvidada por el progreso, castigada por la Naturaleza con el infortunio de la sequía.

Esta comunicación es un modesto resumen sobre un proyecto más ambicioso que ya teníamos entre manos cuando se convocó el Simposio que aquí nos ha reunido: desde hace varios meses hemos venido cotejando las décimas de nuestro poeta que han llegado a nuestras manos con el fin de publicar una antología de su obra poética. Aunque Betancor transcribió al papel más de una vez sus poesías, ya que sabe leer y escribir, esas copias fueron regaladas a amigos y parientes. Sin embargo, hemos podido localizar alguna de ellas. Entre estas se encuentran las dictadas por el poeta, hace no menos de veinte años, a su amigo Juan Salvador Cabrera, que celosamente las ha guardado hasta hoy en su archivo consciente de la importancia del personaje y de su afición[2]. Si escu-

[2] La generosidad de Juan S. Cabrera ha ido más allá, surtiéndonos de numerosa información que complementará nuestro conocimiento sobre los lugares, situaciones y personajes, muchos de ellos ya fallecidos, que conforman y explican el mundo poético de Juan Betancor.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

driñamos en esta colección de décimas, como veremos en las transcritas a continuación, nos encontraremos con una singular fuente de información de la que se puede extraer multitud de datos referidos a la vida y costumbres de los habitantes del sur de Fuerteventura del primer tercio de este siglo. También en los ámbitos de la lingüística y la dialectología sus composiciones poéticas son un campo de estudio nada desdeñable.

Sin embargo, hemos preferido reservar para mejor ocasión el estudio completo de su *corpus* de décimas y ofrecer a cambio lo que la actual antropología social ha dado en llamar *memoria de vida*. Con riesgo de parecer atrevidos, pensamos que sería de mayor interés para los estudiosos aquí reunidos escuchar, en palabras de un decimista canario, un relato sobre su vida y el papel que las décimas han jugado en ella. El método que hemos usado ha sido el de agrupar cronológicamente las respuestas obtenidas de nuestro protagonista después de entrevistarlo en tres ocasiones entre los meses de mayo a septiembre de 1992. En la transcripción del material grabado hemos procurado conservar el mayor grado de fidelidad posible en cuanto al empleo de las singularidades lingüísticas que adquiere nuestra lengua de labios de un anciano campesino, aunque hemos intentado dotar al propio relato de un pulso narrativo que, sin perder la frescura de la oralidad, sea fácilmente asimilado en su lectura. Algunas de las décimas fueron recitadas por nuestro poeta en el lugar que ocupan en nuestro texto; otras fueron elegidas por nosotros atendiendo a lo que sucedía en la narración. Por lo tanto, de toda su producción solo se incluyen aquellas que, a nuestro entender, ayudan a la guionización del relato. Por otro lado, hemos considerado conveniente acompañar la lectura del documento con algunas notas que aclaren el significado de algunas voces, poco comunes en el habla urbana de Canarias[3], o informaciones que complementen el entendimiento de los sucesos que aquí se narran, aunque el texto, en especial las décimas, está lleno de eufemismos y figuras metafóricas que merecerán mayor atención en el futuro.

La obra de Betancor tiene unas raíces históricas perfectamente definidas en el entramado cancionístico-folclórico de Fuerteventura.

[3] A ello nos ha ayudado la fecunda experiencia como agricultor de Anselmo Cabrera, amigo y vecino de Tuineje, que ha sido nuestro mejor diccionario.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

La isla tuvo décimas antes de que se pusieran de moda las traídas por los indianos de Cuba o por los majoreros que se trasladaban a la Palma a trabajar en nuestra centuria. Aún hasta nuestra Guerra civil, era costumbre entre los majoreros que las parejas se declarasen su amor enviándose delicadas décimas escritas en misivas amorosas. En nuestro archivo poseemos algunas de esas características libretas donde los campesinos apuntaban romances y coplas para ser recordadas en momento oportuno; las décimas ocupan un destacado lugar en esos improvisados cancioneros. Pero aún hay más: hemos podido recoger algún ejemplo de décima glosada, raro espécimen en la tradición decimista de Canarias y de la isla[4].

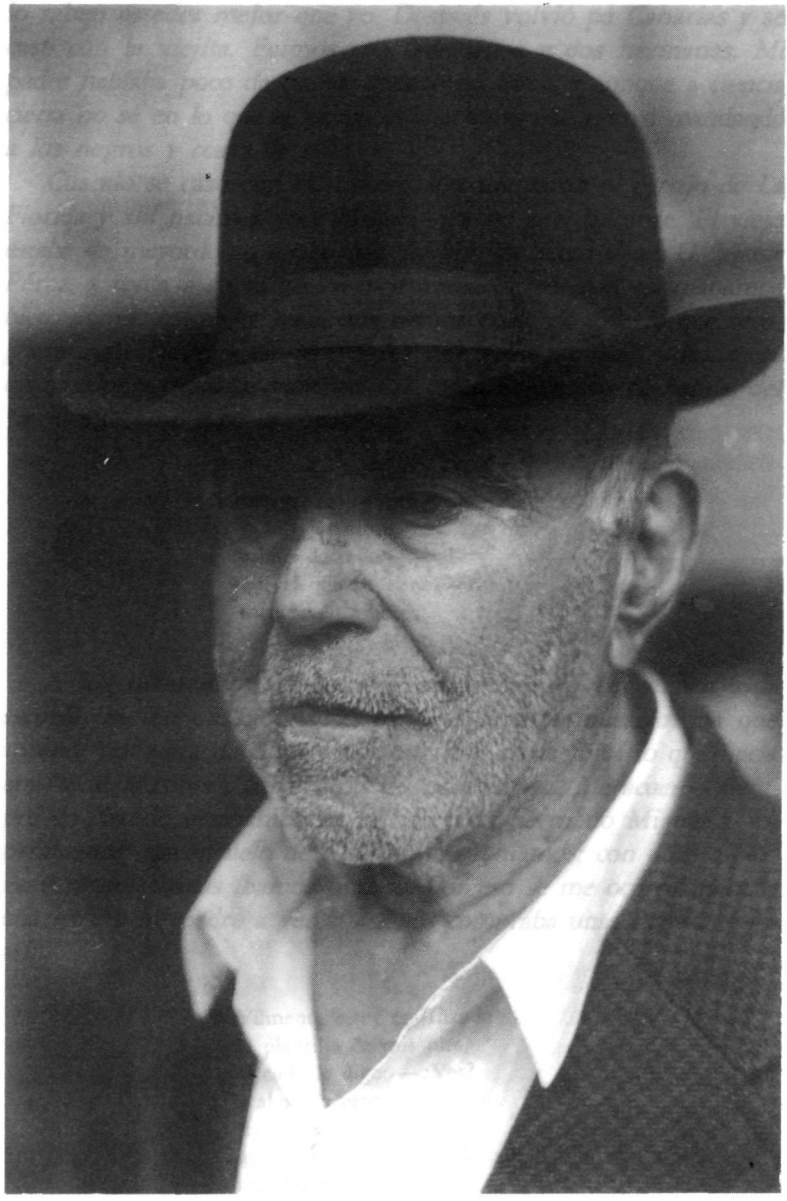
Por otro lado hay que decir que, al contrario que en La Palma, la décima majorera no cree en la controversia, en el duelo poético entre dos verseadores; para eso el cancionero majorero ya tiene otros géneros como los *aires de lima*. En este sentido, la figura de Betancor sigue el ejemplo histórico del decimista majorero; quiere esto decir que el poeta no es improvisador: hace sus décimas, las escribe o las memoriza, y estas se transmiten oralmente. No obstante, el gusto por el *punto cubano* a través de las emigraciones temporales a esa isla por trabajadores majoreros ha alimentado una modesta presencia de este género en la isla, limitado a las facultades memorísticas de algunos cantores populares y alejado de la improvisación, norma fundamental del género, especialmente entre los palmeros. Pero, sin más preámbulos, dejemos que nos cautive el relato, sencillo y despojado de abalorios, de nuestro vate, verdadero protagonista de esta comunicación.

ESCENA PRIMERA: LA INFANCIA

Nací en 1900 en La Florida, un pago de Tuineje con pocas casitas entonces. Mi padre era también del pueblo, como mi madre. El se llamaba Zacarías Betancor González y ella, Candelaria García Cabrera. Mi padre estuvo un tiempo en Cuba, creo que por

[4] Debía ser común en la isla en el siglo pasado según las noticias que nos da Juan Bethencourt Alfonso en sus *Costumbres populares canarias de nacimiento, matrimonio y muerte* (Santa Cruz de Tenerife, Excmo. Cabildo Insular, 1985) p. 313, posiblemente informado por Ramón F. Castañeyra, su amigo y colaborador en Fuerteventura. También se encuentran décimas glosadas procedentes de Fuerteventura en el archivo de Sebastián Jiménez Sánchez depositado en El Museo Canario.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006



Juan Betancor García.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Camagüey, todavía antes de los negros tomar la libertad, que eso lo saben ustedes mejor que yo. Después volvió pa Canarias y se casó con la viejita. Fuimos tres hermanos y dos hermanas. Mi padre hablaba poco de cuando estuvo en Cuba, y aunque a ciencia cierta no sé en lo que se ocupaba, aberrunto que estuvo mandando a los negros y cosas de esas.

Cuando se casó con mi madre, lo convidaron al cortijo de La Florida y allí nacimos yo y Miguel, que en paz descanse. El viejo estaba de mayordomo en la finca de uno de Santa Cruz, D. Víctor Pérez, y tenía a su cargo 20 o 30 medianeros. Allí escapábamos bien, porque mi padre tenía una décima parte de todo lo que recogíamos. Al Zacarías ese le gustaba mucho improvisar, porque era un tocador y cantador valiente. Era también jugador de baraja, del "monte", como dice la copla:

El monte los cuartos
me ganaron luego
y después dicen
sabios doctores
que el que no tiene
fortuna en amores
lo tiene en el juego.

A los ocho años ya escribía cuartetos. No fui nunca a la escuela, ni me enseñó nadie, ni tuve ningún maestro, así que aprendí por obra del Espíritu Santo. Allí en la finca lo que hacía era "tocar la cobra": trillar atrás de los animales. Me acuerdo siempre de cuando estábamos pa la Costa mi hermano Miguel y yo: pasábamos desconsuelo de cosa que no teníamos; con unas alpargatas deshilachadas íbamos tirando. Por eso se me ocurrió hacerle una letra a mi padre a ver si así nos compraba unas nuevas. Dice así:

1

Vilmente estoy engañando
la plantilla de mis pies,
al cielo le digo: —¿Ves?
y al suelo estoy jeringando.
Es un calzado muy blando
que a los callos no molestan;
muy baratas no me cuestan
porque es un zapato vano
pero pa todo el verano
tengo que tener con estas.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

2

Grande es la necesidad
que en nuestra tierra tenemos
y por eso recogemos
restos de la vecindad.
No hay mayor felicidad
que trabajar sin calzado,
usar lo que ya otro ha usado
y ha tirado al barranquillo
y comer gofio de millo
con agua fría amasado.

Mi hermano decía: "Estamos descalzos y descalzos seguiremos". Pero cuando mi padre leyó las décimas, montó en la burrita y se acercó hasta Gran Tarajal; a la vuelta nos entregó unas alpargatas nuevas, así que algo se arregló.

ESCENA SEGUNDA: LA GUERRA

Después, cuando me hice galletoncillo, me llevaron pa la guerra[5]*. Serví en Infantería de ametralladoras, que estaba destacada en Cabo Juby. Yo era de la quinta del 21 y pasamos hambre y calamidades como nadie sabe... Sería por eso, o por ignorante, que no le tenía miedo a la muerte, ni a balas ni a nada, aunque de valiente yo no tengo ni la sombra. De aquella guerra siempre le di la razón al moro, porque es una cobardía acosar al débil. Como aquella era su tierra, siempre los compadecí, porque si alguien viniera aquí yo me tendría que defender por el amor a la vida que todos tenemos.*

A mí los militares ni me gustan ni no me gustan. Los que son buenos me gustan, los que son malos, no. Algún problemilla tuve en el cuartel: un cabillo de la compañía decía que los majoreros eran unos muertos de hambre y que por eso estábamos sirviendo. Le contesté que habíamos venido porque nos obligaba la Patria, no como a él, que vino porque era un bandidillo. Se me tiró a

[5] Se refiere nuestro poeta a la Guerra del Rif (1919-1927), un episodio más del conflicto armado que se generó en el Protectorado español de Marruecos con las cabilas indígenas en las primeras décadas de nuestro siglo y que conllevaría tantas desgracias para las clases trabajadoras de nuestro país.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

luchar y agarramos; entonces luchaba como una sarda[6]*, pero era más la rabia que lo que sabía de lucha, aunque siempre he sido amante de eso. Como Domingo Vera, uno de Vallebrón, no ha habido luchador en el mundo.*

A los tres años de estar allí me embarcaron pa Las Palmas. Traía piojos blancos encima más de lo que había de moros en África, y allí una del Risco me espulgó un poco. Era una mujer de la vida, aunque yo no tenía con qué pagarle. Se llamaba Felipa, era viejona, como una que le decían la "sajorina"[7]*, que echaba la baraja. Lo menos tenía 80 años, pero yo siempre he sido algo enamoradillo. Me pidió dinero y nada pude darle; lo único que uno tenía eran las ganas, porque en ese tiempo no se ganaba más que un real y con eso había que comprar hilo, betún y crema para el correaje. Después volvimos a Fuerteventura, otra vez a la labranza y a lo que saliera. Cuando apretaba el hambre, íbamos a mariscar al Biocho. Yo dejaba el marisco que iba sacando en lo seco, pero un cuervo que anidaba por allí se me comía los mejillones. Lo aceché hasta que conseguí matarlo y después lo enterré poniéndole una décima escrita en una caja de tabaco que decía...*

Has muerto por ser traidor
que si bueno hubieras sido
yo no le hubiera ofendido
a tu raza ni a tu honor.
He sido tu matador,
lo tengo que contestar
y aunque no suelo matar,
te juro que mataría
a toda tu raza impía
cuando me viene a robar.

ESCENA TERCERA: LA JUVENTUD

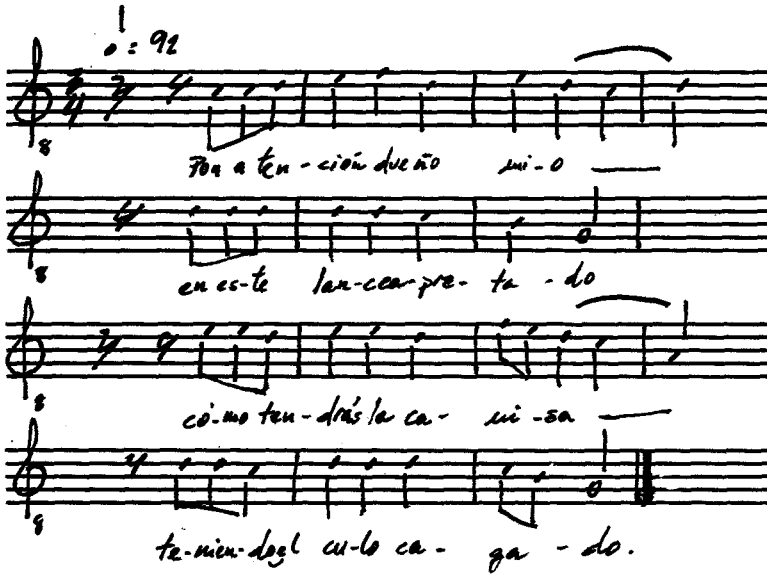
En mi juventud se estilaban los bailes de "taifa" y los "velorios". A mí me gustaba ir pa convidar a las muchachas y tocar las

[6] La *sarda* (Odontaspis taurus) es un tiburón de gran tamaño que arrima a las orillas. Fue relativamente abundante hasta hace pocos años en aquellos lugares de la costa de Fuerteventura donde se botaban al mar despojos de peces. Ver PIZARRO, M., *Peces de Fuerteventura* (Las Palmas de G. C., Consejería de Agricultura y Pesca. Gobierno de Canarias, 1985) p. 180.

[7] En Canarias, *sajorina* es la adivina, la echadora de cartas. Ver *Zahorín*, en el *Tesoro lexicográfico del español en Canarias*, de C. CORRALES, D. CORBELLA y M.ª A. ÁLVAREZ (Madrid, RAE y Gobierno de Canarias, 1992).

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

"cucharas de lapa"[8], *que también las tocaba en el "rancho de ánimas"*[9]. *Si había quien bailara, se bailaba, y si no se echaba el "anillo" para cantar los "aires de lima". Yo canté muchos aún con la mala voz que tengo, pero estos cantos no eran con música*[10]:



Aquí en el pueblo había un matrimonio que tenía una cantinita donde parábamos los muchachos cuando nos íbamos de farra. Pero se dedicaban a falsificar las bebidas y empezaron a echar a perder los estómagos de los que parábamos por allí. Así que el

[8] Con este nombre se conoce en Lanzarote y Fuerteventura a un idiófono golpeado formado por dos conchas de lapas, generalmente de la especie *patella*, de cierta popularidad en el catálogo organológico de las islas orientales del Archipiélago. Se detallan más datos sobre el mismo en M. GONZÁLEZ ORTEGA: "La música tradicional de Fuerteventura en las 'Memorias' de Castañeyra", en *Apuntes sobre canción popular* (Las Palmas de G. C., Cabildo Insular de G. C., 1991), pp. 111-113.

[9] Los *ranchos de ánima*, costumbre de honda raigambre en el folclore canario, eran agrupaciones musicales que extendían su ciclo de actuación desde el 1 de noviembre, día de Todos los Santos, hasta el 2 de febrero, festividad de La Candelaria. Su fin último era el de recaudar dinero para el pago de misas en memoria de los difuntos de la comunidad, a los que estaban dedicados la mayor parte de los textos.

[10] Esto es, con acompañamiento instrumental. La celebración de los *velorios* en Canarias era una costumbre muy extendida entre las clases populares. Consistía en velar a las paridas y sus vástagos durante las nueve noches que seguían al parto por el temor a que las criaturas, aún sin cristianar, fueran acosadas por las fuerzas del mal. Los participantes en los *velorios* majoreros se animaban con juegos de prendas como el *anillo* y otros; quienes perdieran en el juego tenían que cantar los *aires de lima*, un género de relaciones interpretado sin instrumentos musicales y de letras de claro valor escatológico.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Alcalde, que era D. Lucas de Saa, mandó a cerrar la cantina. A aquello le saqué también unas décimas[11]:

1

Dice Genara al marido:
—Esposo del corazón,
voy a darte una razón
que tu no la has comprendido.
Hay tiempo que tengo oído
que nos quieren prohibir
nuestra cantinita abrir
y los bailes celebrar.
y ya no podrás cantar
ni a tu amada esposa oír.

2

—Si me llegan a multar,
me arranco hasta las orejas,
que yo atrás de cabras viejas
mucho más no pienso andar,
que a mí me gusta cantar
porque tengo buena voz
y el pensamiento veloz
siempre fijo en el dinero,
que es el mejor caballero
que hay en el mundo de Dios.

ESCENA CUARTA: EL DESCUBRIMIENTO DE LA DÉCIMA

Mi padre nunca supo hacer una décima, y eso que sabía escribir una barbaridad, pero disparates la mitad. Es decir, donde iba una "v" le ponía una "b" y donde lleva una "s" le ponía una "z". La primera décima se la oí al señor Juan Medina; el sacristán que había en Tuineje. Como me gustó, enseguida le cogí la forma, porque entonces yo no sabía sino cuartetos de cuatro o cinco palabras. El romance es muy fácil, porque pega con todas las palabras[12], *mientras que la décima si no está afinada no sirve. Lo que vale de la décima es la finura, es decir, el timbre... que esté afinada*

[11] Los protagonistas de estas décimas, vecinos de Tuineje ya fallecidos, eran Genara Camejo y su marido Miguel Cabrera, que sufría el apodo de *"el carnita"*, ya que tenía fama de robar reses en la costa, donde el ganado andaba suelto. De ahí los versos *"...que yo atrás de cabras viejas/mucho más no pienso andar"*.

[12] En este caso *palabras* es sinónimo de *versos*. Recurso muy común en el habla rural de Canarias.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

como una guitarra. La guitarra, si no está afinada, es cacharro. La décima es difícil, porque la quinta palabra tiene que venir con la cuarta y después tomar otro tono. Para hacer una décima voy comprobando qué frase le interesa a aquella. Esta es una que hice sobre una camella que se me murió:

1

Se me murió mi camella
y me dejó abandonado,
le tuvo miedo al arado
y me hizo perder la pella[13].
¿Cómo viviré sin ella?
¿Quién me acompaña a la mar
cuando vaya a mariscar
como iba el año pasado?
¡De tanto como he llorado
mi cara se va a surcar!

2

Yo le traje a mi animal
un médico cirujano
y cuando le di la mano
que le convidé a pasar,
me dijo al examinar:
—¿Que alimento le ha brindado?
Yo me quedé atolondrado,
la frase no comprendí,
y entonces me dijo: —Sí,
usted mismo la ha matado.

3

—Dígame usted la razón,
doctor, para hablar así.
Me dice: —Mire usted aquí,
que abunda y está en montón.
No cabe una operación
porque está ya envenenada,
pues la tunera cortada
en la estación invernal
ha matado a este animal
en lo mejor de la arada.

[13] En Canarias la *pella* es una masa comestible de gofio, sal y agua que formaba la dieta alimenticia más común entre el campesinado de las islas. Para otras acepciones ver la misma voz en el TLEC.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

4

Entonces ya respiré,
vi que no era el asesino,
que fue tan solo el destino
fatal con que tropecé.
A unos amigos llamé
para que haciendo un favor
me asistan en mi dolor
y me den algún consuelo
para levantar del suelo
aquel cuerpo bienhechor.

ESCENA QUINTA: LOS OFICIOS

Para escapar malamente también estuve un tiempo embarcado, aunque marinero no sería. Estuve en un barquito pequeño que le llamaban el Nicolás. Me pagaban 20 duros al mes. Como que no había más, había que conformarse; la necesidad obliga. Cargábamos y descargábamos sacos de sal por donde le dicen La Guirra[14]*. Sólo teníamos agua salada para lavarnos los ojos. Era un trabajo de esclavos, así que la amargura se la quitaba uno bebiendo en cualquier fiesta, arrimado durante cuatro o cinco días a los que se amañaban algo para la música. Total, que lo que ganaba lo gastaba por el aire. También estuve en La Frasquita*[15]*, que después encalló por ahí y yo le hice unas décimas:*

1

Viniendo de Lanzarote
con rumbo a Gran Tarajal
¡quién ha visto cosa igual!
tropezar con un islote,

[14] La playa de La Guirra está situada en el término municipal de La Antigua, en la costa sur de Fuerteventura. Todavía hoy se adivina en el lugar los restos de las salinas y los antiguos hornos que surtían a los veleros que transportaban la cal a las islas mayores.

[15] *La Frasquita* era el nombre de un velero francés, aparejado de goleta, que recaló en el Puerto de La Luz en el año 1903. A bordo venía su dueño, un eminente hombre de negocios francés llamado Jacques Lebuady, que se empeñó en crear un emporio comercial en el Sahara, autoproclamándose incluso emperador. Sería asesinado por su propia esposa y sus bienes embargados para pagar las deudas que produjo su alocado sueño. A partir de entonces, *la Frasquita*, a cargo de armadores canarios, surcaría las aguas canarias como popular carguero; basta recordar que hasta *Pepe Monagas*, el inolvidable personaje literario creado por Pancho Guerra, estuvo enrolado en *la Frasquita*. Para mayor información, léase *Historia del Puerto de La Luz y de Las Palmas*, de JOSÉ HERRERA JIMÉNEZ (Las Palmas de G. C., Junta de Obras del Puerto, 1989).

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

¡Ay! fue un terrible derrote,
tuvimos que naufragar.
¡Cuánto se sufre en el mar!
¡Pobrecitos marineros
que tripulan los veleros
para tan poco ganar!

2

Y les vienen a pagar
con ponerlos en prisión,
qué duro es el corazón
del que esto quiere intentar.
No tuvo el patrón de mar
la culpa, ni el timonel,
que fue el destino cruel
que traidor nos acechaba
y contra las rocas daba
sin ver del golfo el nivel.

3

No culpen al buen marino,
ni tampoco a su patrón,
no ha sido la causa el ron,
ni tuvo la culpa el vino,
fue solamente el destino
que nos estaba acechando
y nos fuimos acercando
sin miedo en el derivar
¡Ay, Dios! que al querer orzar [16]
el timón se fue negando.

También estuve un tiempo en La Palma, primero en un horno de cal y después de guardián de una conducción de agua en San Andrés y Sauces. En el horno había otro majorero, un tal Pedro, de Agua de Bueyes. Pedro se emborrachaba casi todos los días, y yo también... pero era un hombre bueno y valiente. Bueno, valiente no se debe ser; valiente es todo el que sepa clavar un cuchillo y matar a otro, y eso es ser un criminal. En La Palma había entonces buenos verseadores, pero era porque la décima es cubana y los palmeros antes iban todos los años a Cuba, hacían la zafra y volvían a sus trabajitos allí.

Después anduve trabajando por Tenerife, cargando arena con unos camellos. Nos veníamos a quedar en un almacén y el dueño

16 En M. MOLINER *orzar* es dirigir la proa hacia la parte de donde viene el viento.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

nos pagaba a cinco pesetas el metro cúbico: largo, ancho y alto, profundo... bueno, yo no sé matemáticas pero tampoco me ocupo de decir mentiras. Con media peseta comíamos y teníamos pa una cajetilla de cigarros cuadraditos de los de Eufemiano Fuentes. A gofio y plátanos estuve seis meses y alguna vez comprábamos una libra de dátiles, que valía 15 céntimos; el kilo de gofio valía diez, que hoy, ni el cartucho en que venía. Yo andaba con un amigo majorero que se llamaba Juan. Siempre fuimos amigos, por más que era un poco presumido... pero, bueno, eso se deja pasar; yo creo que él me quiere más a mí que yo a él. Un día me dice Juan: "Yo no trabajo por media peseta." Así que nos fuimos a vender helados en unos carritos que había en Santa Cruz, pero a mí me daba vergüenza eso. Llegué a ganar hasta doce pesetas diarias mientras que un obrero con la camisa sudada no ganaba más que cuatro pesetas. ¡Y eso eran los distinguidos...! ¡Hay que ver el engaño que es la vida...! Por eso creo que vale más morirse de hambre que trabajar de bondad. Hice también unas decimillas cuando andábamos en el almacén de plátanos.

1

Aquí ya no hay solución,
es la última encavadura,
la cama ya está muy dura
y hay que mudar de colchón.
De tan terrible eslabón
no hay quien lo pueda romper,
pues las ganas de comer
ya nos tiene acoquinados
y aquí estamos acosados
y expuestos a perecer.

2

Rotas las cotas de malla
de la bolsa y la cartera,
ya todo se quedó fuera
porque la peseta falla.
Ya el caballero es canalla,
convertido en pordiosero,
pues resudado el sombrero
y rotos los pantalones,
se queda en esos rincones
cual rata en un agujero.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

3

Aquí desfilan pollitos
que en Tuineje los miraron,
que buen zapato llevaron
e iban bien arregladitos.
Hoy rotos ya los trapitos,
buscan ideas sin tener,
pues las ganas de comer
nos tiene desorientados
y así estamos acosados
y expuestos a perecer.

4

Meamos unos en la cal
y otros al montón de tierra,
que eso es hacerle la guerra
al mismo sexo animal.
Y para ser más fatal,
nuestra ruina continuando,
tenemos por almohada
unos saquitos de
y con el olor del queso
come gofio esta manada.

5

El jarro no es de los feos,
de lata es nuestra escudilla,
un bidón de bacinilla
y de cuchara los dedos.
Son pocos nuestros paseos,
pues a las seis ya cerrada
se encuentra nuestra morada,
hasta que vuelve a lucir
la aurora del porvenir
de aquella hermosa alborada.

6

Los sermones aquí están
como pelos en un gato
y así pasamos el rato
mientras conversa don Juan[17].

[17] Se refiere a él mismo, que entretenía a los demás contando chascarrillos y décimas.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Pensando y faltos de pan
estamos malhumorados
y como estamos cerrados
aquí en mísera prisión,
hoy se nos fue un picarón
a los carrillos de helados.

7

Aquí ya ni con escudos
el mal se nos va agravando
porque nos están picando
algunos "blancos rabudos" [18].
Si durmiéramos desnudos
no pasarían estas cosas,
nuestras costillas dichosas
no se estuvieran quejando,
más como están aguantando,
están que parecen rosas.

ESCENA SEXTA: LAS IDEAS

Yo nunca he sido comunista, pero de izquierda he sido siempre; era uno de los que me las daba de que los que valen son los chicos. Me llevaba siempre el corazón a estar apurando por la clase social, la clase obrera. Pero yo no sé ni lo que soy. Para mi gusto, soy un mentecato, porque ni soy fascista, ni soy de los ricos, ni soy de los pobres. Siempre anduve en contra de los caciques, pero era casi por darme tono... era un bicho alegador. Cuando vino el Movimiento, mandaron de Las Palmas a buscarme porque dieron parte los caciques del pueblo. En ese tiempo estaban fusilando a todo el que olía a izquierdas. Gracias a D. Eustaquio, uno de Franco que había en Tuineje, salvé el pellejo [19]*. Si me cogen, me botan, porque en aquel tiempo solo se ocupaban de matar... Pero yo no he tenido nunca miedo porque no me he creído culpable; así que con los ricos y los curas no voy a ir nunca.*

Me casé después de la Guerra, cuando tenía cuarenta años. Mi mujer parió siete veces ¡Digo yo que serán míos...! Mis hijos son

[18] El almacén estaba lleno de piojos.

[19] Eustaquio Gopar Hernández, condecorado por el Gobierno español por su valerosa participación en la guerra de Filipinas, tuvo tienda de comestibles, fue delegado de Correos y juez de paz de Tuineje, cargo que compaginó con el Alcalde de su pueblo hasta los años cincuenta.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

buenos, y si son malos, no lo he podido averiguar. A veces se echan una copita, pero eso ningún padre lo puede criticar, más habiéndolo hecho yo más que ellos veinte veces. Esos cercados que hay cerca de mi casa, todos me conocen; yo he dormido al pie de ellos muchas borracheras. La bebida da calor, da ánimos, pero un ánimo infundado. El hombre, como se puede conocer, es bueno y sano, sin nada de alcohol. De eso hablaban unas décimas que hice hace muchos años.

1

Cásate y tendrás mujer
que te lave algún trapito
y te presente un chiquito
para colmo del placer.
¿Qué adelantáis con beber?
¿No comprendéis insensatos
que os mean hasta los gatos
cuando cogéis una mona
y enfermáis vuestra persona
pasando tan malos ratos?

2

Y es que vivir molestando
a aquel que os aborrece
y vuestra fuerza perece
si os vais alcoholizando,
en el engaño pensando
pasáis la mejor edad
y al ir a la eternidad,
lo hacéis antes de viejos
por no escuchar los consejos
de la buena sociedad.

ESCENA SÉPTIMA: LAS MUJERES

Las mujeres... las hay buenas y malas. Yo conozco mujeres que no hay quien las conquiste y ni uno se atreve a entrarle, pero quien consigue una mujer de éstas, se lleva un caudal tremendo. No sé... la mujer es frágil; el hombre también. Yo tengo advertido que la mujer que no encuentra en el hombre ira, lo mira con gran desprecio; por eso es mejor que el hombre no sea un desdichado como habemos muchos, porque la mujer, si sabe que la cascan

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

fuerte, se mete dentro de las lindes[20]*. Yo el arpa esa que tengo ahí no he pensado que me ponga nunca los cuernos, pero yo no busqué una mujer bonita, por si acaso; ni yo quiero otra mujer que esa. Hoy no, porque las armas no sirven, no disparan, pero yo no me casaría con otra mujer porque la mía, para mí, vale más que ninguna. Aunque ahora hay otra libertad; a mi me gusta en esto de las mujeres que se lo den a todo el que quiera, porque eso de estar guardando una cosa que tan poco mérito tiene y tanta falta que hace... De ahí las décimas que le armé a una muchacha que se fue a vivir a la Costa con su novio.*

Primera parte

1

Dice Carmita García:
—Si no cambia mi intención,
me marcho con mi Ramón
al llano de Bastián Díaz.
Ya no quiero más folías,
tampoco quiero bailar,
solamente quiero amar
y por lo tanto me voy,
la que siempre he sido soy
si bien me saben mirar.

2

Quise con ansia a Ramón
y él me adoró con ternura
y fue tanta mi locura
que le entregué el corazón.
Y aquella dulce ilusión
me hizo mi casa dejar
sólo por ir a abrazar
al hombre que tanto adoro
¡Ay! cuando lo pienso lloro,
sufro por querer gozar...

3

Mi hermano marcha a la guerra
para defender a España
y yo pisando esta tierra
por culpa de quién me engaña.

[20] La *linde* es la línea que divide una propiedad, generalmente tierras de cultivo, de otra. En Canarias voz sobre todo usada en el campo. De ahí que si ella *se mete en las lindes* del hombre, es que es sumisa con él.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Sola dejé la cabaña,
pobre choza en que nací,
por eso lloro ¡ay de mí!
que me perdí sin reparo
y tendré que pagar caro
el amor que puse en ti.

4

Es el amor cual la rosa
que tan bonita parece,
cuando en el rosal se mece
no hay que dudar que es hermosa.
Es cual la luz primorosa
que nos alumbra de día,
es cual la mujer perdida,
o, mejor dicho, cual yo,
pobre flor que se perdió
en el rosal de la vida.

Segunda parte

1

¡Válgame Dios, qué locura
lo que en la Costa ha ocurrido,
que para tener marido
no fue necesario el cura!
Resplandeció la hermosura
de un hombre y una mujer
que se supieron querer
con la bendición del cielo
y de cama el duro suelo
donde se entabló el placer.

2

No hubo siquiera un colchón
donde poder arrullar
la venus que supo amar
las fibras del corazón.
Fue solamente ilusión
de las pasiones violentas
y gusto de ajustar cuentas
que no se pueden pagar.
No hubo nada que tomar,
pues todo estaba en las ventas.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

3

Tan solo se oyó un clamor,
según afirma un muchacho,
porque todo el hombre macho
exclama un ¡ay! de dolor.
La culpa tuvo el amor
que siempre ha de ser chiquillo
y así corrió el barranquillo
y las gavías se llenaron
y los amantes mataron
todo el salón y el polvillo[21].

4

Hoy quedan a su capricho
las nubes arretiradas
y *las gavías*[22] rebosadas
han hecho perderse el bicho[23].
Y por lo que a mí me han dicho,
este año han de haber sazones[24]
porque ya los nubarrones
nos están amenazando;
todas podéis ir sembrando
para luego hacer montones.

5

Tiene buenos tomateros
el que estas lluvias mandó
y como los enguanó[25],
que den buena fruta espero.
Es muy justo y verdadero
que ya las vaya sachando[26],
al mismo tiempo azufrando[27]
y poniendo algún palillo,
que luego tendrá un chiquillo
que se lo vaya amarrando.

[21] En Fuerteventura se le llama *salón* a un ligero manto salinoso que cubre los márgenes de los terrenos cultivables cuando la sequía es persistente. Ésta hace también que la capa superior de tierra de la gavia se haga más fina; es el *polvillo*.

[22] La *gavía* en Fuerteventura es un terreno cultivable delimitado por surcos laterales levantados para contener el agua de la lluvia. Cuando se inunda se conserva húmeda durante mucho tiempo.

[23] Los *bichos* son las orugas que dañan los cultivos. De las distintas clases, algunas hibernan en el terreno, por lo que al inundarse la gavia el agua las asfixia.

[24] Cuando los terrenos de cultivo están humedecidos por la lluvia, se dice que están en *sazón*; entonces es el momento adecuado para plantar. De ahí el dicho majorero que dice: *hablar con razón y plantar en razón*.

[25] *Enguanar* es poner abono a los cultivos.

[26] *Sachar* es arrimar la tierra al tronco de la planta.

[27] Para combatir el *bicho*, se *azufra*, se trata la planta, con productos químicos.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

EPÍLOGO

Para mí, mis poesías tienen un valor. Yo lo que sé que el que las haga como yo, están bien hechas. Ahora, si agradan o no es otra cosa... pusieron mi nombre en una lápida[28]*, pero a mí no me altera el orden eso. Yo no la arranco y la pisoteo porque eso no puede ser. No soy hombre presumido pero no creo en nada. Yo estoy en la sociedad porque sin ella no se puede, pero que hay un alma, no; esos son cuentos. Tampoco creo en Dios, ni aunque me esté muriendo, aunque rezo todas las noches. Me lo enseñó mi madre y lo cumplo, pero ¿cómo vamos a creer en una cosa injusta?*

Esta es la tierra más buena que hay en el mundo. En Fuerteventura, aunque uno tenga hambre, si no tiene pan, se pide, no se roba. No he tenido más aspiraciones después de que mi padre malvendiera la finquita y los animales... el que es amigo del juego no puede tener tierras. Pero el destino manda más que uno, torciendo lo que nació recto.

[28] Por acuerdo unánime de la corporación municipal de Tuineje, tomado en el año 1991, se dedicó una calle a Juan Betancor situada en el cascò del pueblo como reconocimiento de sus vecinos a sus virtudes como poeta.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

JESÚS GUANCHE

ASPECTOS GEOGRÁFICOS Y CARTOGRÁFICOS DE LA DÉCIMA POPULAR CUBANA

La improvisación de décimas cantadas a través de diversas tonadas ha sido una de las formas musicales de comunicación características de la población de las áreas rurales de Cuba. Los estudios musicológicos y etnográficos, que se sistematizan en los últimos años, han permitido la elaboración de dos Atlas cuya publicación debería contribuir a un mejor y más profundo conocimiento y valoración de la décima y el punto cubano. Tanto el *Atlas de los Instrumentos de la Música Popular Tradicional Cubana* como el *Atlas Etnográfico de Cuba* incluyen, desde marcos de referencia complementarios, el desarrollo histórico y actual de la décima y el punto en la mayor de las Antillas. Este trabajo tiene por objeto caracterizar los elementos metodológicos que han permitido cartografiar la distribución e intensidad espacio-temporal de la décima en Cuba.

INTRODUCCIÓN

La improvisación de décimas cantadas a través de diversas tonadas ha sido una de las formas musicales de comunicación características de una parte significativa de la población de las áreas rurales de Cuba.

Los estudios musicológicos y etnográficos, que se sistematizan en los últimos decenios, han permitido la elaboración de dos Atlas de contenido cultural, cuya publicación deberá contribuir a un mejor y más profundo conocimiento y valoración de la décima y el punto cubanos, así como de otras formas de expresión oral y musical donde ésta se encuentra presente.

Este trabajo tiene por objeto caracterizar los elementos metodológicos fundamentales que han permitido conocer la distribución e intensidad espacio-temporal de la décima en Cuba. Al mismo tiempo, realizaremos algunas consideraciones sobre los métodos cartográficos empleados en ambos trabajos.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

LA DÉCIMA EN EL ATLAS ETNOGRÁFICO DE CUBA

Desde 1976 se inician los estudios preliminares en el Ministerio de Cultura para la elaboración de un Atlas que denominamos entonces de la *Cultura Popular Tradicional Cubana* y que contó con la decisiva participación de los profesores Argeliers León, Isaac Barreal, María Teresa Linares y Francisco Mota, junto a un pequeño grupo de investigadores que habíamos sido sus alumnos, bien en el antiguo Instituto de Etnología y Folklore de la Academia de Ciencias de Cuba o en la Escuela de Artes y Letras de la Universidad de La Habana. Este primer grupo nos dimos a la tarea de realizar varios seminarios de alcance nacional por cada uno de los temas que debería abordar la obra. Se logró seleccionar —con las múltiples dificultades propias de lo que significa una investigación a largo plazo— un especialista por cada una de las catorce provincias del país y por el Municipio Especial Isla de la Juventud. Cada uno de dichos especialistas debería crear a su vez un grupo de colaboradores en los 168 municipios restantes con el objetivo de facilitar el acceso a la información durante los trabajos de campo.

El primer tema seleccionado, que sirvió de base para elaborar los instrumentos de observación participante fue la *fiesta*: una manifestación socio-cultural lo suficientemente compleja para elaborar un amplio cuestionario de carácter abierto con algunas preguntas semi-cerradas que permitían una clasificación aproximada de lo que intentábamos conocer.

De este modo, tanto en la referencia del informante como en la observación directa del entrevistador era posible incluir no sólo el acontecimiento festivo en sí, sino conjuntamente la presencia de actividades musicales, danzarias, alimentarias, artesanales, de narrativa oral, lúdicas y otras, que pudieran servir posteriormente para perfeccionar el instrumento de observación elaborado y crear nuevos cuestionarios para cada uno de los temas previstos.

El segundo tema fue precisamente la música, una de las manifestaciones populares cubanas más ricas y variadas, que obviamente incluía la décima cantada en su diversidad de formas. Luego se abordaron otros temas como la cultura de tradición oral que también incluyó la décima como actividad improvisatoria transmitida

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

intergeneracionalmente sin obligada vinculación con el contexto musical.

Por otra parte, desde 1980 el entonces Departamento de Etnología del Instituto de Ciencias Sociales de la Academia de Ciencias de Cuba venía iniciando la elaboración de un *Atlas de la Cultura Material*, que en gran medida se complementaba con el anterior proyecto y en ciertos contenidos se cruzaba con éste; aunque el procedimiento de trabajo utilizado partía de una observación in situ global de toda una provincia donde confluían varios temas dedicados a la vivienda rural y sus construcciones auxiliares, los asentamientos rurales, sus modos y medios de transporte, los instrumentos y técnicas de trabajo, las artes y embarcaciones de pesca, las comidas y bebidas tradicionales y la composición etnohistórica de la población.

Tras múltiples discusiones, logramos fusionar a partir de 1985 ambos proyectos en una obra común: el *Atlas Etnográfico de Cuba*, que al menos establecía dos grandes campos operativos:

1. Los temas de la cultura material fueron asumidos por el grupo del Departamento de Etnología del actual Centro de Arqueología y Etnología de la Academia de Ciencias de Cuba.
2. Los temas de la cultura espiritual los ejecutaba el grupo del Centro Cultural Juan Marinello del Ministerio de Cultura.

El tema de historia étnica lo asumimos en común, junto con la creación de un grupo de expertos para la discusión y aprobación de los resultados de todo el trabajo científico.

En este contexto, la décima como forma poética popular y el punto cubano, en tanto principal medio de expresión musical de ésta, han sido registrados a nivel nacional por dos vías:

1. La cultura de tradición oral cubana recoge un gran número de decimistas improvisadores que no poseen cualidades vocales para el canto; pero que logran de manera cotidiana establecer una larga conversación recitada en décima sobre cualquier tópico que se presenta. Este tema propio de la poesía de transmisión oral es dirigido por María del Carmen Victori con significativos resultados. En este caso, la décima, con un carácter efímero puede perdurar de manera escrita para que un cantante profesional o de buena calidad vocacional —pero sin la capacidad improvisatoria del decimista

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

popular— la transmita públicamente a través del punto cubano o también del guaguacó, como forma de expresión músico-danzaria de la rumba cubana.

2. La décima también es observada como texto primordial del punto cubano y en menor medida de la rumba cuando es el propio cantante quien posee la cualidad de improvisar. En ese caso, también se le conoce como repentista. Este tema propiamente musicológico es dirigido por Martha Esquenazi Pérez, quién lleva más de una década publicando trabajos al respecto.

Ambas formas de comunicación poética recitada y cantada coinciden en el ámbito espacio-temporal de Cuba con la principal tendencia histórica de poblamiento hispánico y dentro de éste, de modo muy particular, con el poblamiento de éste, de modo muy particular, con el poblamiento procedente de las Islas Canarias; es decir, con el área centro-occidental de la Gran Antilla.

Si el punto cubano ha sido propio de las áreas rurales de la mitad oeste de la Isla, el guaguacó ha tenido sus principales centros de interpretación y transmisión en las provincias Ciudad de la Habana y Matanzas.

La décima rural cantada —por así decir— se ha movido en varias direcciones a la par de los procesos migratorios internos. El desarrollo de dos importantes medios de comunicación masiva como la radio (1922) y la televisión (1950) propician la difusión nacional de la décima cantada desde las ciudades hacia las zonas rurales como resultado inverso de las migraciones internas, primero hacia la capital y posteriormente hacia otros centros urbanos. Al mismo tiempo, desde la década del 30 del presente siglo, la construcción de la carretera central y la ampliación de una red ferroviaria nacional facilitan grandes movimientos de población y fundación de nuevos poblados a lo largo de estas vías de comunicación, que en pocos años tienden a desplazar en importancia al tradicional cabotaje entre los principales puertos y embarcaderos del norte y del sur de la Isla.

Del solapamiento de los mapas y los textos de esta parte del Atlas Etnográfico de Cuba se puede comprobar la dinámica histórico cultural de la décima como transmisión poética y componente sustancial del punto cubano.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

LA DÉCIMA EN EL ATLAS DE LOS INSTRUMENTOS DE LA MÚSICA POPULAR TRADICIONAL DE CUBA

El Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana (CIDMUC) inicia en 1981 las expediciones encaminadas a la elaboración del presente Atlas, cuyos primeros pasos se remontan a la creación de la institución misma en 1978.

Los trabajos de campo se efectúan en cada una de las provincias con el objeto de estudiar colectivamente los temas de investigación proyectados, aunque bajo la dirección personal de cada ejecutante según el tema. De este modo se efectúa un cruce múltiple de datos utilizables por uno o varios temas de acuerdo con los objetivos de investigación planteados; lo que permite acumular una amplia información grabada (entrevistas, música in situ para grabación profesional, para transcripciones y análisis musicales u otro fin); escrita (diarios de campo y fichas de contenido según epígrafes de doble entrada) y visual (banco de fotografías con negativos y diapositivas).

De acuerdo con la estructura de contenido del presente Atlas, la décima es detectable por varias vías. Esta obra se compone de sendas secciones dedicadas al estudio monográfico de los intrumentos idiófonos, membranófonos, cordófonos y aerófonos; junto con otra de las secciones que estudia los conjuntos instrumentales que sintetizan otras formas de agrupación musical más asociadas con sus antecedentes etnoculturales; es decir, los conjuntos de conga, rumba, punto y son, los más significativos de los veinticuatro tipos existentes hoy día.

Aunque cada instrumento musical posee un estudio monográfico dentro de su respectiva sección, de los diecisiete tipos de idiófonos existentes, sólo una pequeña parte es utilizada en los conjuntos de punto como las maracas, las claves y el güiro o guayo, los que también son comunes a todo el país, debido a la intensidad espacial de los conjuntos de son. De los veinticuatro tipos de instrumentos membranófonos, sólo la tumbadora y el bongó están representados en agrupaciones que cultivan la décima, pero éstos también son comunes a todo el país por la razón anteriormente señalada. De los cinco tipos de instrumentos cordófonos, aunque la guitarra y el tres son comunes a muchos conjuntos de punto y son o a conjuntos de son que incluyen el punto cubano

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

como parte de su repertorio, solamente el *laúd* (con independencia de sus formas de construcción) es el instrumento propio *(típico)* del punto cubano y consecuentemente de la décima improvisada en este tipo de agrupación. Por otra parte, ninguno de los cuatro tipos de instrumentos aerófonos tradicionales en Cuba (guamo, basín, corneta china y órgano oriental) es empleado en la interpretación de la décima.

De manera que en el orden estrictamente organológico, la décima y el punto cubanos se corresponden con el área de fabricación y ejecución del *laúd*, pues el resto de los instrumentos de este tipo de agrupación se encuentran en todo el país.

El estudio de los conjuntos instrumentales realizado por las musicólogas Carmen María Sáenz y María Elena Vinueza permite profundizar como nunca antes en toda la diversidad de los conjuntos de punto o de rumba que incluyen la décima como expresión cantada. En estos y otros casos se observa una relativa correspondencia entre la complejidad y el número de instrumentos por agrupación con la variedad del repertorio y sus posibilidades rítmicos-tímbricas y melódico-armónicas. La distribución geográfica de estas manifestaciones también coincide en intensidad con el área centro-occidental de Cuba, pero desde una lectura distinta a la que aporta el Atlas Etnográfico de Cuba.

Si el punto cubano conserva aún sus espacios tradicionales, desde Pinar del Río hasta Sancti Spiritus, se observa una paulatina tendencia de difusión hacia una parte del área oriental desde Ciego de Ávila hasta Holguín, por el proceso histórico de ocupación territorial intensiva en una etapa posterior que en occidente; sin embargo, la dirección global de las migraciones internas en las tres últimas décadas ha sido en sentido contrario; es decir, de oriente hacia occidente. Ello ha influido negativamente en la difusión de la décima cantada hacia el área este de la Isla, donde los conjuntos de son abarcan prácticamente todo el territorio. En las cinco provincias más orientales del País (Las Tunas, Holguín, Granma, Santiago de Cuba y Guantánamo) hay que considerar también el fuerte influjo de formas populares de la música mexicana (el corrido y la ranchera) a partir del impacto de la radio y el cine durante la primera mitad del presente siglo como resultado de la intensa penetración económica y la ocupación de grandes territorios fértiles por un grupo de compañías norteamericanas, que junto a

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

las empresas construyeron toda la infraestructura tecnológica y de comunicación.

LA DÉCIMA EN LA CARTOGRAFÍA DE AMBOS ATLAS

La solución cartográfica de estos temas en ambas obras parten de una coordinación previa entre el Instituto de Geografía de la Academia de Ciencias de Cuba, que ejecuta el Atlas Etnográfico de Cuba y la Facultad de Geografía de la Universidad de La Habana, que ejecuta el Atlas de los Instrumentos de la Música Popular Tradicional Cubana, mediante la participación de ambos en la discusión de los aspectos metodológicos para ofrecer un resultado congruente y complementario en los contenidos análogos y concomitantes.

En ambos casos —tras la revisión crítica de otras obras sobre estos temas— hemos preferido emplear en las diversas manifestaciones de la cultura el *método del cartodiagrama* sobre una base cartográfica nacional en escalas que varían proporcionalmente de acuerdo con la intensidad y la magnitud de los fenómenos o procesos a representar en su dinámica transformativa.

La información se refleja a nivel de provincia con una síntesis nacional y la fuente operativa de la obtención de la información estadística parte del número de municipios por cada provincia. Como la cantidad de municipios por provincias de Cuba oscila de ocho a diecinueve, establecimos una escala ascendente de cuatro valores porcentuales que permiten calificar la intensidad del fenómeno u objeto observado, o ya desaparecido, según las fuentes de información consultadas. La escala ascendente de tipo cuanticualitativa es la siguiente:

Valor porcentual	Cualidad	Rango/100
< 60	Profuso	40
< 30-60	Frecuente	30
< 10-30	Poco Frecuente	20
< 1-10	Escaso	10

Esta escala sólo representa un instrumento operativo para la obtención o no de información desde el nivel del municipio tanto para el autor como para el cartógrafo, pues la cualidad reflejada

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

en el mapa puede ascender o descender de acuerdo con la intensidad observada o no durante el trabajo de campo a partir de las fuentes consultadas cuando los valores porcentuales están en el límite entre una cualidad y otra.

Hemos considerado que este método, tanto para los objetos de la cultura material como en las manifestaciones de la cultura espiritual supera en precisión al *método de áreas*, que es útil para la regionalización, pero que no permite matizar o clasificar, a la vez que otorgar valores a los fenómenos observados. También supera al *método de símbolo fuera de escala*, muy empleado en los atlas etnográficos, ya que sólo seña *qué* es lo que hay y *dónde* lo hay, pero no permite una mayor aproximación al *cómo* (tipologización), *cuándo* (historicidad) y *cuánto* (intensidad) es lo que hay.

El empleo variado del *método de cartodiagrama*, que fue empleado con cierta profusión en el *Nuevo Atlas Nacional de Cuba* (1989), permite contrastar la intensidad del fenómeno a nivel de un área (municipio, provincia, región) respecto de todo el país. Este método se enriquece cuando se combina con el de *fondo cualitativo*, que también se basa en una escala cuantitativa establecida operativamente de modo casuístico de acuerdo con los valores obtenidos por cada objeto o fenómeno a cartografiar.

El *fondo cualitativo* permite determinar y comparar tendencias de desarrollo de un proceso en el mismo espacio y en diversos tiempos (análisis diacrónico) de acuerdo con el número de cortes cronológicos; o viceversa, conocer el comportamiento de este proceso en diversos espacios y en un mismo tiempo (análisis sincrónico) de acuerdo con el número de divisiones operativas del territorio.

En este sentido, la décima en Cuba se manifiesta como un fenómeno vivo de la cultura de tradición oral, cuya mayor área de concentración territorial coincide con la región histórica de poblamiento canario y su posterior cadena intergeneracional de descendientes, sin dejar de considerar las complejas mezclas interétnicas e interraciales comunes en casi toda la Isla.

Tanto uno como otro Atlas recogen, desde sus marcos particulares de referencia, el significativo papel de la décima popular como forma poética para expresar todo el conjunto de sentimientos que condicionan las relaciones interpersonales, familiares y sociales, así como los estrechos vínculos de los seres humanos con el medio natural en que se encuentran.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

CONSUELO HERRERA CASO

RECURSOS EXPRESIVOS DE LA DÉCIMA DE CANARIAS: UN CASO PARTICULAR

En este trabajo nos disponemos a observar dos décimas cuya semejanza revela que son ambas de un mismo autor. En ellas se habla de los sinsabores de la vejez, que tienen como resultado el aislamiento de los viejos. Nuestro propósito no es otro que acompañar a cada uno de los recitadores a lo largo de sus versos, y observar que, aunque en apariencia dicen lo mismo, la diversa elección de lexemas, personas, repeticiones, omisiones, etcétera, provoca en sí misma cambios lingüísticos que, por su parte, producen variaciones de sentido. Intentamos, en suma, desentrañar las posibilidades del idioma por medio de la comparación de diversos recursos lingüísticos empleados para designar la misma realidad.

A

Qué viejo *se encuentra* ya
el hombre Eulalio Marrero,
cerca está el sepulturero
y también la eternidad.
Ya todo es humildad
en nuestra musculatura;
ya *veo* la sepultura
cada vez más acercada;
ya la tierra está mojada
y la cama está muy dura.

Ya yo no tengo lugar
para echar*me algún canuto*
como hacen los hombres brutos
y más los hombres *del* mar,
ya no *puedo caminar*,
la cabeza *va* empurrada
de tanto pensar cansada
que ya *no ve ni un reflejo*
y si llega a ver un conejo
se queda paralizada.

B

Qué viejos *estamos* ya,
amigo José Marrero;
qué cerca el sepulturero,
igual que la eternidad.
Ya todo es humildad
en nuestra musculatura,
ya *vemos* la sepultura
cada vez más acercada,
y la tierra está mojada
y la cama está muy dura.

No nos queda ni lugar
para echar *unos canutos*,
como hacen los hombres brutos
y más los hombres *de* mar.
Ya no *podemos andar*,
la cabeza *está* empurrada,
de tanto pensar cansada,
que ya *no tiene reflejos*;
y cuando ve un conejo
se queda paralizada.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Ya estamos algo temblones,
los pies *están* entumidos,
ya estamos arrepentidos
de subir a los *balcones*;
ya *todas* son ilusiones
de la esperanza de ayer;
ya tiembla hasta *mí* mujer
cuando le toco en la masa
y le doy a comprender
que perro viejo no caza.

Ya estamos algo temblones
y los pies *algo* entumidos,
ya estamos arrepentidos
de subir a los *ancones.*
Ya *todo* son ilusiones,
y la esperanza, de ayer;
ya tiembla hasta *la* mujer,
si le tocamos la masa,
dándonos a comprender
que perro viejo no caza.

Nos disponemos a observar dos décimas cuya semejanza revela que son ambas de un mismo autor. Así como en el ámbito de los romances existen lugares comunes a los que los romanceadores acuden, conscientes de que son vehículos de una tradición, en el mundo de la décima sólo existen las normas métricas; de esta manera, todo aquel que se encuentra capacitado para improvisar se lanza a rimar parrafadas de versos que hace llegar a sus amigos en fiestas populares, reuniones festivas y acontecimientos solemnes.

La décima que hemos señalado con una *A* la hemos hallado en el *Romancero de Fuerteventura*, recopilado por Maximiano Trapero[1]. Esta composición fue recitada por Eulalio Marrero Ávila, que tenía 79 años en 1988, natural de Tuineje, un pueblecito de Fuerteventura situado en el interior de la isla. Este recitador afirma que es el autor de la décima; sin embargo, otro informante del mismo pueblo, muy bien considerado, Juan Betancort García, de 81 años, la recitaba con anterioridad al año 1985, de lo que tenemos constancia por una recolección de Pedro Cullen del Castillo[2]; nos referiremos a esta décima mediante la letra *B*.

Los dos recitadores tienen una edad similar y un entorno común, por lo que es muy difícil averiguar cuál de los dos es el autor de la composición —si no lo es un tercero. La décima habla de los achaques de la vejez que atenaza no sólo los músculos sino además la voluntad de seguir adelante. La manera elegida por los recitadores de dirigirse a los que escuchan varía considerablemente;

[1] MAXIMIANO TRAPERO (1990): *Romancero de Fuerteventura*. Las Palmas de Gran Canaria, Caja Insular de Ahorros de Canarias. Págs. 321-322.

[2] PEDRO CULLEN DEL CASTILLO (1985) *La Rosa del Taro: Miscelánea majorera*. Ed. del autor. Sevilla, Artes Gráficas Salesianas, S. A.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

en la variante *A* dominan las referencias a una primera persona coincidente con la del poeta, mientras en *B* el recitador simula una conversación con un coetáneo suyo, al que llama José Marrero, y con quien comparte los efectos de la edad. La circunstancia de que este amigo se apellide como el decimista de la variante *A* invita a pensar que éste haya podido aprovechar esta coincidencia para *apropiarse* de la autoría de esta composición[3].

Nuestro interés no persigue averiguar cuál de los dos es el primer creador de esta décima porque, entre otras razones, si consideramos que, sin restar valor a la autoría, cada uno de los informantes se erige en creador cada vez que *dice* en voz alta un romance, un villancico o una copla, no es menos importante su recitación cuando se trata de una décima. Nuestro propósito no es otro que acompañar a cada uno de los recitadores a lo largo de sus versos y observar que, aunque en apariencia dicen lo mismo, la diversa elección de lexemas, personas, repeticiones, omisiones, etcétera, provoca en sí misma cambios lingüísticos que, por su parte, producen variaciones de sentido que en ocasiones logran conseguir el efecto deseado y en otras no tanto. No juzgamos aquí tanto los aciertos y desaciertos de ambos recitadores; más bien intentamos desentrañar las posibilidades del idioma por medio de la comparación de diversos recursos lingüísticos empleados para designar una misma realidad.

Mediante un primer acercamiento, observamos una diferencia muy acusada: la diversa elección de la persona gramatical; así, en la variante *A* el recitador titubea en un primer momento —en la primera estrofa utiliza la tercera persona del singular en el verso 1 (Qué viejo *se* encuentr*a* ya), la 1.ª persona del plural en el verso 6 (en *nuestra* musculatura) y la 1.ª persona del singular en el verso 7 (ya ve*o* la sepultura)—, pero pronto se decanta por primar su presencia en el poema, de modo que prefiere el uso del yo gramatical en siete ocasiones, frente a sólo tres del *nosotros*. Este deseo de participar de los achaques a los que alude en el poema lo lleva a incluirse en versos en los que la variante *B* no refiere persona alguna; en los versos 12 y 27 insiste en su presencia mediante un pronombre personal (echar*me* algún canuto)

[3] El mismo recopilador MAXIMIANO TRAPERO alude a esta posibilidad en un comentario en el que señala la existencia de otra variante en *La Rosa del Taro*, pág. 321.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

y un posesivo (ya tiembla hasta *mi* mujer), ambos en 1.ª persona del singular. Por lo tanto, vemos que de las once referencias personales del narrador, siete aluden directamente a él mismo mediante el *yo*, frente a tres, referentes a *nosotros*, y una, a la tercera persona —primera persona encubierta, ya que en esta ocasión el uso de la tercera persona gramatical es obligado debido a la relación predicativa que mantiene con el sujeto, *Eulalio Marrero*, que no es otro que el propio recitador. En cambio, la variante *B* presenta una alusión personal constante a lo largo de toda la composición: las nueve referencias en las que se incluye el narrador presentan en todos los casos la primera persona del plural, que en esta ocasión se compone de dos únicos elementos, *yo + tú*, persona esta última que, además, tiene nombre y apellido (*José Marrero*). Esta primera característica confiere a esta variante *B* una armonía de la que carece su par.

En el comienzo del poema

A	B
Qué viejo *se encuentra* ya	Qué viejo*s estamos* ya,
el hombre Eulalio Marrero,	*amigo José* Marrero;

observamos que, si bien la elección de la tercera persona gramatical de la variante *A* supone, en principio, una menor participación, ésta queda compensada mediante el alcance del lexema verbal *encontrarse* frente al vocablo *estar* de la variante *B*; en efecto, en la primera, Eulalio Marrero, independientemente de su edad —que al hilo de los versos habremos de saber que sin duda es avanzada—, *se encuentra*, es decir, *se siente, se nota* viejo. En cambio, de los amigos de la variante *B* no se hace sino referir, mediante el lexema *estar*, una realidad fruto del paso del tiempo en su existencia; notemos, no obstante, que hubiera resultado aun más notorio el contraste en la implicación emocional del agente si, en lugar de aparecer este último verbo *estar*, se hubiera preferido el lexema *ser*, en cuyo caso se habría anulado cualquier tipo de participación emocional del sujeto en la realidad indiscutible de *ser viejos*.

La enfatización de la cercanía del sepulturero se resuelve mediante dos procedimientos distintos:

A	B
cerca está el sepulturero	*qué cerca* el sepulturero,
y también la eternidad.	*igual que* la eternidad.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

En la variante *A* se prefiere la anteposición del elemento que se quiere resaltar, y en la variante *B* se emplea la exclamación, método más tradicional y directo; esta elección aumenta el número de sílabas, por lo que se elimina la posibilidad de que aparezca un verbo; de este modo, se producen dos fenómenos encadenados que potencian considerablemente el impacto expresivo de este verso. El primero de ellos consiste en que el adverbio *cerca* no tiene que *repartir* sus semas entre un verbo y un sustantivo; gracias a esto puede descargar toda su capacidad semántica en un solo elemento. El segundo fenómeno, producto del primero, se produce debido a que la contigüidad del adverbio y el sustantivo confiere al primero de ellos carácter de adjetivo; de este modo, la cercanía del sepulturero no es ya una circunstancia espacial exclusivamente sino, además, una característica interna del sustantivo *sepulturero*; ésta es la razón por la que el resultado es aun más solemne.

Estas consideraciones acerca de la categoría gramatical del término *cerca* en las dos variantes hallan su confirmación en el verso siguiente. En la variante *A*, es el adverbio *también* el encargado de realizar la deíxis del asimismo adverbio *cerca*; sin embargo, en la variante *B* se prefiere el adjetivo *igual* para referir la proximidad de la eternidad, distancia sugerida en el verso precedente por el cuasi adjetivo *cerca*.

Si observamos el resto de esta primera décima:

A	B
Ya todo es humildad	Ya todo es humildad
en nuestra musculatura;	en nuestra musculatura,
ya *veo* la sepultura	ya *vemos* la sepultura
cada vez más acercada;	cada vez más acercada,
ya la tierra está mojada	*y* la tierra está mojada
y la cama está muy dura.	y la cama está muy dura.

hallamos únicamente dos diferencias: la preferencia del yo frente al nosotros, en el verso 7 de *A*, y el empleo, en esta misma variante, del adverbio *ya* en lugar de la conjunción *y*, que presenta la décima *B*, en el verso 9. Hasta el momento, las indecisiones con respecto al empleo de las personas gramaticales habían marcado el comienzo de esta estrofa; sin embargo, el uso de esta primera persona del singular abre una posibilidad que en adelante el recitador no abandonará. Con respecto a la aparición del adverbio *ya*,

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

percibimos una repetición constante que confiere a estos últimos versos un paralelismo evidente; si observamos la variante *B*, comprobaremos que el paralelismo es otro: el recitador ha preferido resaltar los dos últimos versos, para lo cual los inicia de la misma forma; así, se pierde la homogeneidad que produce la enumeración que vemos en la variante *A* (*ya todo es humildad, ya veo la sepultura, ya la tierra está mojada*), monotonía que contrasta con el ritmo de *B*, en que, tras los dos mensajes introducidos por este adverbio, se impone una pausa que introduce, de forma destacada, las dos últimas reflexiones: el sepulturero y la sepultura los siente tan próximos que ya son tangibles la humedad de la tierra que rodea las tumbas —*y la tierra está mojada*— y la dureza del féretro —*y la cama está muy dura*—.

La espontaneidad en el comienzo de la segunda décima en la variante *A*

A	B
Ya yo no tengo lugar	*No nos queda ni* lugar
para echar*me algún canuto*	para echar *unos canutos,*
como hacen los hombres brutos	como hacen los hombres brutos
y más los hombres *del* mar	y más los hombres *de* mar.

pone de manifiesto la implicación del recitador en aquello que expresa; la combinación de los elementos '*ya + yo + no + verbo*' es una expresión enfática habitual en el habla canaria[4]; en ella, la anteposición del adverbio *ya*, en correlación con la negación *no*, anula todo resquicio de duda acerca de lo significado por el lexema verbal; ésta es la razón por la que la negación resulta mucho más categórica. Por otro lado, la presencia activa del *yo* supone una garantía del carácter verdadero de lo que se expresa. Esto, que en circunstancias normales sirve para demostrar una decisión firme ante el oyente (por ejemplo, *ya yo no lo quiero*), en nuestra décima produce una impresión de desamparo difícil de igualar; la situación de desarraigo y de soledad ante el empuje de las gentes

[4] C. CORRALES, D. CORBELLA, M.ª Á. ÁLVAREZ (1992) *Tesoro lexicográfico del español de Canarias.* Madrid, Real Academia Española - Consejería de Educación, Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, s.v. *ya.* (En adelante lo citaremos *TLEC*). En el *TLEC* se recoge esta expresión sin negación, *ya yo vengo*, como frecuente en Gran Canaria, Tenerife, La Gomera y Fuerteventura y, más concretamente, en Tuineje, lugar del que proceden los dos recitadores de nuestras décimas.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

jóvenes es tal que el viejo no halla un lugar adecuado para sentarse a fumar un cigarro y conversar con los vecinos del pueblo; en cambio, a pesar de que en la variante *B* se nos dice prácticamente lo mismo —*no nos queda ni lugar para echar unos canutos*—, el dramatismo se ve sensiblemente menguado debido esencialmente al empleo del *nosotros*, que al menos refleja, no ya la soledad de uno, sino de dos que se hacen compañía.

No obstante, a pesar de que la soledad es compartida, esta variante expresa el desarraigo del viejo de una forma sutil. Si en la variante *A*, la espontaneidad de una expresión categórica sugiere no sólo lamento sino, posiblemente, una velada protesta, observamos que la décima *B* refleja una realidad dolorosa, ante la que no queda sino la resignación; esto se debe a la insistencia de las dos negaciones: la primera, *no* nos queda, referida al lexema verbal, y la segunda, *ni* lugar, mediante la cual el recitador logra expresar el alcance del aislamiento del viejo, al que ya no le queda nada, ni siquiera la posibilidad de conversar con otros hombres. Observamos dos datos más que nos hacen considerar en la variante *B* un mayor grado de resignación que contrasta con el talante más inconformista de la décima *A*; debido a que estas manifestaciones populares se recitan en voz alta, cobran un gran protagonismo las inflexiones de la voz, los acentos silábicos de los versos, las pausas, etcétera. Si observamos los dos versos que nos ocupan

A	B
Yá yó no téngo lugár	Nó nos quéda ni lugár

comprobaremos que el comienzo de la primera variante, con las dos primeras sílabas acentuadas, es rompedor en comparación con el de la segunda. Pero no sólo el nivel prosódico incide en esta intensificación; la expansión léxica del sujeto morfológico, en primera y segunda persona, es un fenómeno muy poco frecuente en español; cuando esto sucede se produce una redundancia cuya función enfatizadora es habitual, por una parte, en el nivel del habla espontánea y, por otra, en los textos literarios, cuando se quiere resaltar la presencia del agente. Podemos observar que la fuerza expresiva de nuestro verso, *ya yo no tengo lugar*, denotaría únicamente un lamento si el sintagma sujeto desapareciera: *ya no*

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

tengo lugar, y esto sucede porque al presentar léxicamente el morfema verbal, el recitador nos está insistiendo en que es *a él* a quien le ocurre esto, es *él* quien está experimentando el abandono, es *él* el que ya sobra en un mundo en el que otrora fuera protagonista. Si, además, esta expresión del sujeto, que ya de por sí implica una mayor participación del recitador, se inserta en una construcción reconocida en su entorno lingüístico como ideal para expresarse de manera categórica, obtendremos como resultado un mensaje en el que lo más dramático es la expresión de incredulidad de que le suceda algo que hasta ese momento le ocurría a los demás.

El empleo del término *canuto* para designar el *cigarro* es desconocido en la bibliografía que hemos consultado, que no recoge este uso en ningún dominio del habla hispana. A la espera de hallarlo en algún estudio del léxico, nosotros anotamos este uso en el habla rural de Fuerteventura.

En el último verso de este fragmento observamos en la variante *A* un detalle que aporta un dato acerca del recitador: *y más los hombres del mar*. Se trata del empleo del género masculino para aludir al mar; las gentes que viven en las costas y, sobre todo, aquellas que mantienen una relación constante con el mar lo nombran en todos los casos en femenino. A pesar de que el recitador de la décima *A* nos demostrará más adelante que conoce las artes de pesca de su isla, probablemente debido a las conversaciones con esos marineros a los que echa tanto de menos, el uso del género masculino para el vocablo *mar* lo delata como natural de tierra adentro; esta circunstancia permanece velada en la variante *B*, en la que se omite la señalización del género (*y más los hombres de mar*).

Los últimos versos de esta segunda décima presentan diferencias sensibles.

A	B
ya no *puedo caminar*,	Ya no *podemos andar*,
la cabeza *va* empurrada	la cabeza *está* empurrada,
de tanto pensar cansada	de tanto pensar cansada,
que ya *no ve ni un reflejo*	que ya *no tiene reflejos*;
y si llega a ver un conejo	*y cuando ve* un conejo
se queda paralizada.	se queda paralizada.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Además de la diferencia en el grado de implicación que supone el uso de la primera persona del singular, que ya hemos comentado, observamos en la variante *A* un mayor dinamismo en la elección de los lexemas verbales, únicos elementos que presentan variación en ambas décimas. En el primer verso aparece el lexema *caminar*, "Ir alguien de un sitio a otro en cualquier forma"[5] —por lo tanto, *hacer camino* es decir 'movimiento externo'—, mientras que en la variante *B* hallamos el lexema *andar*, "Moverse de un lado a otro dando pasos"[6] —'movimiento interno', en contraposición con el anterior. Observamos, por tanto, que, aunque ambos lexemas contengan el sema 'movimiento', el dinamismo del primero "*ir de un sitio a otro*" implica una libertad de movimiento mayor que el segundo, en el que el traslado se realiza *dando pasos*. Esta agilidad continúa en el verso siguiente, en el que la décima *A* dice de la cabeza que *va* empurrada, mientras que en la variante *B* se dice que *está* empurrada; es decir, en la variante *A*, aunque el viejo no puede caminar, sí logra andar, pues a continuación nos describe, no cómo *está* la cabeza, sino cómo *va*, por lo tanto nos presenta a un viejo de andar cansino que lleva su cabeza inclinada hacia delante. Este dinamismo contrasta con la estaticidad de la variante *B*, en la que se nos describe a un anciano vencido, que ya no puede ni andar ni enderezar su cabeza.

A propósito del término *empurrar*, hallamos en el *Tesoro*[7] una referencia a la obra de Antonio Martí[8], en que lo parafrasea como "metido de morros", y continúa explicando que "cuando alguien, porque se enfada y está amulado, baja la cabeza y mira pa el suelo, se dice que está empurrado". El aspecto cabizbajo de los viejos de nuestras décimas no son resultado de un enfado ni producto de empujones, como señala el *Diccionario Manual* de la Real Academia[9], sino del peso de la edad; de todos modos, la inclinación hacia delante es común en todas las descripciones que hemos consultado.

[5] MARÍA MOLINER (1990), *Diccionario de uso del español*. Madrid, Gredos, s.v. *caminar* (En adelante lo citaremos *DUE*).

[6] *DUE*, s.v. *andar*.

[7] *TLEC*, s.v. *empurrar*.

[8] ANTONIO MARTÍ (1975): *Ansina jabla la isla*. Santa Cruz de Tenerife, Algol. También recogen este uso el *DUE* y el *Diccionario de la Lengua Española* de la Real Academia de la Lengua, Espasa-Calpe, 1984, s.v. *empurrar*, en ambos casos con uso pronominal.

[9] Real Academia de la Lengua (1989): *Diccionario Manual e Ilustrado de la Lengua Española*, Madrid, Espasa-Calpe, s.v. *empurrar*.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Vemos, por tanto, que el viejo de la variante *B* está prácticamente inmovilizado: no puede andar; tiene su cabeza tan cansada que no sólo *está empurrada* sino que incluso carece de *reflejos*; tal es su estado que su mente no le responde *cuando ve un conejo*, pues *se queda paralizada*.

Sabemos que el recitador de esta variante, Juan Betancort, es natural y vecino de Tuineje, pueblecito de la isla de Fuerteventura. La isla conejera por excelencia es Lanzarote; si bien su vecina Fuerteventura no sufrió en la misma medida el embate del carácter prolífico de los conejos traídos por los conquistadores y que asolaron Lanzarote, sabemos que en ella abundan dichos roedores y que su caza es una práctica habitual entre los majoreros [10]. Por lo tanto, concluimos que Juan Betancort se está refiriendo posiblemente a esta actividad cinegética para la que ya no se siente en condiciones físicas debido a su pérdida de reflejos.

En cambio, Eulalio Marrero no nos dice que no tenga reflejos; lo que señala es que *no ve* ni un reflejo, y a continuación nos refiere lo mismo que Juan Betancort a propósito de su incapacidad para atrapar un conejo. De nuevo, el *Tesoro* nos ayuda en nuestra interpretación; en su acepción 5 se dice que *conejo* es un "pez de hondura" que "en Fuerteventura se pesca de noche" [11], cuyo color plateado produce reflejos en el agua; por lo tanto, nuestro decimista nos habla de un arte de pesca, que no sabemos si ha llegado a practicar, pero del que al menos ha tenido noticias por medio de sus amigos marineros, a los que añoraba en los primeros versos de esta estrofa.

En los comienzos de la última décima que forma parte de este conjunto de tres

A	B
Ya estamos algo temblones	Ya estamos algo temblones
los pies *están* entumidos,	*y* los pies *algo* entumidos,
ya estamos arrepentidos	ya estamos arrepentidos
de subir a los *balcones*;	de subir a los *ancones*.
ya *todas* son ilusiones	Ya *todo* son ilusiones,
de la esperanza de ayer;	y la esperanza, de ayer;

[10] Sobrenombre de origen controvertido con el que se conoce a los habitantes de Fuerteventura.

[11] F. NAVARRO y F. CALERO (1965): "Vocabulario de Fuerteventura", *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, XXI, págs. 103-142.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

observamos que hay muy pocas diferencias. En primer lugar, la variante *A* repite el lexema *estar* en los tres primeros versos, al contrario de la *B*, en la que se elide en el segundo; en su lugar, aparecen conectados los dos primeros versos mediante la conjunción *y*, a continuación de lo cual se señala el grado de entumecimiento que sufren los pies del anciano. En estos versos sucede algo similar a lo que observábamos en la primera estrofa, cuando Juan Betancort interrumpía las enumeraciones para destacar en los dos últimos versos la humedad de la tierra que rodea la tumba y la dureza del féretro; aquí se rompe asimismo la monotonía de la enumeración de los achaques que describe Eulalio Marrero en la variante *A*, en la que se repite el lexema *estar* en tres versos consecutivos (*ya estamos* algo temblones, los pies *están* entumidos, ya *estamos* arrepentidos). En la variante *B*, Juan Betancort agrupa cuidadosamente en dos bloques bien diferenciados, por una parte, las referencias físicas, producto de su avanzada edad y que cifra en temblores y entumecimiento de los pies, y, por otra, las referencias anímicas, consecuencia de las primeras; así, los problemas físicos de los versos 21 y 22 desembocan en el desánimo de los versos 23 y 24, en los que nos dice que ni él ni su amigo sienten ánimos para *subir a los ancones*. La interpretación del participio *arrepentidos* como *desanimados* la hemos obtenido de Miguel Santiago [12], que parafrasea como "desanimar, hacer volverse atrás". Por lo que se refiere al vocablo *ancones*, pensamos en un principio que, dado el carácter picaresco de esta última décima, se trataba de las caderas de las mujeres, a las que, por inconvenientes de carácter físico, ya no podían acceder los dos amigos. No obstante, el *Tesoro* nos ofrece otra posibilidad; Juan Álvarez Delgado dice de este término que existe aún en la toponimia de todas las Islas y que se usa para designar "un codo o rincón de terreno cultivable situado por lo común en zonas colgadas de las faldas montañosas", y en ocasiones da su nombre a toda la montaña (*Los Ancones* o *El Ancón*) [13]. Juan Betancort nos ha venido demostrando su pers-

[12] MIGUEL SANTIAGO, "Vocabulario empleado por Pancho Guerra en sus tres obras *Cuentos famosos de Pepe Monagas* (1940), *Memorias de Pepe Monagas* (1958) y *Siete Entremeses de Pepe Monagas* (1962)", en *Contribución al léxico popular de Gran Canaria*, de Francisco Guerra Navarro, Ediciones "Peña Pancho Guerra", Madrid, 1965, págs. 545-808.

[13] JUAN ÁLVAREZ DELGADO, "Gando y Gara. Notas lingüísticas", *Revista de Historia Canaria*, X, 1944, págs. 18-23.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

picacia a lo largo de toda la composición, razón por la cual no descartamos la posibilidad de que haya elegido este vocablo para, mediante el equívoco, provocar esta ambigüedad referencial, cuyo rendimiento expresivo es notorio. Posiblemente él mismo nos da la clave al emplear el neutro en el pronombre *todo*, género gramatical que le permite hacer referencia a un colectivo, propiedad que amplía considerablemente sus posibilidades denotativas, y que nos puede llevar tan lejos como nuestra imaginación sea capaz. La pausa que incluye en el verso 26 (*y la esperanza,* de ayer), es un dato más que confirma las dotes extraordinarias de este decimista; mediante un mínimo de recursos es capaz de sugerir infinidad de posibilidades, como en este caso, en que reconoce que ya ni la esperanza forma parte de su realidad presente.

Por su parte, Eulalio Marrero es más directo en sus alusiones a conquistas pretéritas, cuando nos habla de que su falta de agilidad le impide trepar *a los balcones*, en donde imaginamos que antaño lo esperaba una dama. E insiste en los versos 25 y 26, en los que reconoce que los intentos que podían llegar a convertirse en verdaderas conquistas en el pasado, hoy no son sino ilusiones.

Los cuatro últimos versos de nuestras décimas

A	B
ya tiembla hasta *mi* mujer	ya tiembla hasta *la* mujer,
cuando le toco en la masa	*si le tocamos* la masa,
y le doy a comprender	*dándonos* a comprender
que perro viejo no caza.	que perro viejo no caza.

son el botón de muestra que alberga agrupadas las principales características diferenciadoras de ambas composiciones: el estilo más directo de la variante *A* y la mayor implicación personal de su recitador, Eulalio Marrero, que llega incluso a implicar a su mujer en el desarrollo del poema. Mientras, aunque Juan Betancort también se refiere a su mujer, la nombra en tercera persona; esto sucede por tres razones:

a) En primer lugar, no hubiera podido utilizar el posesivo *mi* porque su deseo es referirse no sólo a su mujer, sino también a la de su amigo, por lo que de usar el posesivo hubiera resultado un equívoco difícil de sostener (*ya tiembla hasta mi mujer, si le tocamos la masa*).

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

b) En segundo lugar, el número singular es el miembro no marcado en la oposición numérica, de modo que puede aludir tanto a singular como a plural según las necesidades del contexto, contexto que en esta ocasión tiene carácter distributivo, pues Juan Betancort alude a su propia mujer y a la de su amigo.

c) En tercer lugar, es muy frecuente el uso del artículo determinado en lugar del posesivo para aludir, como en este caso, a la mujer del que habla. Esto se debe al singular carácter deíctico del llamado artículo determinado, que únicamente aparece cuando el referente ha sido nombrado con anterioridad o cuando está presente en el contexto de algún modo; así, un hablante puede emplear la expresión *la mujer* sin previamente aclarar que se trata de la suya, porque el contexto situacional le hace considerar que no es precisa su identificación; por ejemplo, en una conversación entre amigos, el mensaje *llevé a la mujer al médico* carece de ambigüedad aunque no se especifique de qué mujer se trata mediante el posesivo *mi*, porque el carácter identificador del artículo ya se encarga de señalarla inequívocamente. Es decir, la presencia del artículo *la* sólo puede darse si anteriormente ha sido nombrado el referente al que señala, si está presente ante los hablantes o si la referencia es genérica (*la mujer se incorpora paulatinamente a la vida política*); si este referente no es ninguno de los reseñados, obligatoriamente su referencia debe ser obvia para los hablantes; esto hace que si se nombra a *la mujer* ésta no pueda ser otra que la propia.

La prudencia de Juan Betancort reaparece en el verso 28. Mediante la expresión condicional (*si le tocamos la masa*) nos presenta la acción como hipotética. Mientras, Eulalio Marrero se presenta más decidido al afirmar que su mujer tiembla cuando él la toca; por lo tanto, a pesar de la respuesta de su mujer, él insiste. Notemos asimismo que la acción de los semas de la preposición *en*, que implican interioridad y límites cerrados [14], dirige la acción inequívocamente a un punto, el nombrado mediante el eufemismo *la masa*, al contrario de lo que sucede en la variante *B*, en la que el objeto *la masa* aparece directamente integrado en el proceso verbal, por lo que carece de la señalización precisa de la preposición.

[14] Gracias a sus semas '-sentido', '+ ubicación', '+ absoluta'. Marcial Morera (1988): *Estructura semántica del sistema preposicional del español moderno y sus campos de usos.* Puerto del Rosario, Excmo. Cabildo Insular de Fuerteventura. Pág. 361.

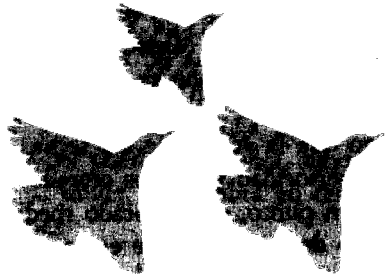
© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Finalmente, podemos observar la diferencia de perspectiva adoptada por cada uno de los decimistas con respecto a la reacción de *la mujer*. En *A*, como ha venido siendo habitual, es Eulalio Marrero el que dirige la acción; ésa es la razón por la que es él, mediante su torpeza, el que hace ver a su mujer que ya está viejo para estas actividades. Como contraste, en la décima *B*, Juan Betancort se sitúa en un segundo plano y es su mujer la que, mediante sus temblores, le da a entender que no debe insistir.

El refrán del último verso completa el símil comenzado al final de la décima anterior en la que se hablaba de la pérdida de reflejos y de la incapacidad para reaccionar ante unas situaciones que exigen encontrarse en plenitud de facultades, pues en estas lides no basta la experiencia que proporcionan los años.

Esta última observación representa el carácter apesadumbrado de toda la décima, que, aunque no carece de notas de humor, tampoco incluye ninguna de las ventajas que otorga la edad.

Hemos comprobado, por tanto, mediante la lectura detenida de estos versos que la aparente similitud de las dos composiciones encierra divergencias profundas provocadas por la acción de los diversos recursos lingüísticos que se han empleado en cada una de ellas, cuestión que refleja el caudal potencial de la lengua, que es capaz de manifestarse en detalles puntuales.



© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

DAN MUNTEANU

OTRA LECTURA DE LA DÉCIMA CANARIA EN LAS *COPLAS DE HUPALUPO*

Desde la perspectiva de la lingüística textual, todo texto aceptable tiene coherencia profunda (y superficial); la coherencia profunda pertenece a la comprensión e interpretación que hace del texto el oyente/lector, dotado con competencia comunicativa y competencia textual. En la interpretación del texto, el receptor introduce también los datos almacenados en su memoria, todo lo que conoce de textos anteriores, formas implícitas, no expresadas, de intertextualidad en la acepción de Barthes, que constituyen la competencia intertextual del usuario del texto. Por tanto, la lectura de un texto desde esta perspectiva ofrece una imagen bastante fiel del nivel de competencia intertextual, socio-cultural, de la comunidad lingüística destinataria del texto, especialmente al tratarse de literatura oral, cuando el autor es, generalmente, la misma voz colectiva a la que se destina el texto. Esta es la "otra lectura" que proponemos de las *Coplas de Hupalupo*, "narración verdadera en décimas" de la muerte de Fernán Peraza, gobernador de la isla de La Gomera.

Desde la perspectiva de la lingüística textual, consideramos al texto como la unidad lingüística comunicativa fundamental, producto de la actividad verbal humana, que posee siempre carácter social y está caracterizado por su cierre semántico y comunicativo, así como por su coherencia profunda y superficial, debida a la intención (comunicativa) del hablante de crear un texto íntegro, y a su estructuración mediante dos conjuntos de reglas: las propias del nivel textual y las del sistema de la lengua (Bernárdez, 1982: 85) [1]. Por tanto, la coherencia es una propiedad inherente al texto, que hace que el mismo sea comprendido por el receptor como una unidad constituida por componentes relacionados entre sí y con el contexto en que se desarrolla la comunicación.

Por motivos metodológicos y operativos, la mayoría de los especialistas (citamos entre otros a Halliday y su escuela y a Marcus, 1980: 106) prefieren distinguir la coherencia profunda y la coherencia superficial. Podríamos decir que la primera, denominada

[1] En el caso de los textos literarios, el cierre semántico y formal, considerado como rasgo diferenciador entre el texto y la frase, no actúa en la misma medida, si consideramos que "no hay obra literaria que, en algún grado y según las lecturas, no evoque otra, y en este sentido, todas las obras son hipertextuales" (Genette, 1989: 19).

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

generalmente *coherencia* debe ser entendida como fenómeno pragmático, que "interviene", actúa antes del nacimiento propiamente lingüístico del texto; corresponde al proceso prelingüístico, a la etapa de la intención comunicativa y se desarrolla en un plan global que, a continuación, se expande en estructuras proposicionales abstractas que llegarán a verbalizarse.

La segunda, que suele ser denominada *cohesión*, es un fenómeno lingüístico que se manifiesta en el proceso de textualización y "parece dominada por aspectos sintáticos y relacionales entre los componentes" (Marcus, *ibid.*); corresponde al proceso lingüístico, a la realización o verbalización de la intención comunicativa y no es condición necesaria de la coherencia, aunque es frecuente en los textos coherentes (Vilarnovo, 1991: 127-129).

En la comunicación, el productor del texto parte de una intención comunicativa coherente, que llega, en una última fase, a textualizarse. El receptor recorre el camino inverso, del texto como estructura sintáctica, hacia niveles más profundos —semántico y pragmático— para llegar a la intención del productor.

En la comprensión correcta, "total" del texto un papel importante desempeña la coherencia que el receptor asigna al texto, considerando que el receptor no es un sujeto pasivo en la comunicación y, con Van Dijk (1988: 147 y sgs.), que la coherencia pertenece a la comprensión e interpretación que hace el oyente o lector del texto. Resulta evidente que el usuario del texto está dotado no sólo de competencia comunicativa —conjunto de conocimientos y aptitudes necesarios a un individuo que le permita utilizar todos los sistemas semióticos a su disposición como miembro de una comunidad socio-cultural dada (Lozano, 1982: 73), sino también de competencia textual— conjunto de conocimientos que permite al usuario de la lengua la elaboración y comprensión de textos coherentes en un contexto extralingüístico específico (Bernárdez, 1982: 162).

El receptor del texto interpreta la información semántica, pero también introduce en el proceso de interpretación todos los demás elementos que conoce, todos los datos almacenados en su memoria, así como todos los textos anteriores, elementos que no puede estudiar con medios puramente lingüísticos; estos elementos podemos denominarlos globalmente, *intertextualidad*, en la acepción de Barthes.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

En nuestra opinión, la intertextualidad debe ser contemplada como un concepto amplio, condición *sino que non* de todo texto (Reyes, 1984: 45), expresada o no expresada en el mismo, que se manifiesta bajo distintas formas.

Entendemos por intertextualidad expresada las relaciones entre texto y texto escrito, especialmente literario, que se manifiestan bajo formas: texto contenido por otro texto, con todas las implicaciones del metalenguaje o metanarración derivadas de este aspecto, títulos y/o epígrafes que encabezan un texto, con o sin remisión al título y/o autor y la transcodificación (texto que incluye o transforma elementos de otros textos), o *transtextualidad*, en términos de Genette (1989).

Nos interesa aquí la intertextualidad no expresada en sus formas implícitas en el texto, que, a nuestro parecer, son: *el dominio epistémico* o *conocimiento del mundo, el marco* y *las relaciones intertextuales*. El dominio epistémico es el conjunto de proposiciones conocidas como verdaderas acerca de un objeto, el resultado de la experiencia individual o colectiva en la evolución de la humanidad, que permite al oyente o lector (re)conocer y utilizar en la interpretación del texto todo lo aprendido anteriormente.

El marco es un conjunto de informaciones o nociones que se evocan en la interpretación de una nueva situación, por tanto, puede ser considerado un texto virtual que permite al receptor identificar una situación; el marco posibilita y facilita la comprensión del texto dentro de un concepto o *significatio*. Tanto el dominio epistémico como el marco son factores pragmáticos que, en la opinión de Segre (1982), que distingue entre texto y discurso, deben ser considerados formas de *interdiscursividad* (relaciones entre el texto y los discursos de una cultura).

Las relaciones intertextuales representan recursos del productor del texto a alusiones, referencias, elementos de otros textos, más o menos identificables que confieren más profundidad al nuevo texto y amplían la interpretación del mismo por el receptor, que recurre, en este proceso a su enciclopedia, en términos de Eco. Todas estas formas de intertextualidad son, desde la perspectiva de la lingüística textual, mecanismos de coherencia y constituyen, en nuestra opinión, lo que podríamos denominar la *competencia intertextual* del usuario del lenguaje.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

De lo expuesto hasta aquí, resulta que en el proceso de la comunicación son imprescindibles la competencia comunicativa, la competencia textual y la competencia intertextual y que los miembros de una comunidad socio-cultural dada deben poseer estas competencias en un grado relativamente igual para que la comunicación sea posible y el texto cumpla con su finalidad.

Partiendo de esta base nos parece evidente que el análisis o la lectura de un texto desde la perspectiva de sus formas de intertextualidad, particularmente de los mecanismos de coherencia antes mencionados, ofrecen una imagen bastante fiel del nivel de la competencia intertextual de la comunidad lingüística destinataria del texto.

Esta afirmación necesita ciertas matizaciones. El autor de un texto literario culto suele tener un nivel de competencia intertextual superior al nivel de los receptores del texto y, por lo tanto, los resultados del análisis que proponemos pueden ser falsos. En cambio, cuando se trata de literatura oral, el creador anónimo, como otro miembro más de la comunidad lingüística y socio-cultural destinataria del texto, conocedor del nivel de competencia intertextual de la misma, recurre, supuestamente, sólo a las formas de intertextualidad que pueden comprender los receptores del texto.

Proponemos desde la perspectiva sugerida, una lectura, de las *Coplas de Hupalupo*, recogidas y publicadas por Trapero (1984), con un interesante estudio sobre las mismas, del cual transcribimos algunas informaciones imprescindibles.

Se trata de una variante versificada de la leyenda de la muerte de Fernán Peraza, gobernador de la isla de La Gomera entre 1477-1488; esposo de Beatriz de Bobadilla, mantuvo una relación amorosa con una hermosa indígena llamada Iballa y fue matado por los aborígenes gomeros de la tribu de Arupa, encabezados por su jefe, Hupalupa. El título completo de la obra es *Coplas de Hupalupo. Narración verdadera en décimas de la historia de La Gomera*, compuesta de 38 espinelas (Trapero, 1984: 85).

El autor probable, según los datos recogidos por Trapero (*ibid.*), es Manuel Roldán Dorta, de Valle Gran Rey, muerto ya hace años, poeta popular muy conocido y apreciado en la isla de La Gomera. Pero al tratarse de la tradición oral y dado que las "coplas" circulan hoy en día de forma oral entre los gomeros, igual

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

que otras décimas que empiezan a circular con variantes, nos permite suponer, a pesar de que la décima canaria está todavía vinculada, por lo general, a su autor (Trapero, 1990: 206), que Manuel Roldán Dorta no fuese el autor único de las mismas, sino el último conocido.

No nos interesa aquí la veracidad de los hechos históricos narrados, ni la proporción entre la realidad y ficción, porque la lectura que proponemos no pretende poner de manifiesto si la información ofrecida por el texto es auténtica o falsa, verbigracia, si, en la época, los guanches habían sido cristianizados o no, si Iballa era verdaderamente la vestal indígena, flor de virtudes, etc., ni las eventuales contradicciones: Iballa, harimaguada, joven virgen consagrada al rito de las libaciones, y Hupalupo invocando a la Vírgen María. Tampoco pretendemos hacer una valoración del grado de cultura del autor (colectivo), pero sí, de la medida en que la competencia intertextual de la narración transmitida y enriquecida por la tradición oral refleja el nivel de intertextualidad de toda la comunidad.

No analizamos el proceso de creación artística, sino el proceso de elaboración de un texto en el que un papel fundamental lo desempeñan los mecanismos de coherencia contemplados como formas de intertextualidad.

A continuación, analizaremos algunos de los más llamativos elementos de intertextualidad no expresada de las "coplas".

1-1-4: *La reina doña Isabel*
la Católica tenía
una dama que decía
que era su bello vergel.

Dato enciclopédico que sitúa cronológica y geográficamente los hechos.

1-7-8: y la más radiante estrella
que en toda *España* se hallaba,

Dato enciclopédico que refuerza la primera información. Por lo tanto, el receptor sabe cuándo y dónde transcurre la acción, quien fué Isabel la Católica y en qué época reinó.

2-1: Muy poco duró *el edén*

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Dato enciclopédico bíblico.

2-5-8: Allí comenzó el vaivén
de Isabel y Beatriz;
no había nadie feliz
por causa de *la manzana*;

Evidente referencia al episodio mitológico, que probablemente los oyentes o lectores conocen, porque de otro modo este fragmento les resultaría inaceptable.

3-1-2: La reina como una *hiena*
de celos de amor crujía

Dato enciclopédico de evidente intertextualidad, ya que el mamífero respectivo vive sólo en África y Asia.

3-9-10: y la voy a desterrar
a *la isla de La Gomera.*
4-5-6: Le dijo: —¡*Estás titulado*
ser conde de La Gomera!

Elementos que indican que los usuarios conocen la historia de su isla y saben que en el siglo XV ésta había sido "redescubierta" y conquistada por los españoles (Fernán Peraza "el viejo", abuelo del protagonista, y su hijo Guillén).

5-1-2: Nuestro conde y soberano
a *San Sebastián* llegó
7-1: Cerca de *Gerián* vivía
10-7-8: a Hupalupo invitó
al *palacio de casa Seda*;
16-3-4: y al poco rato trepar
a *la Baja del Secreto.*
27-5-6: Ella al punto se encerró
en *la Torre* bien trancada
33-1-2: A la iglesia de *la Villa*
bajan a ser perdonados

Todos estos ejemplos son referencias a la geografía y la historia gomeras, que los usuarios del texto deben conocer muy bien gracias a su dominio epistémico. Es evidente para ellos que San Sebastián (5) significa la famosa Torre del Conde de San Sebastián, construida en 1449 por Peraza "el viejo", la misma en que

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

se encierra, Beatriz de Bobadilla durante la sublevación de los aborígenes (27).

Como también deben saber cuál es el palacio de casa Seda, localizar Gerián, la Baja del Secreto, peña de la playa de Gran Rey, mar adentro y la Villa.

Si en algunos de estos ejemplos no es imprescindible un determinado grado de competencia intertextual, porque la coherencia del texto la garantizan otros mecanismos, en cambio, en otros ejemplos, sin el conocimiento del mundo necesario, el texto resulta inaceptable como en 16-1-4:

Con gran silencio y respeto
a los tres se ve *nadar*
y al poco rato *trepar*
a la Baja del Secreto.

Como inaceptables, por incoherentes, resultarían los fragmentos:

25-5-8: Enseguida con presteza
la noticia se corrió:
en la isla *se silbó*
desde montaña a montaña
26-5-8: La condesa se enteró
por medio de la criada,
gomera muy estimada
que el silbo bien entendía

para un oyente o lector que no está informado sobre el lenguaje del silbo.

Otros ejemplos interesantes, de la misma índole, son:

32-1-2: Por fin ofrece perdón
a *los guanches* la condesa
9-1-3: Ella hacía libaciones
sobre la montaña santa
de leche y con fe tanta

Indican que la colectividad destinataria del texto sabe que los indígenas de la isla se llamaban guanches, no eran cristianos, tenían sacerdotisas varias:

23-2-3: Salió Iballa a pasear
con sus damas...

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

que hacían libaciones. Y, supuestamente, en la memoria colectiva perdura el recuerdo de una montaña santa como lugar de oraciones y culto.

34-5-8: — ¡Ayudame, Virgen mía,
que en *estos foles soplados*
puedan mis hijos amados
a la otra costa pasar
36-1-4: ¡Quiera la Virgen divina
que *en estos foles unidos*
pasen mis hijos queridos
a aquella costa vecina

Evidente forma múltiple de intertextualidad. Los receptores deben saber por su conocimiento del mundo que los foles (pieles de cabra hinchadas) sirvieron hace siglos como primitivo medio de navegación entre La Gomera y Tenerife. Y aún si esto no fuera cierto, por lo menos, que así lo cuenta una leyenda gomera sobre Gara y Jonay (Trapero, 1984: 87-88). También saben los oyentes o lectores que "la otra costa", "aquella costa vecina" no puede ser que la de Tenerife, a la vista en los días despejados, cuya patrona es la Virgen de Candelaria:

36-7-10: a *esa tierra hospitalaria*:
la Virgen de Candelaria
es madre y os guiará.

Para terminar, unas breves conclusiones.

Las *Coplas de Hupalupo* contienen un número relativamente grande de formas de intertextualidad no expresada, en comparación con las demás décimas canarias sueltas. No nos proponemos establecer y explicar las causas de esta evidencia, pero sugerimos como probables la extensión de la narración versificada y la eventual influencia de textos cultos —escritos de los cronistas de la época sobre los acontecimientos ocurridos— en la elaboración de las "coplas". De todas formas, el análisis hecho indica un nivel de competencia intertextual relativamente elevado, sobre todo si tenemos en cuenta, que según Trapero (1990: 205), muchos poetas populares de las Islas, autores de décimas, son semianalfabetos.

Los distintos mecanismos de coherencia del texto considerados como formas de intertextualidad no expresada tienen un papel fundamental en la comprensión del mismo y reflejan el nivel de com-

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

petencia intertextual del productor del texto y, lógicamente, de la comunidad lingüística a la que pertenece éste y que es la destinataria del mismo. Esta afirmación es más exacta al tratarse de textos literarios orales, cuyo autor es, generalmente, la misma voz colectiva a la que va destinado el texto.

Por lo tanto, la lectura de un texto literario, especialmente oral, desde la perspectiva de las formas de intertextualidad no expresada, dominio epistémico, marco, relaciones intertextuales, indica con bastante fidelidad el nivel socio-cultural[2] de una comunidad lingüística. Sin embargo, la fiabilidad de los datos obtenidos debería ser comprobada por otro tipo de investigaciones, peculiarmente socio-lingüísticas y etnográficas.

[2] Los parámetros básicos que intervienen en la determinación del nivel socio-cultural son numerosos. Según HUMBERTO LÓPEZ MORALES (*Socio-lingüística*, Madrid: Gredos, 1989, p. 129), los más comunes son educación, profesión e ingresos y cada uno de ellos se cuantifica de acuerdo con las características de la comunidad en cuestión.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

BIBLIOGRAFÍA

BERNÁRDEZ, 1982: BERNÁRDEZ ENRIQUE, *Introducción a la lingüística del texto*, Madrid: Espasa-Calpe, S.A.

VAN DIJK, 1988: VAN DIJK, TEUN, A., *Texto y contexto*, Madrid: Cátedra.

GENETTE, 1989: GENETTE, GÉRARD, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid: Taurus.

LOZANO, 1982: LOZANO, JORGE, PEÑA-MARÍN, CRISTINA, ABRIL GONZALO, *Análisis del discurso*, Madrid: Cátedra.

MARCUS, 1980: MARCUS, SOLOMON, "Textual cohesión and textual coherence" en *Revue Roumaine de Linguistique*, XXV, 2: 101-112.

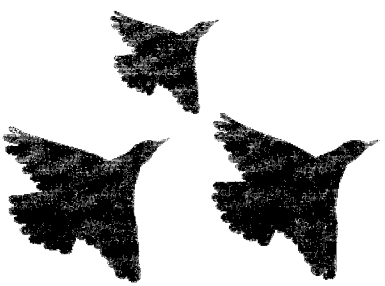
REYES, 1984: REYES, GRACIELA, *Polifonía textual*, Madrid: Gredos.

SEGRE, 1982: SEGRE, C., "Intertestuale-interdiscorsivo. Appunti per una fenomenologia delle fonti", en Girolamo y Paccanella, *La parola ritrovata*, Palermo: Sallerio.

TRAPERO, 1984: TRAPERO, MAXIMIANO, "Las «Coplas de Hupalupo». Un episodio de la Historia de La Gomera", en *El Museo Canario*, XLV: 83-94.

TRAPERO, 1990: MAXIMIANO TRAPERO, *Lírica tradicional canaria*, Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias.

VILARNOVO, 1991: VILARNOVO, ANTONIO, "Teorías explicativas de la coherencia textual" en *Revista Española de Lingüística*, 21, 1: 125-144.



© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

FERNANDO NAVA

LA DÉCIMA CANTADA EN MÉXICO: ALGUNOS ASPECTOS MUSICOLÓGICOS

Se describen algunos de los rasgos que definen el universo de la décima cantada mexicana. En particular, se toman en cuenta las dimensiones siguientes: 1. Vocálica (La calidad fonética, los volúmenes del canto y declamación, el peso del texto); 2. Melódica (El carácter monofónico, el contorno y la forma, las fluctuaciones rítmicas, el tiempo, la extensión de la frase, número de frases por melodía, el rango y las notas focales, los intervalos y adornos); 3. Organológica (Características de cada instrumento: afinación, rango, interrelación, polifonía); 4. Dominio musical de los ejecutantes; 5. Interacción entre los grupos musicales y entre éstos y el público; 6. Alternativas de integración a la tradición (Aprendizaje, juicios valorativos). El énfasis se pone en la región de la Sierra Gorda del Centro de México. Se incluyen grabaciones de campo y diapositivas.

En los estratos populares del continente americano, existe una serie de manifestaciones literario-musicales (a veces únicamente de tipo verbal) cuyo común denominador es la estrofa conocida como "décima". En su realización, además del esquema literario, coinciden ciertas temáticas, así como algunas formas de enunciación, entre otro buen número de elementos. A pesar de ello y del hecho innegable de un origen común —o muy próximo— emergido de la décima espinela, encontramos de una macro —o mini— región a otra, gran cantidad de variantes formales. Estas van de una simple décima suelta, pasando por una serie abierta de varias estrofas con un hilo temático conductor; hasta diversas maneras de glosa, con cabida a varios asuntos, distintas formas discursivas, etcétera.

No obstante los contrastes anteriores, nos parece que el plano musical —esto es: la música con que se acompaña la décima— ofrece un caleidoscopio aún más variado de opciones estilísticas, estructurales, etcétera. En efecto, se aprecian a lo largo de América distintos recursos en la musicalización de la décima: ahí están las versiones cantadas sin acompañamiento musical, en oposición a los ejemplos instrumentados, con cambios notables en sus dotaciones. También se reconocen marcadas diferencias en los esquemas melódicos.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

En casos muy particulares, las estructuras musicales parecen haber insidido en el comportamiento formal del modelo estrófico; esto lo detectamos, principalmente, en los sistemas de repeticiones y en el número de versos que se cantan por cada frase musical. Para la completa visualización de éste fenómeno en América, hay que sumar a lo anterior los contextos en que la décima se canta: su presencia (o ausencia) en las fiestas, los momentos del día y los minutos (u horas) que comprende su ejecución; los ritmos con que se baila, los géneros con los que coexiste, etcétera.

En el presente trabajo damos a conocer, de manera abreviada, algunos rasgos musicológicos relativos a tres modalidades de la décima popular cantada en México; corresponden a las áreas en donde más presencia social tiene aún dicha manifestación[1]. Ordenadas alfabéticamente, sus respectivas denominaciones locales son:

— "Arribeña" (por su posición geográfica en relación a una región vecina, La Huasteca, que se sitúa "tierras abajo"); ocupa parte de los estados de San Luis Potosí, Guanajuato y Querétaro.

— "Calentana" (propia a la "Tierra caliente", en la depresión del río Tepalcatepec); se sitúa en una porción del estado de Michoacán.

— "Jarocha" (apelativo histórico para la población y la cultura de esa región); su núcleo se encuentra en la confluencia del sur del estado de Veracruz y la zona norte del estado de Oaxaca.

El material que sirvió de base para elaborar el presente documento, a menos que se indique otra fuente, es parte de las recopilaciones de los proyectos "La décima popular en México y Puerto Rico" y "Fonoteca y archivo de tradiciones populares", del Seminario de Tradiciones Populares, del Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios de El Colegio de México. El análisis de los ejemplos, así como su comparación, son actividades que también forman

[1] Es muy precaria la información que existe sobre la décima popular cantada en otros rincones mexicanos. Las obras de MENDOZA (1947a) y PAREDES & FOSS, constituyen, respectivamente, las fuentes más explícitas para las modalidades de una porción del estado de Jalisco (especie de ramal de la tradición "calentana") y para la frontera nororiental del país. No obstante, hace falta trabajo de campo para actualizar la información, así como para conocer la situación del género en lugares como la península del Yucatán, la región afromestiza de la Costa Chica de Guerrero y Oaxaca, entre otras. Análogamente, es necesario efectuar una serie de acciones tales como: analizar "coloquios", "pastorelas" y otras formas de teatro popular navideño, así como diversos tipos de "autos" dedicados a apariciones y milagros de personajes religiosos; y aún los relatos de las "danzas de conquista", etcétera. Lo anterior servirá para detectar en esas obras la presencia de décimas, tal como consta que sucede en versiones de Guanajuato, Jalisco, Sinaloa y Zacatecas.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

parte del trabajo colectivo que se realiza en dichos seminarios. En la presentación que sigue, se proporcionan algunos avances de investigación, ordenando los casos de menos elaborados a más complejos.

LOS MÚSICOS Y EL TIPO DE CONJUNTO QUE CONFORMAN

En general, los decimistas y músicos que los acompañan son personas de extracción campesina. Debido a la creciente proletarización en el país, han florecido centros urbanos en áreas que fueron eminentemente rurales hasta hace poco tiempo. Los artistas asentados ahí, practican el comercio en pequeña escala, son vendedores ambulantes o desempeñan un oficio como el de peluquero o velador de almacén. Algunos han emigrado a la capital mexicana o hacia alguna de las grandes ciudades del rededor. Y, exceptuando a algunos músicos "arribeños", prácticamente todos han dejado de cultivar sus artes. En armonía con los recursos de su medio, un buen número de músicos "jarochos" se dedican a la pesca.

La escolaridad de la gran mayoría de estas personas es mínima, si no es que nula; en particular, es más deficiente para aquellos individuos mayores de cincuenta años[2]. Ninguno de los hombres insertos en estas artes tiene conocimientos de lecto-escritura musical. A pesar de ello, nombran y dominan las tonalidades (Do, Re, etcétera); conocen los modos mayor y menor, y tienen vagas nociones de los conceptos de "sostenido" y "bemol".

En las tres regiones la décima y su mundo musical es asunto de varones; sólo en casos de "talleres de fortalecimiento de la tradición" se ve la participación de mujeres. La tradición "calentana" carece de ellos. Un taller en Xichú, Guanajuato, y otro en Río Verde, San Luis Potosí, son lo propio a la región "arribeña". En contraste a lo anterior, la modalidad "jarocha" es la más favorecida

[2] Es necesario hacer notar algunos casos atípicos. Entre los "arribeños", GUILLERMO VELÁZQUEZ hizo estudios en un seminario; ELÍAS NAIF CHESSANI es médico; y quien esto escribe (aunque participante ocasional de la tradición) tiene estudios de música y de lingüística. Con los "jarochos" hay un conjunto más heterogéneo de decimistas, encontrándose entre ellos: doctores, antropólogos, historiadores, ingenieros, contadores, así como comerciantes y ganaderos prósperos; de manera similar, entre los que son únicamente músicos se reconocen: licenciados, profesores y otro tanto de profesionistas de variadas especialidades. Para ambos casos, un sector también importante es la población indígena de las respectivas regiones. Las culturas a que pertenecen son la pamechichimeca, en la región "arribeña"; y la náhuatl y la mixepopoluca, en la "jarocha". Los músicos de esta filiación son instrumentistas y cantadores de coplas más que decimistas.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

en este sentido: en varias "Casas de la Cultura" —instancias dependientes de la administración municipal— se imparte la enseñanza formalizada de la tradición; varias organizaciones independientes también se organizan en parecidos términos; incluso, fuera de su región, principalmente en la capital mexicana, se efectúan este tipo de talleres con relativa frecuencia. Sin embargo, en este proceso de "escolarización" la atención a la décima es muy poca; los esfuerzos se concentran en otros repertorios propios a la tradición y en la manera de bailarlos.

El menor número de decimistas y de conjuntos musicales que interpretan nuestro género se encuentran en la región "calentana". Destaca entre ellos el grupo "Alma Grande", de Apatzingán, Michoacán. Este, como los escasos conjuntos menos profesionalizados y aún el puñado de agrupaciones ocasionales conformadas por músicos que se conocen, tienen conciencia del género décima; no obstante, el su auditorio les solicita cada vez más otro tipo de repertorio. Con todo y esa marginación, se siguen escribiendo décimas de actualidad, como el narcotráfico y la emigración a los Estados Unidos. Sus autores muy rara vez llegan a ejecutarlas; producen sus décimas atendiendo solicitudes.

Entre los "arribeños" el número de decimistas y músicos es elevado y entre los "jarochos" es prácticamente incontable. A diferencia de los "calentanos", donde la tendencia a organizarse en conjuntos estables se aprecia desde la primera mitad de este siglo, los grupos y decimistas de estas otras dos modalidades tocan en grupos improvisados. En ambos casos, el fenómeno de los "artistas exclusivos" ocurre hasta los años setenta e involucra tan sólo a un determinado sector de la población musical total. Para los "arribeños", cabe destacar a "Los Gorrioncillos de la Sierra" (de Río Verde, S.L.P.) y a "Los Leones de la Sierra de Xichú"[3]. Entre el gran número de conjuntos "jarochos" vale mencionar al grupo "Mono Blanco" (de Minatitlán, Veracruz), por ser de los que iniciaron esta tendencia en la región; además, un magnífico decimista, don Arcadio Hidalgo, finado, fue uno de sus más importantes integrantes. De creación más reciente están el "Siquisirí" (de Tlaco-

[3] Los dos grupos son, en cierto modo, casos especiales. Con "Los Gorrioncillos" se trata de la vocalista Socorro Perea, situación que no ocurre en la realidad. Con "Los Leones", el vocalista es Guillermo Velázquez, el cual, manteniendo el mismo nombre para el grupo, se ha acompañado con diferentes ejecutantes (hecho que refleja la tendencia regional: cada quien toca con quien desee o pueda acompañarlo).

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

talpan, Ver.), "Los Cultivadores del son" (de San Andrés Tuxtla, Ver.), "Los Parientes" (de Playa Vicente, Ver.); así como el "Zacamandú" (de la Ciudad de México)[4]. Todos los artistas de las regiones "arribeña" y "jarocha", así como todo su amplio público, tienen perfecta conciencia del género décima; la demanda de éste es muy alta y en su producción se da un sinnúmero de posibilidades: la improvisación, la enunciación exclusiva del propio autor, las adaptaciones sobre obras anónimas de dominio público, las obras signadas con pseudónimos, las décimas escritas por encargo, etcétera. La temática que aflora en las estrofas es tan amplia como lo es la misma imaginaria en sí.

De las tres modalidades de décima, el caso "arribeño" es el más rígido con respecto a tipo de conjunto musical y agente enunciador de las estrofas. Se trata de un cuarteto que no varía ni su instrumentación, ni sus funciones musicales, ni su acomodo espacial. Vistos de frente, de izquierda a derecha están: segundo violín, primer violín, la guitarra "huapanguera" y la vihuela;[5] el único que canta es el guitarrista y, en consecuencia, es el exclusivo encargado de declamar y cantar décimas. Ocasionalmente, el vihuelista entona algunas coplas y, más raro aún, es que cante décimas. También entre los "calentanos" el decimista es cantador y músico. Sin embargo, en el grupo, el número de integrantes es variable; oscila entre tres y seis elementos, faltando o duplicándose algún instrumento. La dotación obligada es el violín, el arpa y la guitarra "de golpe" o la vihuela. Y el decimista en turno es aquel quien conozca una décima, sin importar el instrumento que ejecute. El caso más flexible es el "jarocho", en donde la persona que enuncia las décimas no sólo puede ser cualquiera de los instrumentistas, sino también un individuo fuera del grupo, alguien no ejecutante. Se permite, incluso, cuando la décima no es cantada sino que es declamada, que la persona ni siquiera sea cantante. En esta moda-

[4] No hay que olvidar que tanto las décimas y sus melodías, así como los repertorios completos de los conjuntos musicales que los ejecutan, tienen su germen vital más importante entre los músicos populares y sus contextos "naturales"; y no en las presentaciones en escenarios que tienen los conjuntos formalizados. A pesar de ello, es evidente, preponderantemente en el caso "jarocho", la preocupación en varios de los grupos de proyección por reactualizar el género décima.

[5] La historia inmediata señala que anteriormente se trató de un trío, constituido por dos violines y guitarra sexta. El primer cambio ocurrió en este siglo, hacia los años veinte, sustituyéndose la guitarra sexta por una de tipo "huapanguera" (de cinco órdenes de cuerdas, tres de ellas dobles). El segundo cambio —unos veinte años después— transformó al grupo en cuarteto, añadiéndose entonces la vihuela (cordófono de cinco cuerdas) (NAVA 1986).

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

lidad, los conjuntos pueden estar formados por un solo individuo, hasta llegar a un colectivo de más de doce personas. El instrumento prácticamente obligado es la jarana jarocha (cordófono a manera de guitarra pequeña), muy variada en tamaños, órdenes, encordaduras y sistemas de afinación; los otros instrumentos son el requinto jarocho (cordófono tetracorde, tocado con plectro), el arpa, y determinados percutores, como el güiro, el pandero y la quijada de equino (instrumento de presumible origen africano)[6].

LA MÚSICA DE LA DÉCIMA Y SU ESTRUCTURACIÓN

Una primera observación, válida para las tres modalidades, es que la declamación y, en especial, el canto de décimas, se producen en un volumen sensiblemente mayor al del habla normal. Así, se advierte que es clara la intención que lleva el trovador de ser escuchado por un auditorio; se cuida la articulación y el fraseo, por ejemplo. Lo anterior no hace sino poner de manifiesto la supremacía del texto sobre el plano musical.

Desde el punto de vista formal, la modalidad "jarocha" presenta dos tipos generales de organización literaria frente a un solo tipo de estructura melódica. En efecto, contamos con cuartetas glosadas en décimas (regionalmente conocidas como "décimas de cuarteta obligada"), así como con tiradas de un número indeterminado de décimas, todas en metro octosilábico. En contraparte, la música llamada "El zapateado", es la única opción para acompañar el canto de las estrofas decimales. Dicha pieza regionalmente es identificada como un ejemplo de "son jarocho" y se emplea también para acompañar cuartetas, quintillas y sextinas; además, puede ejecutarse de manera exclusivamente instrumental. Es importante comprender el caso de "El zapateado", frente al hecho, cada vez más generalizado, de la complementación de décimas declamadas con cualesquiera de los sones tradicionales; es decir, que entre el conjunto de grupos que tiene mayor difusión —que no son necesariamente los más tradicionales—, las décimas se declaman mientras

[6] Esta práctica se ha visto incrementada recientemente, en buena parte, porque la décima tiende ya no a cantarse sino a recitarse. Esto ha aumentado de manera notable el número de decimistas.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

los músicos ejecutan tenuemente, como mera música de fondo, algún ejemplo del repertorio de "sones jarochos".

La estructura musical de "El zapateado" es muy sencilla. Comienza éste con un giro instrumental (MÚSICA X), sigue un fondo armónico sobre el que se cantan la cuarteta y sus glosas, o bien la tirada de décimas, y finaliza con el mismo motivo que le sirvió para principiar (MÚSICA X). A su vez, dicho giro puede ejecutarse, opcionalmente, como interludio entre cada una de las décimas, después de grupos de dos, tres o más de éstas; esto es, a gusto o necesidad de los descansos de voz que deseé tener el cantante.

ESTRUCTURA DE UNA "DÉCIMA DE CUARTETA OBLIGADA"

MUSICA X	CUARTETA	GLOSAS			
	1				
	2				
	3				
	4				
	(MUS. X)				
		1	2	3	4
		(MUS. X)	(MUS. X)	(MUS. X)	(MUS. X)

Las características del canto son: "El zapateado" está en la tonalidad de Sol mayor, en compás de 6/8 (la parte instrumental tiene unos cambios de compás y otros rasgos de interés que serán atendidos en otra ocasión). El fondo armónico es de unos veinticinco compases de acompañamiento, alternando ininterrumpidamente un compás en la tónica (I) con otro en la dominante con séptima (V7). La melodía se presenta en tres partes (las dos primeras sirven igual para la "cuarteta obligada" que para los cuatro primeros versos de la décima). Hay sólo dos frases musicales, divididas en dos semifrases cada una (Aa y Bb); se van alternando en el desa-

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

rrollo de la décima hasta finalizar con una variante de la segunda frase (B'b'). Esquemáticamente, la exposición de estos elementos es:

PARTES	1	2	3
VERSOS	1 2	3 4	5 6 7 8 9 10
FRASES	A a	B b	A a B b B' B'

La transcripción melódica de la décima "jarocha" (formalmente idéntica si es parte de una "décima de cuarteta obligada" o si lo es de una tirada de décimas) es la primera en el Pentagrama comparativo (ver páginas adelante)[7].

La modalidad "calentana" sigue en orden de complejidad formal. Consiste en dos unidades musicales tipológicamente diferentes: la "valona" y el "son calentano". Esta segunda unidad es una pieza de tiempo *vivo* que literariamente no comprende décimas, sino cuartetas, quintillas o sextinas, cantadas a coro o en voces alternadas (su descripción detallada se hará en otra oportunidad). Eso sí, la ejecución de dicho "son calentano" es indispensable para considerar completa la realización de una "valona". En el plano literario se tiene un solo tipo de organización estrófica: la cuarteta (llamada regionalmente "planta") y sus glosas en décimas, siempre en metro octosílabo. De manera semejante, se cuenta con un solo tipo de estructura melódica. A diferencia de la modalidad "jarocha", esta música únicamente se ejecuta para acompañar décimas y ni remotamente se puede realizar una versión solamente instrumental.

[7] Para facilitar la comparación entre las tres modalidades, se ha utilizado un mismo texto (MENDOZA, 1957: 75). La elección, aparentemente arbitraria, está motivada por el hecho de que, hasta el momento, los casos más próximos de coincidencia entre un ejemplo literario encontrado en dos de nuestras regiones, se han detectado en la temática religiosa.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

ESTRUCTURA GENERAL DE UNA "VALONA"

VALONA	pausa breve	SON o JARABE

La estructura musical de la "valona" es muy estable. Se inicia tocando un giro instrumental (MÚSICA X), se entona la "planta", viene de nuevo el giro, y se cantan las cuatro décimas alternadas con una variante del giro (MÚSICA X'); luego de la cuarta y última décima y de la ejecución de la variante de giro que le sigue, viene una cuarteta (de rima independiente) que sirve de despedida, después de la cual se toca el "son calentano" referido anteriormente, mediando entre las estructuras una breve pausa. A su vez, el giro instrumental y su variante (MÚSICA X y X') que se tocan alternados con los versos, son realizados por jocosos ascensos o descensos del violín complementados con rasgueos y punteos de los demás cordófonos.

ESTRUCTURA PARTICULAR DE LA "VALONA"

MUSICA X	PLANTA					DESPEDIDA
	1					
	2					
	3					
	4					
	(MUS. X)					
		1	2	3	4	
		(MUS. X')	(MUS. X')	(MUS. X')	(MUS. X')	

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

El canto de la "valona" tiene las siguientes características: la "planta", las décimas y la cuarteta que cierra se entonan en Sol mayor, fuera de toda barra de compás. Se hace uso de tres grados armónicos: tónica (I), subdominante (IV) y dominante con séptima (V7)[8]. Cinco partes componen la melodía de la décima (primera y segunda partes funcionan igual para la "planta", para los versos uno a cuatro de la décima y para la "despedida"). En ella aparecen cuatro frases musicales, dos se dividen en dos semifrases cada una (Aa y Bb) y el otro par es de un solo miembro por frase (C y D). Las partes con su(s) verso(s) y frase(s) correspondiente(s) se presentan en el siguiente esquema:

PARTES	1	2	3	4	5
VERSOS	1 2	3 4	5	6 7	8 9 10
FRASES	A a	B b	C	B' b'	D B" b'

La transcripción melódica de cualquiera de las décimas de la "valona" es la segunda en el Pentagrama comparativo (ver páginas adelante).

Formalmente, la más compleja de las modalidades de la décima popular mexicana es la "arribeña". La conforman tres unidades, distintas desde el punto de vista de la tipología musical; además, la antigua división temática entre *lo humano* y *lo divino* impone aquí su disyuntiva. Haciendo uso de las denominaciones regionales, se ejecutan "poesía", "decimal" (o "valona") y "son arribeño" o "jarabe" en los contextos *humanos*; y "poesía" (con literatura religiosa) o "cancioncita" o "cancioncita" más "poesía", "decimal" y "pieza" (obra instrumental) en las velaciones a imágenes, camarines de santos, etcétera.

Entre otras diferencias que oponen lo uno a lo otro, está que en *lo humano* el "decimal" se improvisa, en tanto que en *lo divino*, el "decimal" se canta de memoria; entre el "decimal" y el "son arribeño" (o "jarabe") hay una breve pausa de no más de

[8] Es posible que a este salmodeo en que se canta la "valona", como también se advierte en la modalidad "arribeña", se le pueda rastrear un origen modal.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

ESTRUCTURA GENERAL DE CANTADAS A LO HUMANO

POESIA	DECIMAL (VALONA)	pausa breve	SON o JARABE

ESTRUCTURA GENERAL DE CANTADAS A LO DIVINO

POESIA o CANCIONITA o CANCIONITA + POESIA	DECIMAL (VALONA)	pausa larga	PIEZA

tres segundos, mientras que la pausa entre el "decimal" y la "pieza" puede durar hasta más de un minuto —lapso durante el cual se suele revisar la afinación de los instrumentos—; además de que el "son arribeño" y el "jarabe" son cantados, en contraste con la "pieza", que es instrumental, aquellos se bailan —como la "poesía" y el "decimal" a *lo humano*—, mientras que la "pieza" sólo se escucha análogamente a como se escucha, sin bailarse, la "poesía" y el "decimal" a *lo divino*.

Por su parte, "poesías" y "decimales", independientemente del tema de que traten, presentan, respectivamente, una misma estructura. Esquemáticamente, sus representaciones son:

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

ESTRUCTURA DE "POESÍA"

PLANTA	(1)	(2)	(3)	(4)	(5)
_____	_____	_____	_____	_____	_____
_____	_____	_____	_____	_____	_____
_____	_____	_____	_____	_____	_____
_____	_____	_____	_____	_____	_____
TONADA	_____	_____	_____	_____	_____
	_____	_____	_____	_____	_____
	_____	_____	_____	_____	_____
	_____	_____	_____	_____	_____
	_____	_____	_____	_____	_____
	_____	_____	_____	_____	_____
	PLANTA	PLANTA	PLANTA	PLANTA	PLANTA
	_____	_____	_____	_____	_____
	_____	_____	_____	_____	_____
	_____	_____	_____	_____	_____
	_____	_____	_____	_____	_____
	TONADA	TONADA	TONADA	TONADA	TONADA

ESTRUCTURA DE "DECIMAL"

PLANTA				
_____ 1	_____	_____	_____	_____
_____ 2	_____	_____	_____	_____
_____ 3	_____	_____	_____	_____
_____ 4	_____	_____	_____	_____
VALONA	_____	_____	_____	_____
	_____	_____	_____	_____
	_____	_____	_____	_____
	_____	_____	_____	_____
	_____	_____	_____	_____
	_____ 1	_____ 2	_____ 3	_____ 4
	V. DOBLE	V. DOBLE	VALONA	

Más que agotar las diferencias entre "poesía" y "decimal", interesa comparar ahora, aunque sea de manera escueta, las tres modalidades mexicanas del canto en décimas. En atención a ello, además de otras razones, nos concretamos en seguida a describir el "deci-

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

mal". La elección de esta forma —y no la "poesía" se hizo en función de su gran semejanza con la "valona calentana" (que, por si fuera poco, reciben la misma denominación). Por su parte, existe en la zona "jarocha" una forma parecida a la "poesía arribeña", donde nueve versos de la décima se declaman durante una pausa musical y el último verso —con el que se cumple con la regla literaria del "pie forzado"— se canta, iniciando así un trozo musical que volverá a ser interrumpido para declamar otra décima. Dicha estructura, en apariencia, restringida en la zona "jarocha" al contexto religioso, no ha sido lo suficientemente documentada; su descripción y estudio quedan reservados para otro momento[9].

El "decimal" comprende, en su componente literario, una cuarteta (también llamada "planta", como en el caso "calentano") glosada en décimas, en metro octosilábico. El plano musical presenta un esquema relativamente estable. Al igual que la modalidad "calentana", no hay versiones exclusivamente instrumentales del "decimal"; esta música siempre se emplea para acompañar la cuarteta glosada. El desarrollo del "decimal" comienza al finalizar la "poesía"; se inicia entonando la "planta", se toca un giro instrumental —denominado "valona", igual que el nombre que puede recibir toda esta estructura—; sigue la primera décima, luego un para de giros musicales —amalgama que recibe el nombre de "valona doble"—, el primero de ellos es de una rítmica más marcada que el segundo, que es el que ya se tocó anteriormente; se entona la segunda décima; se toca la "valona doble", cambiando tan solo el primer giro, viene la tercer décima; sigue la "valona" —el mismo giro que se tocó entre la "planta" y la primer décima y que apareció en segundo plano en las "valonas dobles"—; y acaba el "decimal" con la entonada de la cuarta décima. Para ello, con la guitarra "huapanguera" se hacen unos tres azotes enérgicos, a manera de remate, para que tras una brevísima pausa de comienzo el "son arribeño" o "jarabe" (véase el esquema anterior).

Las características del canto son éstas: se puede cantar en Re, La, Sol, Mi u otras tonalidades; para facilitar nuestra breve descripción, empleamos la tonalidad de Sol mayor[10]. La "planta" y las

9 Considérese "La Rama con fuga de Bamba" (WARMAN).

10 El uso de los distintos tonos, muy recurrente entre los "arribeños", queda fuera de las prácticas "jarocha" y "calentana". Dicho comportamiento no sólo inside en las estructuras propias a las décimas, sino que en sí comprende la totalidad de los sistemas musicales de cada región.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

cuatro décimas se cantan en un estilo salmodeado, exento de la rigidez de la barra de compás. Todos los versos fluyen sobre la base de un contínum armónico, llevados por constantes rasgueos tenuemente dibujados por la "huapanguera" y la vihuela; los grados armónicos empleados son tónica (I), subdominante (IV) y dominante con séptima (V7) [11].

Para la entonación de versos en el "decimal", más que hablar de melodía, debe recurrirse al concepto de *diseño melódico*; el estilo salmodiado hace que sea particularmente única la ejecución de cada decimal [12]. Puede decirse que el diseño melódico se divide en cinco partes (las dos primeras sirven tanto a la "planta" como a los cuatro primeros versos de la décima). También son cinco las frases que se presentan en dicho diseño melódico; tres de ellas están subdivididas en dos semifrases cada una (Aa, Bb y Ee) y las dos restantes son unimembres (C y D). Esquemáticamente, partes, frases y versos tienes las siguientes correspondencias:

PARTES	1	2	3	4	5
VERSOS	1 2	3 4	5	6 7	8 9 10
FRASES [13]	A a	B b'	C	D C	E e b"

La transcripción melódica de una de las décimas del "decimal", aparece en tercer orden en el siguiente Pentagrama comparativo [13].

Además de las diferencias más evidentes y de las que ya se han ido señalando al describir someramente las modalidades "jarocha", "calentana" y "arribeña" de la décima popular cantada en México, incluimos en seguida los esquemas de otras cuatro modalidades del país y una más de la tradición hispánica del sur de los Estados Unidos. Lo anterior, para subrayar algunas de las tenden-

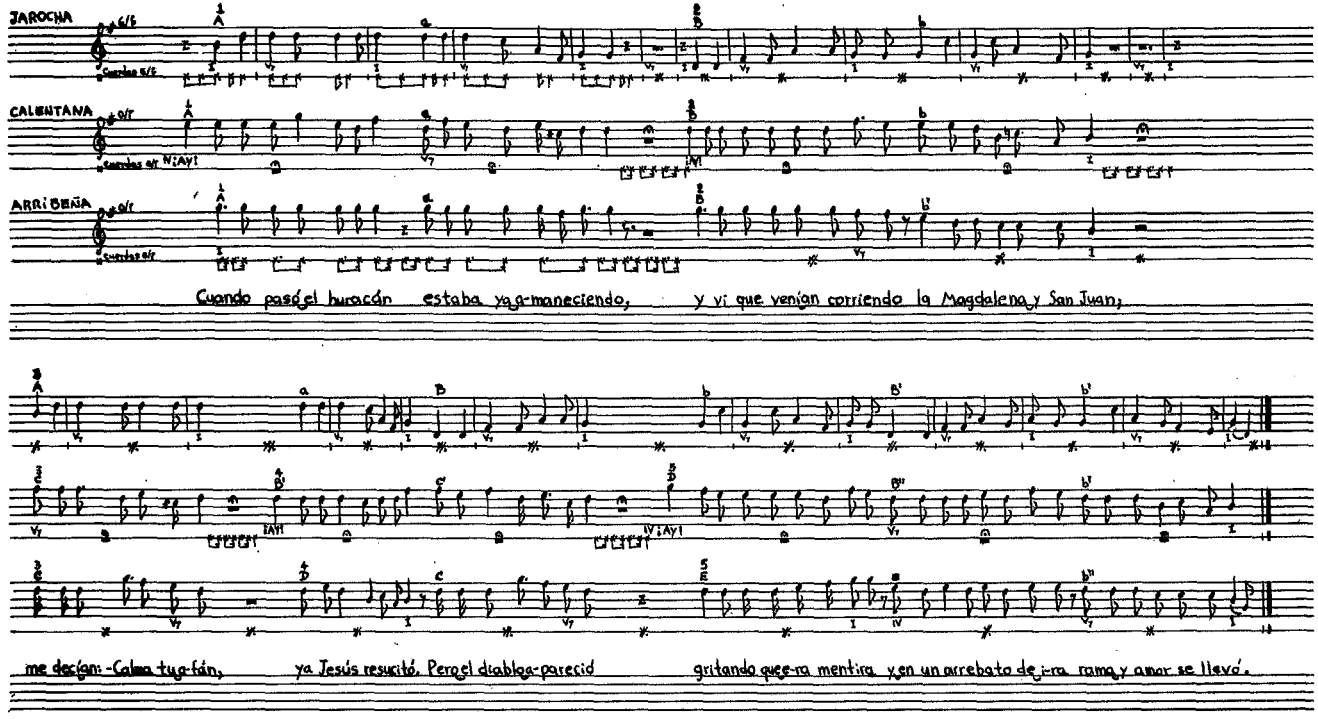
[11] El recurso difiere en algo al de la modalidad "calentana", donde la voz y los visajes instrumentales no se traslapan, sino que se enuncian los versos durante los silencios musicales; o, si se prefiere, se insertan los visajes en las pautas del canturreo. Aquí, en el "decimal arribeño", no existen dichos visajes (si acaso, entre los versos 5 y 6, o entre 7 y 8 de la décima, alguno de los violines a penas araña las cuerdas) y el acompañamiento jamás se interrumpe. Como en el caso "calentano", sugerimos tan solo un posible origen modal para el canto salmodeado.

[12] En cambio, en la modalidad "calentana" se aprecia una tendencia a fijar el canturreo en el molde de una melodía estable.

[13] La semifrase b —no marcada—, corresponde al cuarto verso de la "planta".

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

PENTAGRAMA COMPARATIVO



© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

cias más notables en el plano musical y en la intersección de éste con lo literario[14].

	PLANTA				DÉCIMAS									
	1	2	3	4	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Jarocha	A	a	B	b	A	a	B	b	A	a	B	b	B'	b'
Calentana	A	a	B	b	A	a	B	b	C	B'	C'	D	B"	b'
Arribeña	A	a	B	b	A	a	B	b'	C	D	C	E	e	b"
Nuevo México	A	a	B	b	A'	a'	B	b	C	b'	D	d	B'	b'
Veracruz	A	a	B	b	C	c	D	d	C	c	B'	b	c'	a'
Guanajuato	-	-	-	-	A	a	B	b	A	a	B'	b'	C	b
Jalisco	-	-	-	-	A	a	B	b	C	A'	a'	C'	B'	b
Tamaulipas	-	-	-	-	A	a	B	a'	b	b'	C	D	C'	b'

De manera infalible, las "plantas" son de dos partes musicales (que corresponden, paralelamente, a dos dísticos literarios); cada una consiste en dos semifrases, de lo que resultan cuatro incisos musicales diferentes. Excepto un caso, los cuatro primeros versos de las décimas precedidas por cuarteta se comportan musicalmente igual a la "planta". En la mayoría de las modalidades, después de ese cuarto verso, se percibe una especie de reposo; y al quinto verso le corresponde por lo general un nuevo inciso musical.

Todas las modalidades inician su exposición de frases con la inercia de los dísticos, pero cinco truncan dicho ritmo (entre ellas se encuentran las versiones más activas); esto es, que a pesar de que el modelo literario de la décima esté organizado por pares de versos, el esquema de partes musicales impone otra división en la estrofa. Además, en gran cantidad de ejemplos "calentanos" y "arribeños" la repartición de versos no es por pares, sino que se genera calcando precisamente la disposición del fraseo musical.

Los versos sueltos, es decir, aquellos que son a la vez una parte musical y una frase/semifrase en sí, tienden a aparecer hacia la mitad de la décima ("calentano": 5; "arribeño": 5; Jalisco: 5 —y 8 también—; Tamaulipas: 6 y 7).

[14] Fuentes de los ejemplos: las melodías de las modalidades "jarocha", "calentana" y "arribeña" son transcripciones nuestras (para el texto, ver la nota 7); Nuevo México, MENDOZA y R. R. de MENDOZA (1986); Veracruz, modalidad diferente a la "jarocha", no obstante la cercanía geográfica, Mendoza (1947a: 666); Guanajuato, prácticamente se trata de una canción con estrofas en décimas, MENDOZA (1956, ejemplo 200); Jalisco, como el ejemplo anterior, se trata más bien de una canción y, a pesar de la proximidad territorial, es menos una variante ramal de la modalidad "calentana" MENDOZA (1947a: 662); TAMAULIPAS, PAREDES y FOSS (1966: 112).

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

La música hacia el final de la décima es de carácter preferentemente resolutivo. Por el hecho de que las tres modalidades con más presencia social presenten dicho rasgo, nos atrevemos a decir que la última parte musical de la décima tiende a ser de más de dos semifrases. También, es mayoritario el recurso de darle al décimo verso, para finalizar, el ropaje de la segunda semifrase de la parte que marcadamente ha venido subrayando conclusiones (b o alguna de sus variantes b' o b"); es el mismo motivo melódico con el que se cierra la planta, así como el mismo que conduce a una conclusión parcial en la primer parte de la décima, antecediendo al reposo que se señaló renglones atrás.

NOTAS FINALES SOBRE OTROS ASPECTOS QUE CIRCUNDAN A LA DÉCIMA

Es a todas luces notable que la tradición "arribeña" es la más ritualizada de las tres modalidades mexicanas más vigentes de décima popular cantada. En ella se encuentra la organización estrófica y musical más variada y compleja; también ahí, el ámbito de la décima memorizada y el de la décima improvisada se hallan bien delineados. En las fiestas en que tiene lugar, dicho estilo de décima se desarrolla puntualmente sobre un patrón preestablecido. En cambio, las otras dos versiones, aunque con una presencia innegable en sus respectivas regiones, están desmontadas hoy de un esquema tan formal como el propio al estilo "arribeño". La décima "arribeña", pues, vive en un mundo más complejo que aquellos en que deambulan las otras versiones; lo anterior no puede dejar de proyectarse en trabajos como la presente descripción, aunque somos conscientes de que cualquiera de las modalidades es tan valiosa como las otras. Así, cerramos esta participación señalando una de las dimensiones en que nos interesa profundizar la investigación, a pesar de que varios de sus rasgos están por hoy casi exclusivamente en la décima "arribeña".

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

LA DÉCIMA EN LA FIESTA

Para el caso "arribeño", la décima se da predominantemente en fiestas; no puede explicarse ni entenderse esta modalidad regional de décima si acaso se le sustrae de dicho contexto. Canónicamente, la fiesta comprende un par de cuartetos, musical y literariamente antagónicos. En esas confrontaciones, localmente denominadas "topadas", el eje principal lo constituye el texto, con el diálogo en décimas. Por varias de sus características (como las 8 ó 10 horas de duración en promedio, por ejemplo), existe la sospecha de que las fiestas "arribeñas" sean de los pocos eventos en todo el continente americano que se desarrollan fundamentalmente sobre la base de la alternancia entre décimas memorizadas y décimas improvisadas. Paralelamente, también se genera ahí en las mismas fiestas una competencia meramente musical, que involucra de manera preponderante a los violinistas y de manera muy tangencial al versador, que en este plano sólo hace acompañamientos con su guitarra; ésta competitividad comprende, principalmente: A) el dominio de un mayor número de sones y/o jarabes en la respectiva tonalidad; y B) el dominio de un mayor número de versiones de un mismo son en la misma tonalidad. Esta confrontación entre un par de grupos distingue tajantemente a la versión "arribeña" de las otras dos; las décimas "jarocha" y "calentana" también están presentes en fiestas, pero las diferencias entre cada variante son altamente pronunciadas. Por decir, entre los "jarochos" no se da la formación de dos grupos, sino que el mismo conjunto acompaña a los versificadores que entran en diálogo (dos o más); éstos tienden a utilizar en las confrontaciones, cada vez más, cuartetas, quintillas y/o sextinas, en tanto que las décimas van dejando de ser parque de combate. A su vez, la décima "calentana" ha perdido en el presente tanto el ejercicio de la improvisación como la práctica de la rivalización; en sí, la presencia en fiestas populares del grupo musical calentano —único ejecutante de décimas en su región— está mucho muy debilitada.

Situados en la fiesta, un elemento imprescindible es el baile; ello motiva a comprender a la décima, a su célula rítmica y a su música, como una especie de disparador motriz. En la tradición "arribeña", según su esquema literario-musical, sólo son bailadas las partes instrumentales, que van intercaladas en el texto, puesto

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

que durante la enunciación de las décimas, las parejas reposan poniendo atención al discurso. Algo similar ocurre con la décima "jarocha". La variante "calentana" prácticamente ya no se baila. Este es, pues, otro rasgo de la décima en fiesta que demanda atención interdisciplinaria, no sólo por las cuestiones coreográficas, sino por las implicaciones que hay al enfrentar un género que se escucha y se baila en oposición a otro que tan solo se escucha (recordando varias de las modalidades de la décima en América, donde auditorio y ritmo no comulgan).

Por último, interesa la fiesta como verdadero campo de batalla. En la versión "arribeña", la fiesta es el momento para evaluar al que está y al que no está en la tradición. Por decir, un cantador, por muchas y muy buenas "poesías" que lleve y cante en la fiesta, no es merecedor de gran admiración; ocurre que la "poesía" implica memoria y la obra, pues, puede ser de otro autor. Por lo tanto, según los criterios locales, aprender cosas ajenas no es ningún mérito. En cambio, el "decimal" es un verdadero reto a la improvisación; hay que preparar desde la "planta", cuidar las consonancias y procurar "caer" correctamente, que equivale a hacer la glosa de manera correcta. Esta facultad pocos la poseen y ello sí se reconoce como algo muy meritorio. Así, dentro de la misma región, las plataformas de juicio cambian de fiesta a fiesta, ya porque un cantor local se "topa" con un fuereño, ya porque un novato se enfrenta con un veterano... etcétera.

Por cierto, en la tradición "arribeña" no se le tiene mucha tolerancia a los cantadores de avanzada edad, debido, principalmente, a la debilidad de la voz, necesaria para mantener vivo el ambiente durante las horas y horas que dura la "topada". Y a pesar de que muchos de los "viejos cantadores" pueden emitir cantos líricamente hermosos y profundos argumentos, el público reclama las voces nuevas, que en veces sólo cuentan con el respaldo de un frágil aunque vistoso oropel. Metafóricamente, ocurre lo mismo en varios nichos mexicanos de la décima popular, donde los estilos comercializados, ligeros de ropaje y otros menesteres, desplazan la antigua sabia del decimal. En todo, deseamos que nuestros esfuerzos cumplan su cometido antes de que sea demasiado tarde.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

BIBLIOGRAFÍA

BERRONES CASTILLO, FRANCISCO. 1988. *Poesía Campesina.* México, Dirección General de Culturas Populares (Secretaría de Educación Pública).

JIMÉNEZ DE BÁEZ, YVETTE. 1992. "Décimas y decimales en México y Puerto Rico. Variedad y tradición", *Estudios de folklore y literatura dedicados a Mercedes Díaz Roig.* México, El Colegio de México, pp. 467-493.

MENDOZA, VICENTE T. 1947a. *La décima en México. Glosas y valonas.* Buenos Aires, Ministerio de Justicia e Instrucción Pública de la Nación Argentina.

— 1947b. "La Décima (sus derivaciones musicales en América)", *Nuestra Música.* México, año II, Núm. 6, pp. 78-113.

— 1956. *Panorama de la música tradicional de México.* México, Universidad Nacional Autónoma de México.

— 1957. *Glosas y décimas de México.* México, Fondo de Cultura Económica.

MENDOZA, VICENTE T. & VIRGINIA R. R. DE MENDOZA. 1986. *Estudio y clasificación de la música tradicional hispánica en Nuevo México.* México, Universidad Nacional Autónoma de México.

NAIF CHESSANI, ELÍAS ("El Doctor Chessani y sus Huapangueros de Río Verde"). 1985. *Poesías, Valonas, Jarabes y Sones de San Luis Potosí.* México, Productos Especiales de RCA/Ariola Internacional (1 fonodisco L.D.).

NAVA L., E. FERNANDO. 1986. "Otro Cuarteto de Cuerdas", *La Música en México,* Suplemento mensual de *El Día.* México, Núm. 164, pp. 8-9.

— 1992. "Tonadas y valonas: música de las poesías y los decimales de la Sierra Gorda", *Reflexiones lingüísticas y literarias.* México, El Colegio de México; Vol. II Literatura (R. OLEA & J. VALENDER eds.), pp. 355-378.

— (en prensa). "Diez melodías para la décima", *Memoria del Homenaje a Edmund Leach.* México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Universidad Autónoma Metropolitana & Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social.

NAVA L., E. FERNANDO & MODESTO LÓPEZ (producción). 1991. *Los Navegantes. Música tradicional del noreste de Guanajuato.* México, Discos Pentagrama (1 fonocassette).

PAREDES, AMÉRICO & GEORGE FOSS. 1966. *The décima on the Texas-mexican Border.* Austin, Institute of Latin American Studies, The University of Texas.

PEREA, SOCORRO (voz; acompañan "Los Cantores de la Sierra"). 1989. *Décimas y valonas de San Luis Potosí.* México, Eventos Especiales de la RCA (4 fonodiscos de L.D.).

PÉREZ MONTFORT, RICARDO. 1992. *Tlacotalpan, La Virgen de La Candelaria y los sones.* México, Fondo de Cultura Económica.

RADIO EDUCACIÓN. s/f. *Encuentro de Jaraneros.* México, Radio Educación (Secretaría de Educación Pública) & Discos Pentagrama (3 fonodiscos L.D.).

STANFORD, THOMAS. 1963. "La lírica popular de la costa michoacana", *Anales del Instituto Nacional de Antropología e Historia.* México; sexta época, número 16, pp. 231-282.

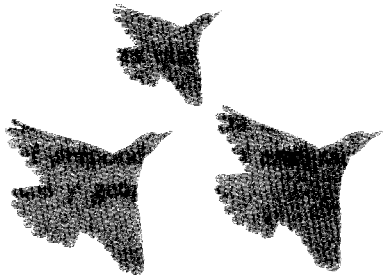
© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

VÁZQUEZ VALLE, IRENE & ARTURO WARMAN. 1980. *Michoacán. Sones de Tierra Caliente.* México, Instituto Nacional de Antropología e Historia (disco INAH 7), 4.ª edición (1 fonodisco L.D.).

VELÁZQUEZ, GUILLERMO (con "Los Leones de la Sierra de Xichú"). 1982. *Los trovadores de Ríoverde, Sanciro y Xichú.* México, Fondo Nacional para el Desarrollo de la Danza Popular Mexicana y la Dirección General de Culturas Populares (Secretaría de Educación Pública) (1 fonodisco L.D.).

— 1985. *Viva el Huapango.* México, Discos Pentagrama (1 fonodisco L.D.).

WARMAN, ARTURO (grabación y notas). 1990. *Sones de Veracruz.* México, Instituto Nacional de Antropología e Historia & Marca Cenzontle, 9.ª edición (1 fonodisco L.D.).



© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

MANUEL PÉREZ RODRÍGUEZ

LA DÉCIMA EN LA EMIGRACIÓN CANARIO-CUBANA: EL CASO DE LA PALMA

El hecho de elegir la isla de San Miguel de la Palma como objetivo de la presente comunicación, obedece esencialmente a las razones fundamentales que pasamos a exponer. En primer lugar porque es, en esta isla de las Canarias, desde un punto de vista cuantitativo, donde se encuentran o son originarios la mayoría de los decimistas y verseadores que han quedado hasta el momento presente como un testimonio de la importancia del género en las islas. En segundo lugar y desde un punto de vista cualitativo, es en esta isla palmera donde la décima tiene un amplio y variado desarrollo en distintas técnicas de expresión, no sólo por su funcionalidad sino también en la variada temática y participación popular. Pero ante todo y como última razón tenemos que exponer cómo en la isla de San Miguel de la Palma, se mantiene a través de la décima un folklore musical vivo, siendo la única isla del Archipiélago Canario donde el punto cubano se antepone y tiene primacía sobre el resto de los esquemas musicales folklóricos.

1. FACTORES COADYUVANTES AL TRASVASE DE LA DÉCIMA DESDE LA PALMA A CUBA O VICEVERSA

Diversos son los factores que inciden y hacen posible el trasvase de la décima entre la isla de Benahoare y la Perla de las Antillas, factores favorables a una perfecta interrelación cultural donde va a tener un papel preponderante la emigración. Factores socioeconómicos, políticos y geográficos.

1.1. FACTORES SOCIO-ECONÓMICOS

Ha sido una constante en la historia de Canarias [1], la respuesta de la emigración como válvula de escape ante las crisis económicas en el Archipiélago, basada su economía en una agricultura de monocultivos de exportación que se convierten en auténticos ciclos

[1] Vid. MORALES PADRÓN, F. en "El desplazamiento a las Indias desde Canarias", Rev. *El Museo Canario.* Las Palmas de G. C. 1950. PÉREZ VIDAL J. en "Aportación de Canarias a la población de América". *Anuario de Estudios Atlánticos.* Tomo I Las Palmas de G. C. 1956. HERNÁNDEZ GARCÍA J., en *La Emigración de las Islas Canarias durante el siglo XIX.* Las Palmas 1981. PÉREZ RODRÍGUEZ M., *La extranjería en Canarias. Historia de su condición jurídica.* La Laguna 1990.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

económicos (azucarero, vitivinícola, cochinilla, plátano, tomate), los cuales marcan pautas singulares en la sociedad canaria. Unidas a una precaria agricultura de subsistencia (papas y cereales) para el consumo interno. Crisis agrícolas en las que inciden las plagas, sequías y las erupciones volcánicas. Ante una realidad poco boyante el canario busca en América la "tierra de Jauja" y concretamente el palmero toma como rumbo de sus destinos a la isla de Cuba.

Podemos traer a colación por un lado, a título de ejemplo de las reiteradas prohibiciones que la Corona impone para evitar la salida de canarios ante los problemas de despoblación de las islas los siguientes: El rey Felipe II prohíbe en 1572 la salida de vecinos de las islas a petición del Juez de Gran Canaria, Pedro de Escobar, por Real Cédula de 9 de diciembre de 1635, dirigida al Juez de Registro de la isla de Tenerife se le ordena que impida la salida de gente que ocasiona la despoblación de las islas y "satura las Indias de gente vagabunda", y por otro lado tenemos que destacar el monopolio comercial que detenta la Casa de Contratación Sevillana y la realidad que surge de una emigración forzosa como "derecho de familias" o "contribución en sangre" como medida de permisión comercial con América, por Real Cédula de 25 de mayo de 1678 se tenían que embarcar cinco familias canarias por cada cien toneladas de mercancías, ante la imperiosa necesidad de repoblación del vasto territorio americano.

1.2. FACTORES POLÍTICOS

El puerto de Santa Cruz de la Palma se convierte en el tercer puerto del Imperio después del de Sevilla y de Amberes. Los privilegios que se le conceden para comerciar con América, lo convierten en un importante "cordón umbilical" con el continente americano y concretamente en un puerto esencial de enlace con la isla de Cuba, isla donde el isleño logra una importante asimilación y adaptación a las costumbres de la referida isla caribeña, ocupando un importante papel en la agricultura (plantíos de azúcar y tabaco) y en la ganadería (vacuna y porcina esencialmente). A ello se agrega el afán de la Corona por "blanquear" los territorios coloniales ante la abundante ocupación de terrenos por la esclavitud negra así como frenar el avance del colonialismo inglés y

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

francés en aquellas tierras. Ello hace que se dicte el Reglamento de Libre Comercio de 6 de diciembre de 1718 que permitía el comercio de las islas de Gran Canaria, Tenerife y La Palma con los puertos de Caracas, Campeche, La Habana, Puerto Rico, Santo Domingo, Trinidad de la Guayana y Cumaná, con un total de mil toneladas por año. Además de que pasasen cincuenta familias isleñas hacia América.

Tales medidas se iteran por la Real Cédula de 18 de diciembre de 1740 por la que se ordena que anualmente salgan cincuenta familias hacia Florida durante diez años, a través de la Compañía de La Habana. Situación preponderante en Canarias hasta el Reglamento de Libre Comercio de 10 de diciembre de 1778 en el reinado de Carlos III.

También se producirán avalanchas de emigrantes canarios hacia Cuba en el último tercio del siglo XIX tras el desastre acaecido con la crisis de la cochinilla y tras la Primera Guerra Mundial en la década de los años veinte. En sentido inverso, se acrecienta el retorno de emigrantes palmeros desde Cuba en el año 1958 y siguientes, tras el triunfo de la Revolución Cubana. Tal retorno lleva consigo un reforzamiento de lo cubano en la isla y hasta una auténtica "reavivación musical" de la berlina típica de Tijarafe que los emigrantes conservaban en el Caribe mientras que se encontraba en franca decadencia en el mencionado pueblo del noroeste palmero.

1.3. FACTORES GEOGRÁFICOS

Hay una perfecta identidad de la presencia de la décima y el punto guajiro en las zonas donde ha sido mayor el asentamiento de canarios en Cuba: Pinar del Río, Cienfuegos, Las Villas, Sancti Spiritus, Matanzas, Cabaiguan, Camagüey, Morón... mientras que en la isla de San Miguel de la Palma se conserva el punto cubano en las zonas que han padecido un mayor aislamiento como ha sucedido con el noroeste de la isla, zona de profundos barrancos y angostos senderos donde hasta hace poco tiempo no se conocía el asfalto de las carreteras.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

2. TÉCNICAS DE EXPRESIÓN DE LA DÉCIMA

Podemos afirmar que la décima en la isla de San Miguel de la Palma, se convierte en vehículo de expresión en tres diferentes facetas o modalidades folklóricas.

2.1. MONÓLOGOS POÉTICOS

Una poesía popular que generalmente es recitada o cantada por su propio autor o autora y en la que podemos deducir las siguientes características:

1. No existe improvisación.
2. Se repiten de memoria.
3. Amplia temática, donde predominan los hechos del acontecer cotidiano en el lugar donde se reside.
4. La mujer tiene un papel fundamental como autora de tales poesías.
5. No son anónimas.

En tal modalidad destacan las gentes de los municipios de la Villa de Mazo, Breña Alta, Breña Baja y Fuencaliente. Curiosamente toda la comarca sureste y sur de la isla, antípodas de las comarcas donde predominan las otras variantes, como ocurre en el norte y noroeste de la isla. Como poetisas populares, cultivadoras de la décima, tenemos que destacar a Francisca Martín Bravo[2], María Nieves Clemente, Caruca de La Sabina, las hermanas Pestana de Montes de Luna, Migdalia Silva, etc., todas ellas naturales de la Villa de Mazo.

2.2. DÉCIMAS ENCADENADAS

Llamamos Décimas encadenadas a la segunda forma de expresión por medio de la décima, fuertemente arraigada en el norte de la isla. Podemos señalar las siguientes características a esta segunda variante:

[2] *Vid.* MARTÍN TEIXÉE, J. L., *Décimas de Doña Pancha*, Villa de Mazo, 1992.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

1. Forman un cuerpo de décimas de variado número y de contenido uniforme.

2. Generalmente su autor se esconde bajo seudónimo.

3. Sirven de vehículo de expresión comunicativa de trágicos aconteceres (asesinatos, suicidios, adulterios, raptos, abandonos de familia, incendios, temporales, erupciones de volcanes, etc.). Por ejemplo, las décimas que el tijarafero José Manuel "El Coplero" hizo a la muerte de una madre y una hija al cruzar la cumbre nevada de la Isla:

El veinte y cinco de abril
de mil novecientos treinta,
exacta tengo la cuenta
por más que no sé escribir.
Quiso Dios distribuir
por el medio de un ciclón
entre pena y confusión
en una alta serranía
falleció Antonia García
y Rosa de Concepción.

4. Solían recitarse o cantarse en las puertas de las iglesias, a las salidas de Misa los días festivos. Especialmente en las típicas romerías como la de San Mauro en Puntagorda, San Antonio del Monte en Garafia o Santa Lucía en Puntallana.

5. En principio son aprendidas de memoria por los copleros o decimistas, que no son siempre poetas y mucho menos verseadores, ya que generalmente eran décimas ajenas, no creadas por el que oralmente las transmitía. Posteriormente son publicadas en imprenta y se venden en unos pliegos o en simples hojas sueltas. Ejemplos muy conocidos en la tradición de La Palma son las composiciones en décimas que se hicieron con motivo de "El temporal de la isla de la Palma" ocurrido el 16 de enero de 1957, que empieza:

El día dieciséis de enero
el cielo se ve nubloso,
y el horizonte espantoso
nos amenaza de duelo.
Arman las nubes su vuelo
y empieza a lloviznar
disparando un temporal
con maldición muy tirana
a las seis de la mañana...
¡No quiero ni recordar!

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

y las dedicadas al "Volcán de San Juan" (o "Volcán del Duraznero"), ocurrido entre el 24 de junio y el 3 de julio de 1949, que empiezan así:

1

En la cumbre de la sierra
que entre el término de Mazo
y jurisdicción de El Paso
antiguo volcán encierra.
Estremeciendo la tierra,
se abrió repentino, breve,
este volcán que conmueve
La Palma en triste infortunio,
el veinticuatro de junio
de este año cuarenta y nueve.

2

Surgió junto a la llamada
Montaña del Duraznero,
en un collado ligero
de aquella sierra encumbrada;
Arrojando una humareda
que cada vez más intensa,
fué formando nube inmensa
que en la altura se extendía
de la cual se desprendía
polvo, arena y niebla densa.

Recientemente, en 1985, Miguel Rocha Martín, que además es verseador, publica unas décimas encadenadas, relativas al trágico incendio acaecido en la isla de la Gomera.

6. En esta variante existe un predominio del hombre sobre la mujer.

7. Su cultivo es más propio de ambientes rurales que en el entorno urbano.

2.3. DÉCIMAS EN CONTROVERSIA

En esta tercera y última técnica de expresión, la décima se convierte en la estrofa protagonista del denominado punto cubano. Y podemos enumerar en esta vertiente, las siguientes características:

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

1. Es protagonista el personaje del "verseador", versiador" o "versador", sinónimo de los "repentistas" cubanos. Son unos *improvisadores* y jamás recitan o cantan de memoria. Ya que el esencial objetivo es cantar y contravenir a su interlocutor en un espontáneo juego o diálogo.

2. Constituye uno de los elementos consustanciales de lo que conocemos como punto cubano.

3. Evoluciona en un ambiente plenamente rural o campesino. Tradicionalmente se pueden incluir dentro de los cantos de laboreo, pues los puntos cubanos están presentes en las típicas "gayofas", especialmente vinícolas. Al mismo tiempo se convierten en vehículos de expresión festiva en los encuentros sosegados y de tiempo libre, especialmente con la festividad de San Martín en las medianías de noviembre, objeto de las aperturas de las bodegas y las consiguientes catas de los nuevos caldos.

Desde hace varias décadas proliferan los encuentros con motivo de las fiestas patronales, organizándose festivales de punto cubano. En este aspecto merece que se destaque los celebrados en Tijarafe con motivo de las fiestas del Diablo, los acaecidos en el Hoyo de Mazo con la fiesta del Borracho o de los Dolores y en la Fiesta de la Vendimia que se celebra en Fuencaliente.

4. Quedan enmarcadas las décimas en controversia, en un clima generalmente de desarraigo, de nostalgias y de desencantos.

5. Se convierten en vehículos de expresión tanto de denuncia ante la injusticia social, los malos hechos o acciones a todos los niveles, como expresión de la socarronería canaria, del desdén y la sátira ante las adversas realidades socio-económicas.

6. También se convierten las décimas en controversia en una válvula de escape ante los problemas y las limitaciones que se imponen, "se llega a cantar para olvidar las penas...".

3. EL PUNTO CANARIO AL SON GUAJIRO

La costumbre de "versear" o improvisar versos es llevada por el emigrante canario a Cuba. El juego de la controversia es una clara aportación canaria a las tierras americanas, lo que convierte a nuestro Archipiélago una vez más en puente cultural entre las dos orillas atlánticas.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Por varias razones que exponemos, usamos la denominación de punto canario al son guajiro en vez del común de punto cubano, simplemente como expresivo de la identidad de tal modalidad que se canta, aunque con variedad de estilos, dentro de un mismo son y con los mismos objetivos tanto en Cuba como en Canarias.

En lo que respecta a la isla de La Palma, tenemos el precedente inmediato del uso de las décimas en controversia, en el juego de relaciones al son del sirinoque o serinoque. Cuartetas que se acompañan en el terreno con uno de los bailes más ancestrales del Archipiélago Canario. En la isla de Cuba se produce una simbiosis entre el campesino canario y el guajiro. Allí el punto cubano tiene su caldo de cultivo en las faenas del campo y en las reuniones festivas de fin de semana, en un ambiente plenamente rural o campesino. Ya lo expresa María Teresa Linares:

> ... El ambiente rural, como dijimos antes, mantuvo géneros similares a los españoles: romances, cantos de arar, de vocear ganado, y asentándose en lugares poblados por isleños (canarios), se escucharon y escuchan hoy todavía muchas tonadas de punto y de zapateo... [3].

En realidad, podemos aducir que el punto cubano o punto canario al son guajiro es un claro exponente del folklore de emigración, nacido al socaire del flujo y reflujo de emigrantes canarios en esa ida y vuelta a la isla de Cuba. Podemos analizar elementos que comparten su hibridez desde el punto de vista musical, donde la estrofa es claramente una aportación española, mientras que el son o punto es el elemento criollo o cubano. En la misma instrumentación que comúnmente se utiliza, podemos observar la clara aportación española con el laúd o la guitarra mientras que la percusión es protagonizada por las claves antillanas. Pero los intérpretes son generalmente las mismas personas, canarios o descendientes de canarios que han sabido fraguar toda una historia musical de avatares y encuentros en ambas orillas insulares del Atlántico. Produciéndose una interferencia a través de la permanente vía emigratoria.

Ello va a producir en dos momentos del presente siglo una importante introducción de décimas cubanas en la isla de La

[3] *La música y el pueblo.* La Habana, 1985, págs. 7 y ss.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Palma, portadas desde la isla de Cuba. Normalmente por sus propios autores que retornan a su isla natal.

El primer momento lo podemos situar en la década de los años veinte siendo la segunda etapa a finales de los años cincuenta, con el retorno de emigrantes palmeros tras el triunfo de la Revolución Cubana.

Predominan las décimas encadenadas aunque formando un diálogo y no en monólogo como es normal su uso en la isla de La Palma. Traemos a título de ejemplo, un conjunto de décimas de este tipo, recogidas en la villa de Garafía cuya informante ha sido Dña. Marcelina Candelario Rocha, vecina de Las Varas (Juan Adalid) y que englobamos bajo el título de "Hermosa Vueltabajera":

Hermosa Vueltabajera
por quién mi pecho delira,
hoy el canto que me inspira
tu imagen niña hechicera.
Yo no sé si placentera
mi canto habrás de escuchar
pero es preciso cantar
cuando siente el corazón
esta vehemente pasión
que te voy a declarar.

4. SITUACIÓN ACTUAL DE LA DÉCIMA EN LA PALMA

La primera afirmación que tenemos que aducir es el gran retroceso que ha tenido la décima como técnica de expresión tanto encadenadas como en estrofas de puntos cubanos. Y es que los verseadores son ya pocos y de avanzada edad pues hay una falta de estímulo, promoción, difusión y educación en las nuevas generaciones. El joven palmero ya no siente el mismo aliciente hacia el punto cubano como lo sentían sus padres y abuelos por practicar el punto cubano, por aprender esa ciencia de la improvisación de décimas en franca lid.

Por otro lado, los pocos verseadores se encuentran enfrentados por inquietudes ajenas a la propia razón de ser de la controversia. Unos se hacen rogar para participar en los festivales, otros se profesionalizan en grupos y otros quedan aislados en el más absurdo silencio. Por ello hace falta una auténtica labor de apoyo y de pro-

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006.

moción de estos verseadores que han sabido forjar bellas páginas del gran libro del folklore musical canario cubano. Hace falta un mayor apoyo de los responsables de la Cultura y de los Medios de Comunicación.

También es cierto que cada vez es menor y más angosto el ambiente propicio para las controversias, pues se han perdido con el abandono del campo y de los encuentros que hacían proclives los enfrentamientos espontáneos de los verseadores. Siguen siendo las bodegas tijaraferas de La Montaña uno de los más preciados reductos del punto cubano en la isla de San Miguel de la Palma. En cambio, el cultivo de la décima en la poesía popular sigue siendo un interesante campo, dominado por la mujer palmera que sigue enarbolando y manteniendo tal costumbre y que a pesar de los silencios y de los olvidos, suelen llegar a contadas publicaciones que dan prueba de la importancia que ha tenido la décima en la poesía popular palmera y la sigue teniendo, pero eso si, sus cultivadores son personas que ya han pasado el ecuador de la edad humana. En este campo se hace necesario también la debida promoción y el apoyo a estos poetas y poetisas que mantienen la antorcha de la décima en San Miguel de la Palma.

5. CONCLUSIONES

Primera. La décima ocupa un papel fundamental en el folklore musical de la isla de San Miguel de la Palma.

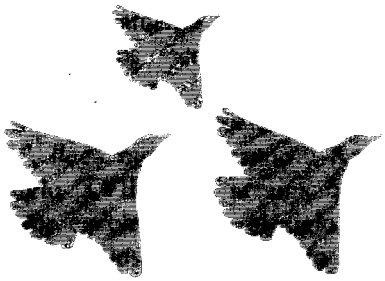
Segunda. La décima como técnica de expresión poética sigue manteniendo una importante posición en la poesía popular palmera, especialmente protagonizada por la mujer.

Tercera. El punto cubano que en La Palma sigue siendo folklore vivo, aunque en retroceso y se hace difícil su supervivencia, es un claro reflejo del puente cultural que ha significado Canarias entre la Península Ibérica y América. Donde el emigrante canario ha sido creador y posterior difusor de la décima en la isla de Cuba.

Cuarta. Se hace difícil la pervivencia en La Palma, especialmente de la décima en controversia, por la escasez de verseadores y de la auténtica funcionalidad en el ambiente insular.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Quinta. Se hace necesaria una matrícula y catalogación de los verseadores y decimistas, tanto vivos como los fallecidos, la recopilación de su obra que se hace más difícil cuanto más arraigada sea la tradición oral, así como recabar los medios necesarios para potenciar la enseñanza del versear en los niños así como la publicación de tantas obras de decimistas populares que continúan en el anonimato y todo ello representa un cúmulo de conocimientos y tradiciones de alto valor filológico, etnológico y folklórico.



© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

OSVALDO RODRÍGUEZ PÉREZ

LAS DÉCIMAS AUTOBIOGRÁFICAS DE VIOLETA PARRA

El profundo arraigo popular de Violeta Parra ha hecho de ella y su folklore el símbolo más destacado de la poesía y el canto tradicional de Chile. Particular relevancia tienen sus *Décimas Autobiográficas*, publicadas con el nombre de *Autobiografía en versos chilenos*, con una introducción de Pablo Neruda, Nicanor Parra y Pablo de Rokha (1970, 71, 72, 74 y 76). Se trata de estudiar las décimas de Violeta Parra como expresión autobiográfica y relacionarlas con la visión testimonial que la autora expresa en su Cancionero.

I. EL ARRAIGO POPULAR DE LAS DÉCIMAS

La décima, como forma poética, nace unida al canto y esta es su expresión más extendida en Latinoamérica. Vicente Espinel, poeta y músico andaluz, le da a esta estrofa su estructura actual, la que se conserva, prácticamente sin variantes, desde el siglo XVI: conjunto de diez versos octosilábicos de rima consonante abba:ac:cddc.

Esta hermosa forma de composición poética, conocida como "décima espinela", llega muy temprano a América, alcanza gran difusión en el siglo XVIII y se arraiga definitivamente, como estrofa popular por excelencia, en el siglo XIX. Son muchos y muy variados los ejemplos que confirman su pervivencia. Baste recordar el uso que de ellas hizo sor Juana Inés de La Cruz, en sus *Décimas Cortesanas* del siglo XVII. Por otra parte, su pervivencia como canto popular —muchas veces improvisado— se extiende a lo largo y ancho del Continente, sin olvidar la presencia de su oralidad en la literatura actual[1].

Los asuntos y motivos temáticos que la décima ha adoptado como expresión popular también son muy diversos. Tal popularidad se explica, en gran parte, por esa identidad que existe entre la colectividad que la conserva como tradición viva y la propia experiencia de esa comunidad que se manifiesta en sus versos. De

[1] Véase, p.e., ELFIDIO ALONSO: *El Giro Real*, Barcelona, Edit. Argos Vergara, 1983.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

este modo, si la cultura es la síntesis de la experiencia de un pueblo, la décima cumple la esencial función de conservar esa memoria colectiva, actualizada en la poesía o en el canto. Por esta razón, los pueblos que la cultivan se reconocen a sí mismos en ella.

Además de la identidad señalada con relación a los temas, contribuyen a su popularidad el tono de las composiciones y el anonimato de su difusión, muchas veces acentuado por el cauce de subversión o de protesta que se desliza entre los pliegues de sus versos. No extraña en tal sentido la ductilidad de la décima para adaptarse a la expresión de lo más actual, junto con la capacidad que tiene para conservar las fórmulas más tradicionales. Tal es el caso, p.e., de la poesía satírico popular que se manifiesta, por lo general, en forma de parodia.

La elaboración artística del creador popular no es, por tanto, nada ingenua cuando se trata de décimas. Junto al humor corrosivo con el que se enfrenta al poder contingente, la décima adopta también los cánones de la tradición satírica para actualizar, también con humor, el poder trascendente de la muerte. La satírica visión popular de la muerte, representada en la forma de "animal furioso" por Violeta Parra, muestra la persistencia viva de esta tradición conservada por la décima popular:

Con este animal furioso
no puede ni el más letra'o,
no sirve lo que ha estudiado,
ni apelativo famoso.
Ni titulares pomposos
toititos van al fonduco,
naide le iguala a este cuco
pa'acarrear por su compuerta,
y se hace la mosca muerta
el esqueleto macuco.

II. RECOPILACIÓN Y CREACIÓN FOLKLÓRICA DE VIOLETA PARRA

Mi propósito no es hablar de la décima en general, sino del uso muy particular que de ella hace Violeta Parra como forma de expresión autobiográfica. La autora chilena que nace en San Carlos (prov. de Ñuble) en 1917, cultivó todo género de décimas: a lo humano, a lo divino, de argumento o lección, crónicas cantadas,

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

etcétera. Son famosos sus contrapuntos ("Puerto Montt está temblando"), las décimas de amor y desengaño ("Se juntan dos palomitos" y "Versos por desengaño"), las décimas por homenaje a García Lorca y Gabriela Mistral ("Un río de sangre" y "Versos por despedida", respectivamente), las décimas sobre el mundo al revés ("El diablo en el paraíso"), los "versos por sabiduría", por "confesión" y "padecimiento". En fin, Violeta intenta abarcar todo el amplio espectro de la realidad humana y divina, poetizada desde una perspectiva auténticamente popular.

No vale la pena entrar en la vida de esta mujer, hecha poesía y canto en sus *Décimas Autobiográficas*, por la vía de la erudición. Ella misma rehuyó, por instinto natural, el "muestreo arqueológico" que reduce el trabajo del folklorista a clasificaciones exhaustivas, descripciones cerradas o encasillamiento de conceptos, como advierte Víctor Casaus en el "Prólogo" a *El Libro Mayor de Violeta Parra*[2]. Por ello, puede decirse que el sentido último de la búsqueda de Violeta en la cantera inagotable de la tradición popular chilena era, ante todo, revivir el canto del pueblo.

En el "Prólogo" antes citado, Víctor Casaus, junto con definir los términos de la revitalización de aquella cultura viva y relegada realizada por Violeta, precisa también las etapas en las que se cumpliría tal propósito. El primero de estos momentos corresponde al trabajo de recopilación y difusión que comienza en Ñuble, en la década del 50, sigue por la zona central de Chile, por la Peña de Arauco, Concepción, Chiloé (en el Sur), hasta rastrear finalmente la música nortina.

La segunda de estas etapas es lo que Casaus señala como la fusión de la propia vida de la autora con los valores culturales que investigaba, y la consiguiente superación temporal de esos valores en las canciones que entonces creó: la fidelidad al folklore no se paga repitiéndolo, se muestra superándolo creadoramente, acota finalmente el mencionado prologuista[3].

Es la misma folklorista quien señala el momento inicial de su labor de recopilación:

2 ISABEL PARRA: *El Libro Mayor de Violeta Parra* (Prólogo de VÍCTOR CASAUS), Madrid, Edit. Michay, 1985.
3 *Ibíd.*, págs. 12 y 13.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

> Cuándo me iba a imaginar yo que al salir a recoger mi primera canción, un día del año 53, en la Comuna de Barrancas (en Santiago), iba a aprender que Chile es el mejor libro de folklore que se haya escrito.

Desde aquel primer momento la actividad folklórica de Violeta Parra fue ininterrumpida, a pesar de los obstáculos que le impuso la cultura oficial que apoyaba una suerte de "neofolklore", de raíz seudopopular. El reconocimiento a su labor de rescate y difusión de aquella tradición viva, auténticamente popular, llega por otros cauces. José María Arguedas, p.e., comenta lo siguiente en la Universidad Católica de Chile, con motivo de una Mesa Redonda organizada por esa Universidad, dedicada a analizar el aporte de Violeta Parra a la cultura chilena y latinoamericana. "Yo creo que el caso de Violeta Parra es uno de los más excepcionales e interesantes de cuantos puedan presentarse en el arte de Latinoamérica [...]. El arte que crean los negros, los indios, los mestizos, es considerado como un arte inferior. Por lo tanto, ese arte sirve para diferenciar a estos grupos, para segregarlos, e incluso para despreciarlos. Por otro lado [...] todo el arte que crea la gente que no ha conseguido llegar a las escuelas o a las universidades, que ha mantenido una fuente de inspiración en formas pasadas, como testimonios históricos de grupos llamados cultos o predominantes de las sociedades, también es llamado folklore, y también esto es un elemento diferenciante y hasta disgregante. Sin embargo, algunos artistas, grandes creadores, han logrado convertir estos elementos diferenciantes en elementos unificantes."[4]

Arguedas apunta a lo esencial de la labor creadora de Violeta Parra. Ella "canta la diferencia", como dice en una de sus composiciones, pero ese canto es, paradójicamente, unificador, como bien apunta el escritor peruano. Ella une en el folklore lo que desde una cultura oficial y dominante se pretende desconocer o menospreciar.

Semejante a éste es el reconocimiento que de Violeta Parra hacen tres grandes poetas chilenos unidos en la "Presentación" de su libro *Décimas autobiográficas en verso*[5]: Pablo Neruda, Nicanor Parra y Pablo de Rokha. En su poema "Elegía para cantar"

[4] *Ibíd.*, pág. 39.

[5] VIOLETA PARRA: *Décimas. Autobiografía en versos* (Introducción de PABLO NERUDA, NICANOR PARRA y PABLO DE ROKHA), Edit. Sudamericana, 1988.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

(1970), Neruda la llama "Santa de greda pura", nombre de raíz telúrica y primigenia que el poeta sólo dedica a su amada Matilde en "Cien sonetos de amor" (1959).

Nicanor Parra en su poema "Defensa de Violeta Parra" recrea la imagen de su hermana y también la ve "...desenterrando cántaros de greda". Por su parte, Pablo de Rokha, concluye el tríptico que encabeza el libro con su homenaje "Violeta y su guitarra", escrito en París (1964). Él también la ve germinando desde las entrañas de la tierra: "...*la gran placenta de la tierra la está* pariendo cotidianamente, como a un niño de material sangriento e irreparable". Tales son los homenajes que preceden a este libro de décimas autobiográficas, escrito por esta autora profundamente vinculada con la tradición popular chilena.

III. LA AUTOBIOGRAFÍA EN DÉCIMAS DE VIOLETA PARRA

En el desarrollo cronológico de las décimas autobiográficas de Violeta Parra pueden reconocerse, al menos, cinco momentos. El primero de ellos se refiere a la preparación del canto, los siguientes corresponden a las etapas vitales de la autora, comenzando con la presentación de los parientes en la primera niñez; luego, la infancia, propiamente tal, para seguir con la juventud y acabar con la madurez y la despedida.

1. LA GÉNESIS DEL CANTO, A MANERA DE "INTROITO".

Las tres primeras composiciones del libro corresponden al "introito" de rigor. Los signos de la oralidad manifiestos en la escritura ponen de relieve la improvisación del canto. No falta la alusión a las cualidades del cantor ni la clásica referencia al gallo de pelea que se apresta a responder el desafío de un rival. Mediante fórmulas de oralidad apelativa se reclama también la atención de los "señores oyentes". Se vuelve sobre las cualidades de los contendientes y del instrumento que acompaña al canto, para terminar esta exaltación del "yo" con el tradicional tópico de la falsa modestia que precede al despliegue de su destreza: "...yo veo que mi cabeza / no es capaz par'este asunto".

La segunda de estas composiciones relata la génesis de su canto autobiográfico en décimas populares. Es su hermano Nicanor

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Parra, el "antipoeta" chileno, quien la incita al relato de su vida "a lo pueta". Luego de algunas vacilaciones, expuestas en la segunda composición, en la tercera declara su voluntad de llevar a cabo la propuesta de Nicanor. Expone entonces el plan de la obra y afirma, sobre todo, la oralidad de su escritura destinada al canto:

Pero, pensándolo bien,
y haciendo juicio a mi hermano,
tomé la pluma en la mano
y fui llenando el papel.
Luego vine a comprender
que la escritura da calma
a los tormentos del alma,
y en la mía que hay sobrantes;
hoy cantaré lo bastante
pa'dar el grito de alarma.

.....

Primero, pido licencia
pa'"transportar" la guitarra;
después, digo que fue Parra
quien me donó l'existencia.
Si me falta l'elocuencia
para tejer el relato,
me pongo a pensar un rato
afirmando el "tuntuneo",
a ver si así deletreo
con claridez mi retrato.

2. LOS PARIENTES. Los cuatro poemas siguientes (IV al VIII) están dedicados a la "presentación" de los parientes de la autora. La serie comienza con la siguiente fórmula: "Aquí presento a mi abuelo, / señores, demen permiso...". Los abuelos de "paire y maire" adquieren perfiles vivos en la escritura de Violeta Parra. Sus retratos son complementados con anécdotas y escenas familiares ilustrativas de su condición y naturaleza.

La serie continúa con un excurso sobre la condición del pobre y las "penas del mendigo", convenientemente justificado ante el auditorio en la décima final del poema VII: "dispénsenme las chiquillas / si m'he salido del tema, / es qu'esta verdad me quema / el alma y la pajarilla...". Termina este ciclo de "los parientes"

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

con la afirmación del "yo" en el canto popular y con un juicio valorativo sobre el legado de sus parientes, particularmente centrado en la imagen de su hermano.

Nótese además, cómo los dichos y refranes, dominantes en la poesía de Violeta Parra, muestran en su discurso el carácter oral de su escritura. La siguiente décima con la que termina la serie de "los parientes" es un buen ejemplo:

De tal palo, tal astilla,
se dequivoca el refrán;
sólo le cuadra a San Juan,
pero no a esta mocosilla.
Bien dorá' fue la tortilla,
muy revueltita después;
ya ven, mi abuelo José
con el código en su mente
y quién hubo más prudente
como mi otro abuelo fue.

Tan sabios conocimientos
no recayeron en hijos,
con un misterio prolijo
pasan directo a los nietos,
en lo cual yo no les miento,
tengo la prueba en la mano,
yo les presento a mi hermano
como el más bonito ejemplo,
si ahora no tiene un templo
lo tendrá tarde o temprano.

3. LA INFANCIA. La serie de la infancia comienza con la emigración de la familia a Lautaro, ciudad del Sur de Chile, donde Violeta vive su niñez. Desde su mirada infantil se perfila la imagen de sus padres: él era maestro de escuela y gran folklorista; ella, experta en las labores del campo y de la casa, también era una eximia cantora campesina. Los cuatro versos dedicados al padre y los seis destinados a la madre son un ejemplo de la condensación poética que alcanzan las décimas de Violeta Parra:

Mi taita fue muy letrario:
pa'profesor estudió,
y a las escuelas llegó
a enseñar su diccionario.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Mi mama como canario
nació en un campo florí'o;
como zarzal entumí'o
creció entre las candelillas;
conoce lo qu'es la trilla
la molienda y l'amasijo.

La recreación de la infancia en la escritura no puede entenderse en las décimas autobiográficas de Violeta Parra sin atender a las circunstancias en la que ésta se desenvuelve. Ello explica que la autobiografía en versos, expresión de la memoria individual, se haga colectiva. El "yo" individual que evoca se transforma necesariamente en un yo pluralizado, en un "nosotros", cuando en el recuerdo se impone la vivencia de sucesos que han afectado a toda la comunidad chilena. Por tanto, la historia personal y la del pueblo se funden en la unidad de un solo canto autobiográfico.

La epidemia de viruela que afecta a Violeta y que describe en los poemas X, XI y XII es un mal que ataca a todos, preferentemente a los desvalidos. Esto justifica el excurso del poema XIII con el que se clausura este ciclo de la infancia. "De nuevo yo solicito / perdón por irme alejando", dice Violeta Parra cuando cree apartarse de su canto autobiográfico, para terminar con la siguiente justificación social: "no puede ni el más flamante / pasar en indiferencia / si brilla en nuestra conciencia / amor por los semejantes".

La escuela, de la cual huía Violeta para coger la guitarra, pone en evidencia ante los ojos de la niña las diferencias sociales (poema XIV). Las dificultades económicas de la familia (poema XV) son solventadas por el épico esfuerzo de la madre a quien Violeta, anulando el distanciamiento temporal de la autobiografía, le dedica la siguiente décima con la que se termina el poema XVI:

Hoy día anda en los setenta,
demuestra cincuenta y uno;
sus canas no es mal ninguno,
más bien, yo digo, le asientan.
¡Cómo va a estar contenta
cuando le entregue mis versos
de cogollito al reverso,
de lágrimas y sonrisas!
¡Viva mi mama Clarisa
más linda qu'el Universo!

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

La solidaridad manifiesta del grupo social en el que se desenvuelve la niñez de Violeta (XVII al XXV) hace del mundo infantil y adulto un solo universo poblado de figuras familiares. Todo este mundo se vuelve del revés ("El Diablo en la cristiandad, / el Ángel entra al infierno", XXVII), con la dictadura del general Ibáñez en Chile[6]. La violenta irrupción del dictador conmueve al mundo infantil y es desde esa perspectiva como adquiere más dramatismo el suceso de la dictadura. La autora evoca la visión de la niña de diez años, confundida con la chiquillería, huyendo como "pájaros asustados" del poder represivo. De este modo, el carácter autobiográfico de las décimas permite unir en un doble punto de vista la imagen de la dictadura: el de la niña que "ve" y el de la mujer que evoca su niñez en la autobiografía:

Los niños ya no son niños,
son pájaros espantados,
le temen a los soldados
como a las bestias en piño.
Este recuerdo me ciño
al centro del corazón,
concédanme la ocasión
para decir crudamente,
que Ibáñez, el presidente,
era tan cruel como el león[7].

La desgracia de la colectividad, del pueblo, se confunde con la historia individual de la evocación autobiográfica. La dictadura se cierne sobre la familia Parra ("Así creció la maleza / en casa del profesor, / por causa del dictador / entramos en la pobreza", XVII). Deben emigrar al Sur en busca de trabajo. Se suceden enfermedades (XVII), la degradación del padre en la borrachera (XIX), la pérdida de la herencia familiar (XXX y XXXI), hasta llegar al embargo de los bienes (XXXVIII y XL). No faltan las décimas por gratitud que evocan la solidaridad de los hombres en la desgracia (XXXII, XXXVI, XXXVIII). Todo ello contribuye a destacar, por contraste, el poder de la dictadura frente a los valores de quienes la sufren. La pluma de Violeta justifica la desesperación paterna, pero se alza como instrumento de denuncia directa cuando

6 CARLOS IBÁÑEZ DEL CAMPO gobernó Chile desde 1927 a 1931, luego desde 1952 a 1958.

7 Se refiere a D. Arturo Alessandri Palma, presidente de Chile entre 1920 y 1925, luego de 1932 a 1938. Lo llamaban "el León de Tarapacá".

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

se refiere, individualizadamente, al causante de la desgracia colectiva:

No tiene la culpa el chancho,
sino quien le da el afrecho.
Hoy el instante aprovecho
para tomar mi revancho;
del árbol salió este gancho
pa'repetirlo tan fuerte,
que si mi taita en la muerte
procura encontrar reposo,
fue por aquel fastidioso
Ibáñez, el presidente.

Los recuerdos de la infancia se suceden en la evocación autobiográfica; pero éstos son sabiamente dosificados en el relato. Con fórmulas narrativas tales como "Dejemos lo triste a un lado", la autora cambia el curso de la narración para recrearse en el recuerdo de escenas cotidianas de su niñez enraizada en el campo. Es un mundo dinámico y participativo que rezuma vida y optimismo (XLII). En tal ambiente se desarrolla la segunda infancia de Violeta: "Aprendo a bailar la cueca,/ tejo meñaque a bolillo,/ descuero ran'a cuchillo / yo le doy vuelta a la rueca..." (XLIV). Este recuerdo es ensombrecido por la enfermedad y la muerte del padre (XLV y XLVI) que culmina en las composiciones XLVII y XLVIII. Como corolario está la reflexión sobre el poder de la muerte, que la autora exorciza con el humor popular de la poesía satírica más tradicional:

A mí no me den la muerte
ni envuelta en papel de seda,
del cementerio albaceda
da el arañazo muy fuerte.
Graciosa, no quiero verte
ni pa'la resurrección,
yo t'echo la maldición
que habrís de cortarte el pelo
con Lucifer en los cielos,
y en su feroz fundición.

Las décimas de la infancia terminan con el malcasamiento de Acario y la "Peta" y la muerte de su hijo Vicente (XLIX y L). El velatorio del niño muerto constituye todo un ritual recreado en décimas. El "tuntuneo sagra'o" de la guitarra acompaña la ceremonia en la que se viste al "Angelito" (LI), sigue con los "Versos

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

por saludo" (LII), "Versos por padecimiento" (LIII), "Versos por sabiduría" (LIV), para terminar con los "Versos por despedida".

Todo este ritual sagrado-profano que motiva el despliegue de las décimas a lo divino en memoria del niño muerto, coincide con el final de la propia infancia de Violeta. Ya en la décima cincuenta, la autora descubre con humor su propia desnudez en el río en que se baña:

Desmugro ya los pañales
de la infeliz criatura,
y sobre de la verdura
los tiendo en los matorrales.
Después, en esos canales
me baño escondidamente,
no habiendo nadie presente;
me susto al verme pilucha,
porque me han visto una trucha
y un corderillo en el puente.

4. LA JUVENTUD. Las etapas claves de la vida de Violeta Parra están marcadas por la emigración. Primero, el viaje desde Santiago a Lautaro, en el Sur, donde vivió su niñez; luego, desde esa ciudad de vuelta a la Capital. Viajes motivados siempre por la necesidad de la numerosa familia de Violeta Parra. Pero en este último caso la joven Violeta viaja sola. En 1932, cuando la autora tenía 15 años, es invitada por su hermano Nicanor a Santiago de Chile. Es notable la interiorización del viaje, concebido como despojo y permanencia de la infancia a medida que el tren se acerca a la Capital: "Un ojo dejé en Los Lagos [...], el otro quedó en Parral [...], mi brazo derecho en Buin [...], el otro por San Vicente [...], mis manos en Maitencillo (...), mi falda en Perquilanquén..." (LIX).

Después de un par de años de estudio en la Escuela Normal, la joven Violeta Parra comienza a cantar en los boliches de los barrios populares de Santiago. Allí conoce al que será su marido en 1938. Violeta recrea en sus versos la emoción juvenil del flechazo amoroso, como si fueran campanas que retumban en el corazón: "... *talán talán la campana / retumba en mi corazón* / por el joven conductor / que me hace mil musarañas" (LXIII). El matrimonio termina a los diez años, como lo recuerda la siguiente

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

décima autobiográfica. Nótese el distanciamiento objetivador de la evocación, logrado mediante la sustitución de la primera por la tercera persona narrativa. De este modo, la autora se ve a sí misma emigrando nuevamente en busca de la libertad y el sustento:

A los diez años cumplí'os
por fin se corta la güincha,
tres vueltas daba la cincha
al pobre esqueleto mío,
y p'a salvar el sentí'o
volví a tomar la guitarra;
con fuerza Violeta Parra
y al hombro con dos chiquillos
se fue para Maitencillo
a cortarse las amarras.

La experiencia de Violeta Parra como cantante en los bares populares de Santiago de Chile la convierte en testigo de excepción de los sucesos más brutales e injustos a que pueda dar lugar un ambiente sórdido como aquél. Tal evocación ocupa toda una serie de poemas en su autobiografía (LXIV a LXVII). Sirva de ejemplo la siguiente décima en la que recuerda el rapto y la violación de una compañera de trabajo:

También viene a mi cabeza,
como una vista brutal,
un martes al aclarar
se llevan a la Teresa,
entre nueve y a la fuerza
l'arrastran Mapocho abajo
sacándole los refajos,
mientras se hacen que no ven
unos que dicen amén
por no entregarse a los tajos.

El ciclo poético correspondiente a la juventud de Violeta Parra culmina con una larga reflexión que surge de la vivencia de esa realidad. Auténtica declaración de principios, la décima con que termina el poema LXVIII, explicita con toda claridad el sentido y la función de su canto autobiográfico:

Si escribo esta podesía
no es sólo por darme gusto,
más bien por darle un susto
al mal con alevosía;

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

quiero marcar la partí'a,
por eso prendo centella,
que me ayuden las estrellas
con su inmensa claridad
p'a publicar la verdad
que and'a la sombra en la tierra.

5. ETAPA FINAL Y DESPEDIDA. En la década de los 50, Violeta, impulsada por Nicanor Parra, empieza a trabajar con rigor la música folklórica de Chile. El año 53 descubre que "Chile es el mejor libro de folklore que se haya escrito". Comienza sus investigaciones y su actividad creadora. Se inicia también el continuo deambular de Violeta por diferentes países, como lo demuestra la siguiente serie de décimas autobiográficas (LXIX y LXXX). Primero fue la vivencia de la solidaridad internacional en el Encuentro Folklórico de Polonia (1954), luego el recuerdo de su gira por la Unión Soviética. Recala en Francia, donde se quedó dos años, para regresar a Chile en 1956. Allí la esperaba la muerte de su hija menor, sentimiento que motiva la última composición de la autobiografía de Violeta Parra. El poema se titula "Verso por confesión" (LXXXIII), cuya última décima es el testimonio más claro de la fijación de la memoria en la escritura autobiográfica:

Ahora no tengo consuelo,
vivo en pecado mortal,
y amargas como la sal
mis noches son un desvelo;
es contar y no creerlo,
parece que la estoy viendo,
y más cuando la estoy durmiendo
se me viene a la memoria;
ha de quedar en la historia
mi pena y mi sufrimiento.

Seis años después Violeta vuelve a Francia, país al que saluda con el desparpajo de la siguiente décima: "Buenos días la Francia / en todos sus cardinales / desde la altura del vino / al fondo de los pajares / del capricho de su cielo / al alma del habitante...". Entre 1962 y 1965 vive entre Ginebra y París. En este país prepara su libro "Poesía Popular de Los Andes", publicado en 1965. Regresa ese año a Chile y viaja a Bolivia, donde funda una Peña Folklórica, similar a la que tenía con sus hijos en Santiago de Chile. El 7 de enero de 1967 acaba su vida con un disparo de revólver. Los "Versos por desengaño" de la autora que cantó "Gra-

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

cias a la vida", se convierten definitivamente en "Versos por despedida":

Ordeno la despedida,
palomito volador,
suspéndeme este dolor
que es mi pan de cada día,
aunque sea culpa mía
no debes de ser así
que no es remedio p'a mí
el aumentarme los males,
con la miel de los panales
más se puede conseguir.

IV. LA ESTRUCTURA TRADICIONAL DE LAS DÉCIMAS AUTOBIOGRÁFICAS

El uso que Violeta Parra le dio a las décimas no se limita a su expresión autobiográfica. Todas ellas constituyen un "Cancionero", entendiendo por tal, el conjunto de las décimas transformadas en un canto totalizador que ha pasado por la criba de la poesía popular y tradicional. Su espontaneidad en ningún caso está reñida con el rigor. La combinación estrófica consagrada por Espinel se repite a lo largo de toda su biografía en décimas. Lo mismo pasa con las otras composiciones no incluidas en su libro autobiográfico.

La autora no cede a la asonancia del verso, ni siquiera a la mezcla de la rima, porque la soltura y la popularidad de las décimas se imponen por sí mismas. Los siguientes ejemplos demuestran lo señalado:

Texto 1. "Modelo canónico de la décima espinela":

Primero pido licencia	a
pa "transportar" la guitarra;	b
después digo que fue Parra	b
quien me donó la existencia;	a
si me falta la elocuencia	a
para tejer el relato	c
me pongo a pensar un rato	c
afirmando el "tuntuneo",	d
a ver si así deletreo	d
con claridez mi retrato	c

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Como se puede ver, se conserva inalterable la "décima espinela", manteniendo la consonancia de los versos: abba : ac : cddc. El siguiente ejemplo (Texto 2) corresponde a la agrupación estrófica llamada "décima encadenada", estructurada de la siguiente forma: el último verso de la primera décima aparece como inicial de la segunda, mientras el último de la segunda encabeza la tercera y así sucesivamente. El siguiente ejemplo de décima elegíaca es una buena muestra.

Texto 2. "Décima encadenada":

Rosita se fue a los cielos
igual que paloma blanca,
en una linda potranca
le apareció el ángel bueno,
le dijo: Dios en su seno,
niña, te v'a recibir,
las llaves te traigo aquí,
entremos al Paraíso
que afuera llueve granizo,
pequeña flor de jazmín.

Pequeña flor de jazmín,
del mundo vienes llegando;
aquí t'están esperando
la Madre y un querubín,
glorioso ha sido tu fin,
cuéntaselo a tu mamita
cuando ella esté dormidita,
así le darás paciencia,
valor y condescendencia
y resignación infinita.

Resignación infinita,
por voluntad del Señor
le quiso dar bendición,
tú eres la causa bendita,
apúrate palomita
que la Virgen del Carmelo
te ha de cuidar con desvelo,
lo mismo el ángel guardián;
los ángeles cantarán
el canto del arroyuelo.

El canto del arroyuelo
lo habrás de oír de mañana,

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

el coro de tus hermanas
v'a derramarse en los cielos,
de aquí verás que en los suelos
marcha tu maire querida,
tú irás en su compañida
en forma de mariposa
para cuidar afanosa
cuando se sient'afligida.

La única variante introducida por Violeta Parra a la "Décima encadenada" es la inclusión de una décima final que sintetiza las precedentes. También en su autobiografía en versos, usa la tradicional agrupación estrófica llamada "glosa o trova", cuya estructuración es la de una cuarteta octosilábica inicial, seguida de cuatro décimas. Cada uno de los versos de la cuarteta aparece en el verso final de las décimas. Los siguientes versos que evocan la llegada de la folklorista a la casa de su hermano Nicanor Parra, en Santiago de Chile, son un claro ejemplo de este tipo de agrupación estrófica:

Texto 3. "Glosa o trova":

Del momento en que llegué
mi pobr'hermano estudiante
se convirtió en un instante
en par'y maire a la vez.

Me lleva a una sastrería
me compr'un lindo uniforme,
se considera conforme
del verme de azul vestida;
en una paqueterida
mercerizados café,
enagüa seda crepé,
zapatos de cabritilla;
cambiaba la sopaipilla
del momento en que llegué.

Regreso muy orgullosa
a casa de mi pairino,
me miran con desatino,
me deshojaron la rosa;
si ella sigue fastidiosa,
yo me hago l'interesante,
que dicen qu'estoy flamante
par'ingresar a l'escuela,

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

contempla su parentela
mi pobr'hermano estudiante.

No sé de qué están hablando,
pero me siento inconforme
mirandom'el uniforme;
parece qu'estoy llorando,
mi hermano lo va notando,
defiende con gran desplante:
la niña es un'aspirante
en un curso de madurez,
la situación al revés
se convirtió en un instante.

Al otro día temprano
llegó com'un profesor,
con libros un gran montón
y un mapa mundi en la mano;
con aire de soberano
m'entreg'un libro de inglés,
un cuaderno de francés,
debo embarcarm'en las lenguas;
se vuelve, cuando me arenga,
en par'y maire a la vez.

Como en el caso anterior, Violeta Parra agrega a este tipo de combinación estrófica una décima más, que sintetiza el poema. En todo caso, si hay un uso destacado de la décima en la tradición popular latinoamericana, es el particular registro autobiográfico que le imprimió la folklorista chilena a la estrofa de Espinel. Ella, junto con transformar su vida en poesía y canto, "no sólo recopilaba las auténticas canciones del pueblo en sus trabajos de investigación folklórica, sino que también las divulgaba, o trataba de divulgarlas por cuanto medio le fuera posible"[8], según palabras de su hija Isabel, autora de uno de los libros más completos sobre su vida.

[8] ISABEL PARRA: *Op. cit.*, pág. 55.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

JESÚS-MARIO RODRÍGUEZ RAMÍREZ

MODELOS MELÓDICOS EN LAS DÉCIMAS POPULARES CANARIAS

La comunicación trata de determinar la estructura de algunos modelos melódicos de la décima popular en Canarias, tomando como soporte doce ejemplos de diferentes islas. Junto a la transcripción musical, y criterios seguidos para ello, se trata el estilo del canto, las direcciones melódicas, el comportamiento interválico, las cadencias, las estructuras formales y el acompañamiento instrumental.

1. PROPÓSITO

En esta comunicación pretendemos analizar y comparar el soporte melódico de doce décimas populares, algunas con acompañamiento instrumental y otras sin él, para determinar la estructura de algunos de los modelos melódicos que emplea este género literario en Canarias [1]. Como es sabido, a la décima cantada se la conoce en nuestro Archipiélago bajo el nombre de Punto Cubano, primera y directa referencia a su vinculación con el cancionero folklórico de Cuba.

2. LOS EJEMPLOS

A la isla de La Palma pertenecen 1, 2, 3, 4 y 5; a Tenerife los ejemplos 6 y 7; a Gran Canaria los ejemplos 8, 9 y 10, y a Fuerteventura los ejemplos 11 y 12.

De La Palma son los "verseadores" Eremiot Rodríguez y Manuel Pérez, ejemplos 1 y 2 respectivamente, de los cuales hemos transcrito dos décimas cantadas durante el homenaje a un conocido cantador lagunero en junio de 1992 [2]. Los ejemplos 3 y

[1] Hasta ahora, en el campo de las publicaciones sobre etnomusicología canaria, sólo se había ocupado de esta materia LUIS COBIELLA CUEVAS en su trabajo: "La música popular en la isla de La Palma". *Revista de Historia* (Tenerife, Universidad de La Laguna, 1947, n.º 80, pp. 454-484).

[2] Archivo Particular de MANUEL GONZÁLEZ ORTEGA.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

4, también de La Palma, pertenecen a los poetas Úrsula Pérez y Alberto González. Las décimas se titulan "Cartas de amor" y fueron escritas durante los años treinta de este siglo. Las cantan Elsa Alonso y Evaristo Rodríguez. Un último ejemplo (N.º 5) de La Palma lo ejecuta un miembro del grupo palmero Echentive con las décimas "Hermanos Benahorenses" del poeta Haydin Hernández Pérez. Los tres ejemplos anteriores pertenecen también al trabajo discográfico de dicho grupo[3].

De la isla de Tenerife contamos con Vicente Llanos y Liborio López, cantadores de la zona de Los Realejos, que interpretan los ejemplos 6 y 7 respectivamente. Sus versos están incluidos en el trabajo discográfico del grupo recolector Los Alzados[4].

El ejemplo 8, cantado por Abraham Guillén Guerra, de Acusa Seca (Artenara, Gran Canaria), pertenece al archivo particular de Lothar Siemens Hernández, así como los números 9 y 10 del cantador Manuel Suárez ("el cojo") de Tenteniguada, también de Gran Canaria. Este último aprendió la tonada perteneciente al ejemplo 9 durante su estancia en Cuba como un canto carretero.

Por último, incluimos los ejemplos 11 y 12 de Anselmo Cabrera, de Tuineje, Fuerteventura[5].

3. CRITERIO DE TRANSCRIPCIÓN

Hemos utilizado un sistema de transcripción para cantos recitados no mensurales, que nos parece el más eficaz para el trabajo que nos ocupa. Básicamente consiste en cuatro tipos de figuración que indican una duración aproximada: figura grande, ovalada y con su interior en blanco, para notas largas y detenidas generalmente a final de frase; figura grande, ovalada y con su interior en negro, para notas más largas que las de recitación, en medio de frases; figura de mediano tamaño, redonda y con su interior en negro, para las notas de recitación silábica; figura pequeña y redonda para las notas de paso muy breves o de melismas.

Las pausas, no medidas, entre frase y frase se representan por una línea grande y vertical. Las cesuras cortas se indicarán por una línea corta y también vertical.

3 *Décimas.* Echentive. Tecnosaga, S. A., SED/5057, 1988.

4 *La música en la vida tradicional de Icod Alto.* Los Alzados. Grabaciones Acentejo, MD-137, 1987.

5 Archivo Particular de MANUEL GONZÁLEZ ORTEGA.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Cuando no se determina la altura de un sonido se usará la X. Se empleará la ligadura para abarcar las notas con las que se canta una misma sílaba, y el glisando se representará por una línea ondulada.

La indicación metronómica es siempre aproximada, debido a la natural oscilación en el curso del recitado.

Todos los ejemplos están transportados al tono de sol para una mejor comparación y análisis, colocándose debajo de la última nota la altura real en que fue cantada.

4. ESTILO DE CANTO

Los doce ejemplos estudiados pertenecen al estilo silábico, aunque algunas notas ligadas recuerdan el estilo melismático. Estos atisbos de melismas de escasa entidad consisten en ligaduras de dos y tres notas breves o de recitación:

dos notas ligadas: ejemplos 1, 2, 4, 6, 8, 10 y 11.

tres notas ligadas: ejemplos 2, 5, 6, 9 y 10.

Estas excepciones al estilo silábico predominante se adscriben a los diferentes ejemplos de todas las islas incluidas en este trabajo.

5. DIRECCIONES MELÓDICAS

La casi totalidad de los casos adoptan una dirección generalizada desde lo más agudo a lo más grave de la melodía. También hay episodios quebrados dentro de las mismas, y un solo ejemplo denota parcialmente una tendencia inversa (del grave al agudo).

Dentro de estas características hemos clasificado los ejemplos en cuatro grupos descendentes y uno con tendencia ascendente:

a) Tendencia descendente comenzando con una insistencia horizontal en la zona aguda: ejemplos 1, 2, 5 y 10.

b) Tendencia descendente con línea melódica poco quebrada: ejemplos 6 y 7.

c) Tendencia descendente con línea melódica muy quebrada: ejemplos 3, 4 y 9.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

d) Tendencia descendente con línea melódica muy quebrada y zonas ascendentes: ejemplos 11 y 12.

e) Tendencia descendente-ascendente: ejemplo 8.

6. ÁMBITOS MELÓDICOS

Determinaremos en este apartado la distancia interválica máxima dentro de la cual se mueve la melodía de los ejemplos.

El mayor porcentaje de ejemplos se concentra por encima de la octava, y dentro de éste grupo, el mayoritario es el de ámbito de novena mayor. El caso de mayor distancia interválica, con una oncena justa, corresponde al informante de Fuerteventura Anselmo Cabrera. El de menor ámbito melódico, con una séptima menor, pertenece al palmero Eremiot Rodríguez.

7 menor: ejemplo 1.
8 justa: ejemplos 5 y 8.
9 mayor: ejemplos 2, 3, 6, 7, 9 y 10.
10 mayor: ejemplo 4.
11 justa: ejemplos 11 y 12.

7. COMPORTAMIENTO INTERVÁLICO DE LAS MELODÍAS

En este apartado se contemplará la interválica dentro de las frases musicales, excluyendo las distancias entre las mismas.

Después de realizar la observación de la amplitud de los intervalos usados y su importancia numérica dentro del conjunto, llegamos a la conclusión de que los intervalos de segundas o por grados conjuntos, ya sean ascendentes o descendentes, son los más numerosos. La única salvedad a esta generalidad sucede en los ejemplos 3 y 4, en donde la proporción numérica de las segundas tiende a equilibrarse con las terceras. Habría que decir también que no existe ningún ejemplo construido exclusivamente con segundas. En todos los casos van acompañados por terceras y otros intervalos de mayor amplitud.

Las terceras aparecen en todos los ejemplos. La dirección de éstas se comporta lo mismo en forma ascendente que descendente. Al igual que ocurre con las segundas, no existe ningún caso exclusivamente con terceras.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Siguiendo en importancia numérica, las cuartas justas aparecen en los ejemplos 3, 8, 9, 10, 11 y 12 en muy escasa proporción. En ningún momento lo hacen en los comienzos de frases, sin que con ello recuerde la mentalidad tonal. Sólo encontramos una cuarta aumentada en forma descendente en la cadencia de la última frase del ejemplo 11.

En menor proporción que los intervalos anteriores existen quintas justas en los ejemplos 4, 8, 9 y 11. Sólo encontramos dos sextas mayores en los ejemplos 9 y 11. La séptima menor únicamente la encontramos en el ejemplo 11.

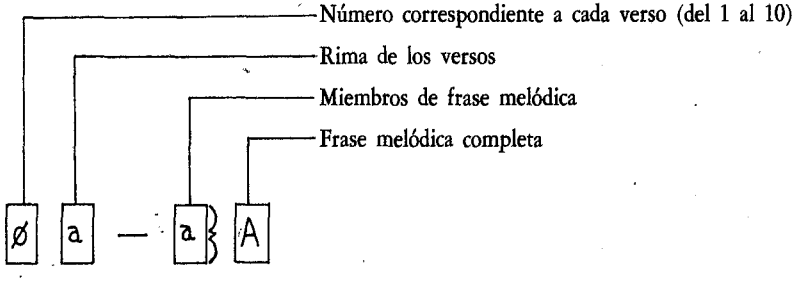
8. LAS CADENCIAS

Teniendo en cuenta la estructura modal y la tendencia descendente de las melodías, observamos que las cadencias de todas ellas terminan en la tónica o nota final. Es de resaltar que en la mayoría de los ejemplos se concluye con el paso descendente de la supertónica hacia la tónica. Sólo en los casos de los ejemplos 1 y 3 lo hacen desde el tercer grado.

9. LAS ESTRUCTURAS FORMALES

En la transcripción de textos que se sigue hay algún caso (N.º 9) en el que se añaden en cursiva voces habladas. Los textos cantados aparecen en redondillas.

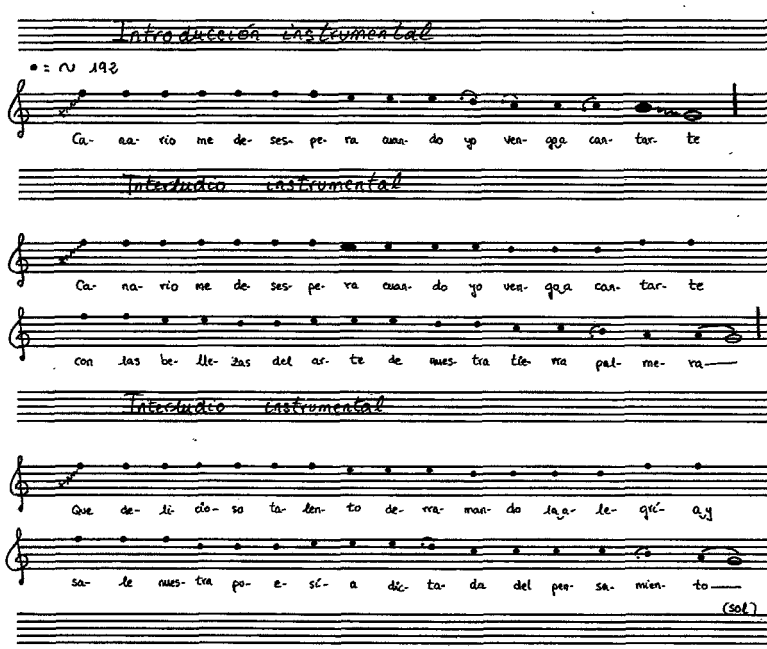
La codificación que exponemos a la derecha de los textos contempla la manera en que se combinan los cuatro elementos siguientes:



© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Ejemplo 1

(Eremiot Rodríguez. La Palma.)



Canario me desespera	1 a - a	A
cuando yo vengo a cantarte	2 b - b	
(interludio)		
Canario me desespera	1 a - a	B
cuando yo vengo a cantarte	2 b - c	
con las bellezas del arte	3 b - d	
de nuestra tierra palmera	4 a - b	
(interludio)		
Pero nadie considera	5 a - a	A
donde llega el argumento	6 c - b	
(interludio)		
que delicioso talento	7 c - a	B
derramando la alegría	8 d - c	
y sale nuestra poesía	9 d - d	
dictada del pensamiento	10 c - b	

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

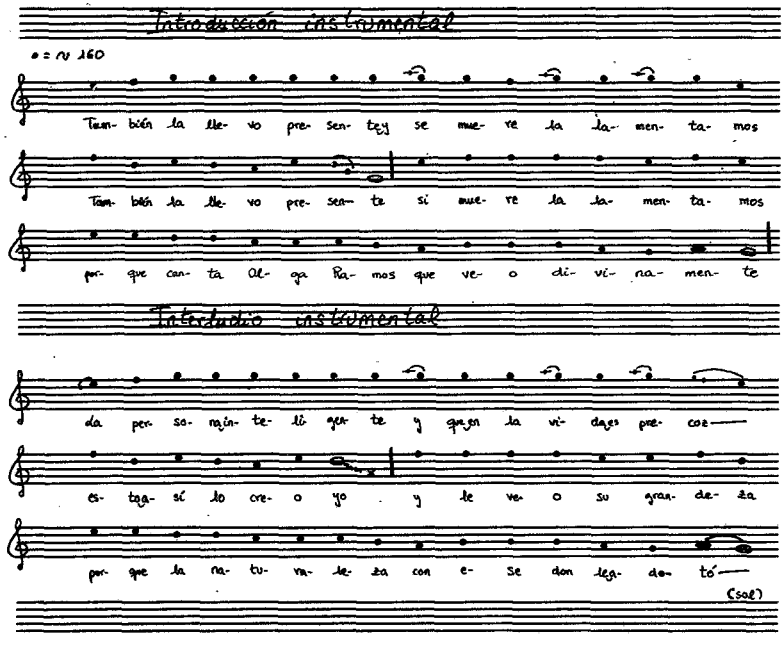
El período musical queda dividido en dos partes iguales, cada una con seis versos y dos frases musicales. La primera parte se desarrolla del verso 1 al 4, repitiéndose 1 y 2, y la segunda del verso 5 al 10.

La frase musical A está constituida por dos miembros de frase (a y b), siendo cuatro (a, c, d y b) los que constituyen B.

Las dos partes de la décima y sus frases musicales van separadas por un interludio instrumental.

Ejemplo 2

(Manuel Pérez. La Palma.)



También la llevo presente	1 a - a	A
si muere la lamentamos	2 b - b	
También la llevo presente	1 a - c	
si muere la lamentamos	2 b - d	B
porque canta Olga Ramos	3 b - e	
que veo divinamente	4 a - f	
(interludio)		

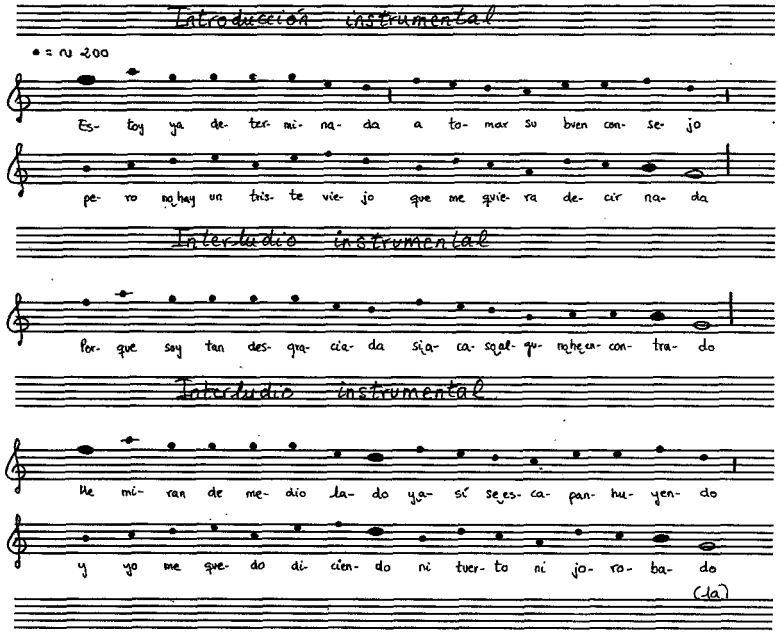
© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

La persona inteligente	5 a - a	A
y que en la vida es precoz	6 c - b	
esto así lo creo yo	7 c - c	
y le veo su grandeza	8 d - d	B
porque la naturaleza	9 d - e	
con ese don le adotó	10 c - f	

El período musical queda dividido en dos partes iguales cada una con seis versos y dos frases musicales. Es un caso similar al ejemplo 1, pero las frases son de tres miembros, no estando separadas por interludio instrumental.

Ejemplo 3

(Elsa Alonso Hernández. La Palma.)
«Cartas de amor». Letra de Úrsula Pérez y A. González.



Estoy ya determinada	1 a - a	A
a tomar su buen consejo	2 b - b	
pero no hay un triste viejo	3 b - c	
que me quiera decir nada	4 a - d	
(interludio)		

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

porque soy tan desgraciada	5 a - a	B
si acaso alguno he encontrado	6 c - e	
(interludio)		
me miran de medio lado	7 c - a	A
y así se escapan huyendo	8 d - b	
y yo me quedo diciendo	9 d - c	
ni tuerto ni jorobado	10 c - d	

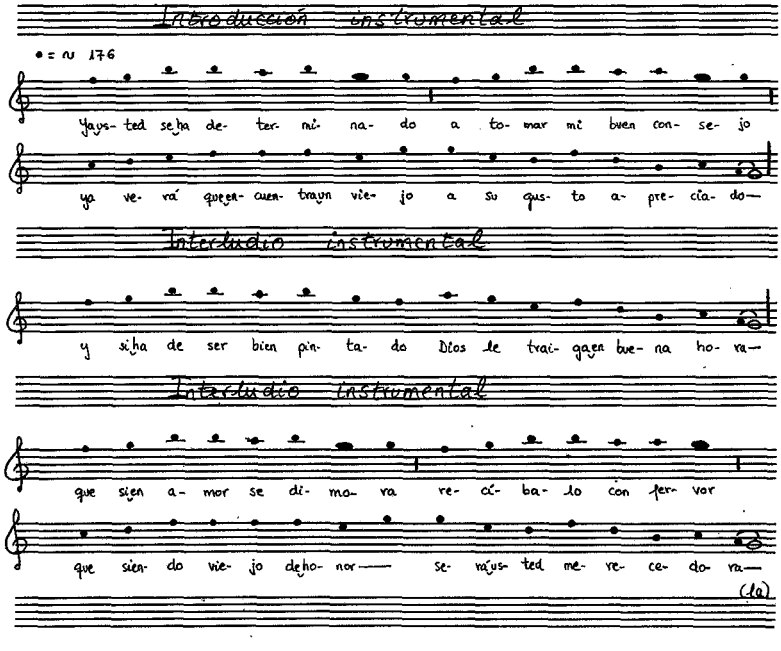
El período musical de esta tonada pertenece al único ejemplo femenino de los incluidos en el trabajo.

Consta de dos frases musicales. La frase A de cuatro miembros se repite. Primero abarca los versos 1 al 4, y en su repetición del 7 al 10. La frase B, de dos miembros, usa los versos 5 y 6. Todas las frases están separadas por interludio instrumental.

Es de destacar que este ejemplo no usa la repetición de versos.

Ejemplo 4

(Evaristo Rodríguez Díaz.)
«Cartas de amor». Letra de Úrsula Pérez y A. González.



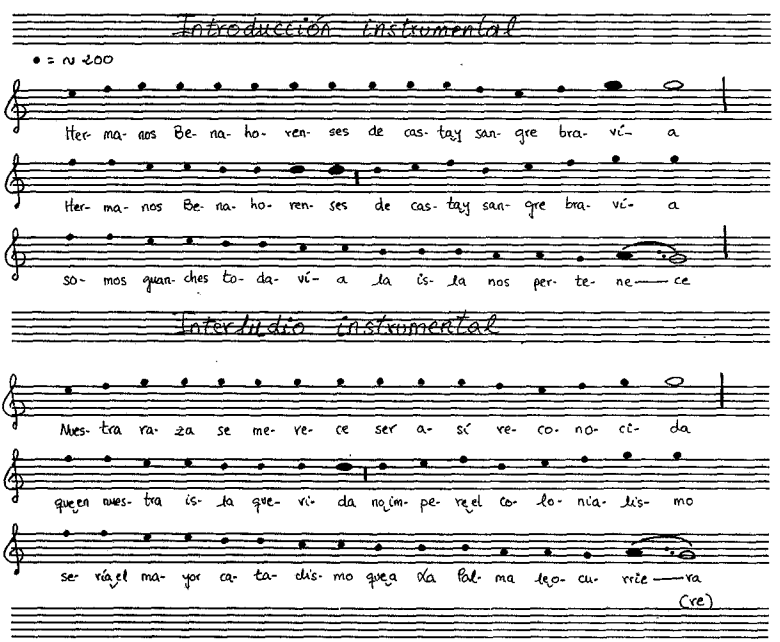
© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Ya usted se ha determinado	1 a - a	A
a tomar mi buen consejo	2 b - a	
ya verá que encuentra un viejo	3 b - b	
a su gusto apreciado	4 a - c	
(interludio)		
Y si ha de ser bien pintado	5 a - a	B
Dios le traiga en buena hora	6 c - c	
(interludio)		
que si en amor se dimora	7 c - a	A
recíbalo con fervor	8 d - a	
que siendo viejo de honor	9 d - b	
será usted merecedora	10 c - c	

Ejemplo similar al 3.

Ejemplo 5

(Grupo Echentive. La Palma.)
«Hermanos Benahorenses». Letra de Haydin Hernández.



© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

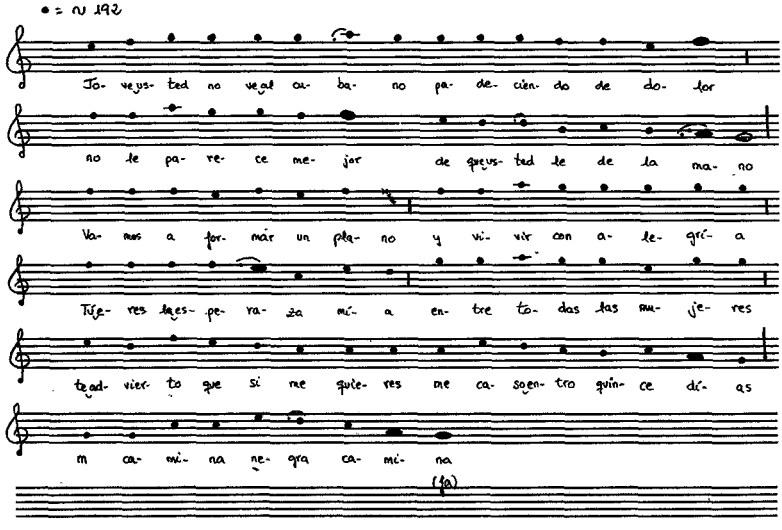
Hermanos Benahorenses	1 a - a	A
de casta y sangre bravía	2 b - b	
Hermanos Benahorenses	1 a - c	B
de casta y sangre bravía	2 b - d	
somos guanches todavía	3 b - e	
la isla nos pertenece	4 c - f	
(interludio)		
Nuestra raza se merece	5 c - a	A
ser así reconocida	6 d - b	
que en nuestra isla querida	7 d - c	B
no impere el colonialismo	8 e - d	
sería el mayor cataclismo	9 e - e	
que a La Palma le ocurriera	10 f - f	

De estructura similar al ejemplo 2 variando el número de miembros de frase de A y B.

Destaca la versificación irregular.

Ejemplo 6

(Vicente Llanos. Los Realejos, Tenerife.)



Jove usted no ve al cubano	1 a - a	A
padeciendo de dolor	2 b - b	
no le parece mejor	3 b - c	
de que usted le de la mano	4 a - d	

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

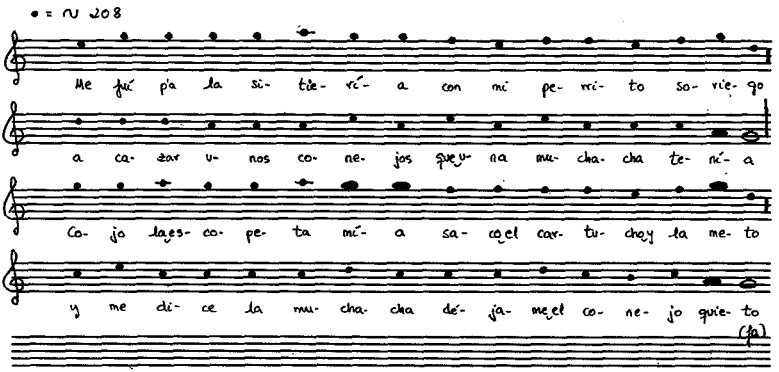
Vamos a formar un plano	5 a - e	B
y vivir con alegría	6 c - c	
tu eres la esperanza mía	7 c - f	
entre todas las mujeres	8 d - c	
te advierto que sí me quieres	9 d - g	
me caso entro quince días	10 c - h	
Camina negra, camina		

Se trata de un ejemplo sin acompañamiento instrumental. El período consta de dos frases. La frase A, de los versos 1 al 4, y B del 5 al 10.

Este es el único caso de los incluidos al que se añade una especie de estribillo, que nos recuerda a los mencionados por la musicóloga cubana María Teresa Linares Savio en su artículo "Algunos elementos hispánicos en la música cubana"[6], aunque aquí no se usa el estribillo como cierre cadencial, ya que la cadencia de la segunda frase del ejemplo termina claramente en la tónica, pero con valor de recitación y no como nota detenida, como ocurre en el resto de los ejemplos.

Ejemplo 7

(Liborio López. Los Realejos, Tenerife.)



6 IX Jornadas de Estudios Canarias-América. *Las relaciones canarios-cubanas.* Servicio de Publicaciones de la Caja General de Ahorros de S.C. de Tenerife, 1989, n.º 139, pp. 98-99 y 102-103.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

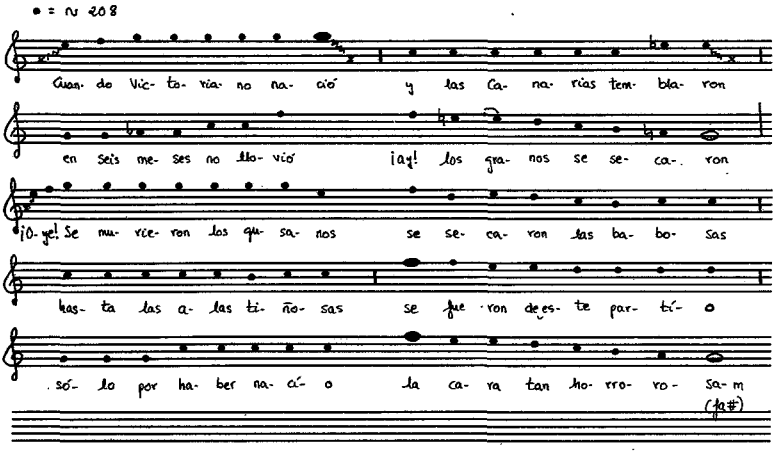
Me fuí p'a la sitiería	1 a - a	A
con mi perrito soriego	2 b - b	
a cazar unos conejos	3 - - c	
que una muchacha tenía	4 a - d	
Cojo la escopeta mía	5 a - a	A
saco el cartucho y la meto	6 c - b	
y me dice la muchacha	7 c - c	
déjame el conejo quieto	8 c - d	

Este caso sin acompañamiento instrumental lo consideramos una deformación de la décima. Consiste en dos cuartetas unidas, ambas con una única frase.

No existe repetición de versos.

Ejemplo 8

(Abraham Guillén Guerra. Artenara, Gran Canaria.)



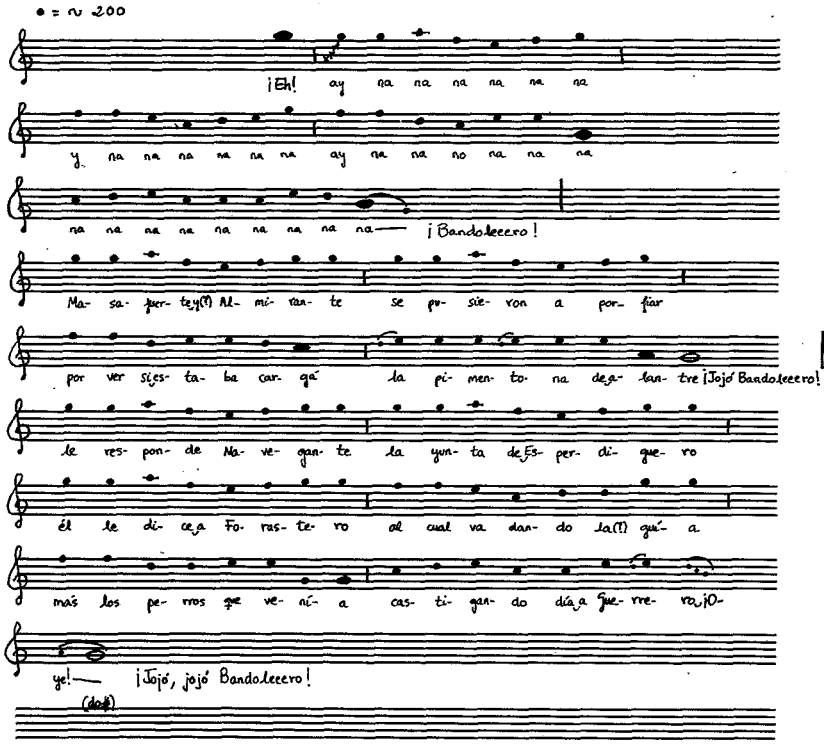
Cuando Victoriano nació	1 a - a	A
y las Canarias temblaron	2 b - b	
en seis meses no llovió	3 a - c	
¡ay! los granos se secaron	4 b - d	
¡Oye!, se murieron los gusanos	5 b - a	B
se secaron las babosas	6 c - e	
hasta las alas tiñosas	7 c - f	
se fueron de este partío	8 d - g	
sólo por haber nacío	9 d - h	
la cara tan horrorosa	10 c - d	

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Similar al N.º 6. Destaca el uso de la palabra "¡Oye!", entendiéndola como ~~un~~ impulso para comenzar la frase. Este aspecto también es comentado en el mencionado artículo de María Teresa Linares [7].

Ejemplo 9

(Manuel Suárez Melián. Valsequillo, Gran Canaria.)



¡Eh!
ay na na na na na na
y na na na na na na
ay na na na na na na
na na na na na na na
na na

7 *Ídem* p. 95.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

¡Bandoleeero!		
Masafuerte (?) y Almirante	1 a - a	A
se pusieron a porfiar	2 b - a	
por ver si estaba cargá	3 b - b	
la pimentona de alantre	4 a - c	
¡Jojó Bandoleeero!		
Le responde Navegante	5 a - a	B
la yunta de Esperdiguero	6 c - a	
él le dice a Forastero	7 c - a	
al cual va dando la (?) guía	8 d - d	
más los perros que venían	9 d - e	
castigando día a Guerrero, ¡Oye!	10 c - f	
¡Jojó, jojó Bandoleeero!		

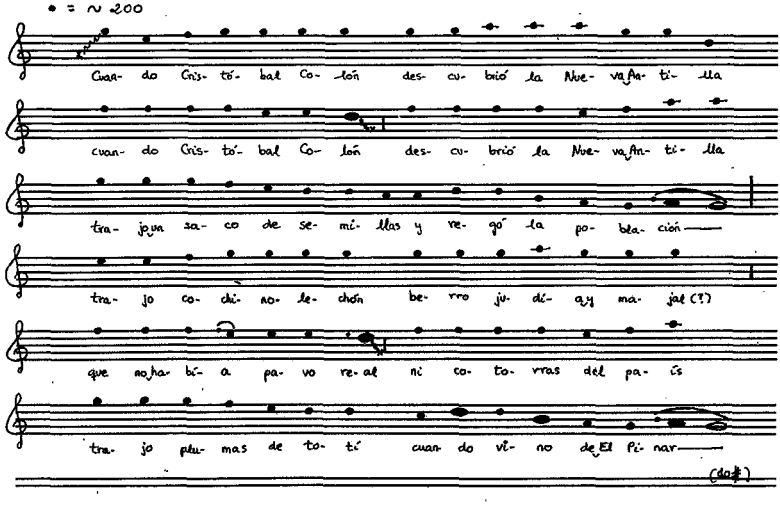
Ejemplo sin acompañamiento instrumental. El informante canta un tarareo antes de comenzar la décima. Recordamos que se trata de una tonada aprendida en Cuba como un canto de carretero.

Habrá que advertir los problemas que hemos encontrado a la hora de transcribir el texto, por ello las partes dudosas las hemos transcrito seguidas de interrogación.

Tiene una estructura similar a la de los ejemplos 6 y 8. Se repite varias veces el miembro de frase a, con ligeras variantes. Destaca el uso de una coletilla o cierre cadencial con la palabra "¡Oye!", por ser más larga la frase musical que el texto.

Ejemplo 10

(Manuel Suárez Melián. Valsequillo, Gran Canaria.)



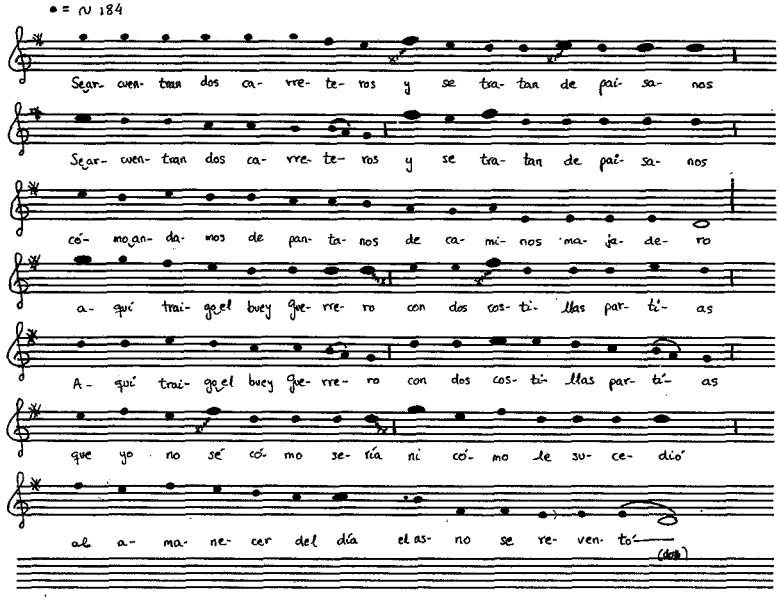
© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Cuando Cristóbal Colón	1 a - a	A
descubrió la Nueva Antilla	2 b - b	
cuando Cristóbal Colón	1 a - c	
descubrió la Nueva Antilla	2 b - d	
trajo un saco de semillas	3 b - e	
y regó la población	4 a - f	
trajo cochinolechón	5 a - g	B
berro, judía y majal (?)	6 c - h	
que no había pavo real	7 c - c	
ni cotorras del país	8 d - d	
trajo plumas de totí	9 d - e	
cuando vino de El Pinar	10 c - f	

Esta décima cantada sin acompañamiento instrumental, aprendida en Cuba por el informante Manuel Suárez, divide su estructura en dos frases distintas con seis versos cada una. Usa la repetición de los versos 1 y 2 en la primera de las frases.

Ejemplo 11

(Anselmo Cabrera. Tuineje, Fuerteventura.)



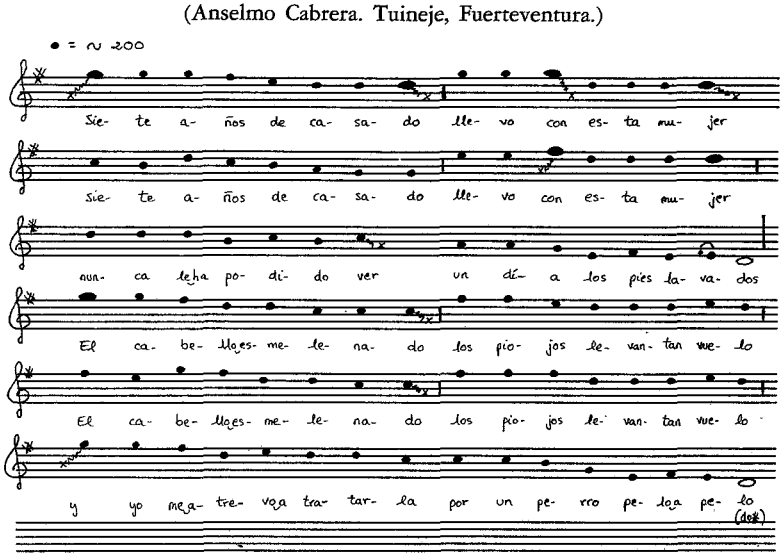
© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Se arcuentran dos carreteros	1 a - a	A
y se tratan de paisanos	2 b - b	
Se arcuentran dos carreteros	1 a - c	
y se tratan de paisanos	2 b - b	
cómo andamos de paisanos	3 b - d	
de caminos majadero	4 a - e	
Aquí traigo el buey Guerrero	5 a - f	
con dos costillas partías	6 c - b	B
Aquí traigo el buey Guerrero	5 a - c	
con dos costillas partías	6 c - c	
que yo no sé cómo sería	7 c - b	
ni cómo le sucedió	8 d - b	
al amanecer del día	9 c - g	
el asno se reventó	10 d - d	

De estructura similar a los ejemplos 6, 8 y 9. Destaca la repetición de los versos 5 y 6.

Ejemplo 12

(Anselmo Cabrera. Tuineje, Fuerteventura.)



Siete años de casado	1 a - a	A
llevo con esta mujer	2 b - b	
Siete años de casado	1 a - c	
llevo con esta mujer	2 b - d	
nunca le he podido ver	3 b - e	
un día los pies lavados	4 a - f	

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

El cabello esmelenado	5 a - g	B
los piojos levantan vuelo	6 c - h	
El cabello esmelenado	5 a - g	
los piojos levantan vuelo	6 c - h	
y no me atrevo a tratarla	7 d - i	
por un perro pelo a pelo	8 c - j	

Consideramos este ejemplo como otra deformación de la décima (dos cuartetas unidas), como ocurre en el número 7. En este caso existen dos frases distintas y se usa la repetición de los versos 5 y 6.

A la vista de la estructura de estos doce ejemplos, podemos agruparlos de la siguiente forma:

a) En cuanto a las frases:
   1. Estructura con dos frases distintas y repetidas: ejemplos 1, 2 y 5.
   2. Estructura con dos frases distintas, repitiéndose la primera: ejemplos 3 y 4.
   3. Estructura con dos frases distintas, no repetidas: ejemplos 6, 8, 9, 10, 11 y 12.
   4. Estructura con una única frase repetida: ejemplo 7.

b) En cuanto a la repetición de versos:
   1. Con repetición de versos: ejemplos 1, 2, 5, 10, 11 y 12.
   2. Sin repetición de versos: ejemplos 3, 4, 6, 7, 8 y 9.

10. EL ACOMPAÑAMIENTO INSTRUMENTAL

Los conjuntos instrumentales que aparecen en los cinco ejemplos palmeros, están conformados por los siguientes instrumentos:

— Ejemplos 1 y 2: laúd, guitarra y claves.
— Ejemplos 3 y 4: laúd, guitarra, contrabajo y claves.
— Ejemplo 5: acordeón, guitarra, contrabajo y claves.

El papel predominante lo tiene el laúd y el acordeón, ejecutando ambos una misma melodía, mientras los demás instrumentos desarrollan las armonías y los ritmos. El pasaje introductorio a la décima y los interludios instrumentales entre los bloques del canto

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

siempre se realizan en compás ternario. Éstos se desarrollan en tonalidad mayor, finalizando siempre en el acorde de dominante, cuya fundamental se convierte en tónica de la tonada, que se canta sin medida. El laúd o el acordeón acompañan en su octava correspondiente al cantante intentando seguir nota por nota su misma melodía.

11. CONSIDERACIONES GENERALES

A modo de conclusión diremos que la tonada que se usa para cantar la décima en los doce ejemplos canarios que hemos analizado, tiene las siguientes características:

1. Canto no mensural, de tipo recitación.
2. Estilo silábico.
3. Dirección melódica descendente.
4. Estructura modal contrastada con el acompañamiento tonal.
5. Ámbito melódico superior a la octava y sin sobrepasar la oncena.
6. Uso básicamente de intervalos de segunda (decurso melódico por grados conjuntos).
7. Cadencias en la tónica (que es a su vez dominante del ritornello instrumental).
8. Estructura formal basada en dos frases musicales distintas, repetidas o no, y con repetición de versos o sin ella.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

LOTHAR SIEMENS HERNÁNDEZ

ANTECEDENTES DE LA FORMA MUSICAL DE LA DÉCIMA Y OBSERVACIONES HISTÓRICAS SOBRE SU EMPLEO EN CANARIAS

La fórmula tradicional de comunicación cantada de la décima constituye un planteamiento retórico-musical cuya estructura conecta directamente con aspectos formales propios de la tradición islámica. Muy probablemente nos encontramos ante un género tardío en cuya conformación mucho tuvieron que ver los moriscos cristianizados en España tras la Reconquista. La pervivencia de la décima cantada de tal forma en Canarias y América, siendo casi inexistente en la Península Ibérica, puede estar relacionada con la persecución y dispersión de aquellos moriscos ocurrida entre 1580 y 1614, época en la que precisamente eclosiona y comienza a vulgarizarse la Espinela.

Es conocido el singular viraje que se experimenta en el panorama literario español hacia 1580, año áureo en torno al cual ocurren cambios fundamentales en todo el ámbito de la cultura española. Por lo que a la poesía culta respecta, ésta comienza a ser patrimonio del pueblo [1]. Los poetas cultos crean una nueva poesía de corte popular que arrasa al cabo del tiempo con los restos de la lírica tradicional; en el siglo XVII, como todos sabemos, ésta acabó de ser suplantada por esa tradición poética de nuevo cuño: la nueva seguidilla, las tiras de cuartetas octosilábicas sin conexión temática entre unas y otras y, en fin, la eclosión y puesta de moda por algunos poetas insignes de la décima, estructurada poéticamente tal como hoy la conocemos en nuestro folklore. La manera cómo el pueblo asumió y adaptó a los moldes musicales de tipo popular todo este acervo de tales formas poéticas dio lugar al acrisolamiento en el folklore español de nuevos géneros, que representan una gran parte de lo que ha llegado dentro de este campo hasta nosotros.

Se ha hecho poco hincapié en el hecho de que aquel profundo cambio coincide con el largo proceso de expulsión de España de los cristianos nuevos que componían el grupo de los moriscos, y nada se han relacionado tales cambios culturales con la profunda

[1] MARGIT FRENK ALATORRE: *Estudios sobre lírica antigua* (Madrid, Castalia, 1978); p. 245.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

inquietud popular de este gran sector de agricultores de regadío, de artesanos y de pequeños comerciantes, empeñados en adaptarse y disimular la mácula de sus raíces justo en un período que se inicia con el edicto del Arzobispo de Granada y presidente de su Audiencia Pedro de Deza en 1567, con la consiguiente sublevación frustrada llevada a cabo al año siguiente por los moriscos de la Alpujarra, y la expulsión de España de toda esta grey, decretada por Felipe III y llevada a cabo entre 1610 y 1614.

Traigo a colación esta posible relación estrecha entre aquellos cambios culturales y las tribulaciones moriscas coetáneas porque, examinando el molde musical en el que se popularizaron las décimas (y las de Canarias son en este sentido interesantes por ser indudable arcaísmo popular), se echa de ver que nos encontramos ante un planteamiento retórico-musical directamente emanado de los presupuestos culturales islámicos. No me refiero a los contenidos melódicos y poéticos, sino a los aspectos formales del género, como fórmula de comunicación musical de un texto.

Como bien sabemos, el Islam, a partir de los postulados recogidos en el Corán de Mahoma, es una religión poco interesada en la música, que es expresamente marginada por el Profeta; pero no excluye desde su origen la cantilena en la recitación coránica. Al formarse la gran cultura islámica, un pensamiento religioso de rango superior que nada tiene que ver con las músicas, danzas y tradiciones de cuantos pueblos lo asumieron, desarrolla también una música culta basada en la recitación cantada de la poesía culta árabe: una retórica entonada, originariamente afín a la recitación coránica, en la que lo importante es la palabra. Los recitales músico-poéticos de la cultura islámica (sea hoy en los países árabes, en los de habla turca o en Persia, como ayer lo fue en Al Ándalus) se caracterizan por la expresión austera y clara del texto poético, entonado conforme a normas modales preestablecidas; a la voz suele servirle de apoyo muy en segundo plano, y tratando de imitar lo más llanamente posible sus inflexiones, un instrumento de cuerda, produciendo ocasionalmente discretísimos efectos heterofónicos, mientras que, aprovechando el descanso del cantante entre los grandes arcos de su canto y, sobre todo, entre estrofa y estrofa, este instrumento, o un grupo instrumental más abigarrado, desarrolla pequeños o mayores interludios, una retórica instrumental de otro tipo no siempre relacionada con los motivos melódicos

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

y modales del canto: un gran contraste, en resumen, entre la exposición cantada del texto poético, en la que el cantor aparece casi solo y desarropado de revestimientos instrumentales, y los ritornellos instrumentales de efecto musical muy enriquecido que sirven de puente.

Este planteamiento (que atañe, repito, no a lo que se canta y toca, sino a cómo está organizado lo que se canta y toca) perdura en nuestro folklore musical hispano con absoluta claridad en sólo dos parcelas: la del flamenco y la de las décimas, huidas éstas de España hacia los territorios de Ultramar a partir del siglo XVII. Y si morisco es el planteamiento, morisco es también el origen de la pequeña rondalla de instrumentos acompañantes ejecutados por diestros tocadores. Toda la gama de cordófonos de tipo laúd, como las guitarras, bandurrias, timples y laudes actuales, derivan de los cordófonos introducidos por el Islam en España y que dieron lugar a estas reducidas agrupaciones populares de mestizaje ya asumidas por los cristianos al terminar la Reconquista, precisamente por mano de los moriscos cristianizados depositarios de la artesanía y de las técnicas de la agricultura de regadío en torno a las poblaciones. La inclusión de cordófonos frotados (rabeles o violines) en este tipo de pequeños conjuntos instrumentales populares es también un indicativo de tal origen. Como cosa normal, encontramos ya varias rondallas de este tipo y parecidas a las de hoy en el Quijote, publicado en 1605, concretamente a partir del episodio de las bodas de Camacho, y allí también cantan los campesinos poesías de corte culto, según una concepción literaria asumida desde las viejas novelas pastoriles, mientras los oyentes escuchan no la música, sino primordialmente el texto de lo que se canta. ¿Porqué entonces la música?, se pregunta a menudo el lector. Pues porque en la España suburbana de raíces culturales islámicas ésta era un discreto vehículo que actuaba sólo como soporte natural de la comunicación retórica entonada: la "música" propiamente dicha suena entre las estrofas, no durante ellas.

Cuando el Arzobispo Pedro Deza promulgó en 1567 su edicto provocativo, decía, con respecto a la música de los moriscos, "que no hiciesen zambras ni leilas con instrumentos ni cantares moriscos", esto es, en estilo árabe; a lo que el procurador de éstos, Núñez Muley, responde en sus alegatos de defensa "que los instrumentos de este reino no eran como los de Fez ni otros pueblos

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

de Berbería ni Turquía, pues unos y otros eran diferentes" y que la música ejecutada no era de secta, sino "el natural y justo esparcimiento de la población"[2]. Es decir, que ya entonces, probablemente, los cristianos viejos y nuevos de Granada debían hacer música juntos, y que sería inútil pretender diferencias. No sabemos esto a ciencia cierta; pero sí sabemos que, a pesar de la drástica expulsión de los moriscos de toda España, unos cuantos años después, las zambras han continuado hasta hoy en Andalucía, que no es precisamente donde más moriscos había entonces.

La décima popular, emigrada a América, se fue vaciando de España poco a poco, emergiendo ocasionalmente todavía hoy en la Alpujarra y, según mis noticias, en partes de Cádiz y Murcia. Y en Canarias. Aquí se ha considerado como género folklórico de retorno, lo cual es parcialmente cierto por lo que a nuestro siglo XX respecta. Pero fue primero estación importante en el camino hacia Indias.

Los estudios diacrónicos del folklore musical de Canarias nos revelan el cultivo de la décima popular como elogio y como sátira en nuestro Archipiélago entre los siglos XVII y XIX, y aún hasta hoy. Pero es en el siglo XVIII cuando aflora con mayor profusión en los documentos la práctica folklórica de estas décimas. Ello debió coincidir con un momento de expansión definitiva y auge del ya viejo género a ambas orillas del Atlántico: en nuestras "Illas" y en las "Anti-illas" y demás territorios del otro lado del océano, un enorme solar común del Imperio Español en el que existían desde antiguo estrechas vinculaciones, consolidadas ya, entre los hombres, sus usos y su lenguaje. Los proyectos de colonización de ciertas zonas de América durante el Siglo de las Luces propició incluso que nuevas expediciones de colonos canarios viajaran allá con sus usos y su folklore de romances y décimas, que se siguen cantando con nuestro acento tanto en las islas y playas del Caribe de habla hispana como en asentamientos norteamericanos como los de Texas o de la Luisiana, por ejemplo.

La décima era ya entonces (en el siglo XVIII) un género común, pero, como hoy, propio de verdaderos ingenios poéticos populares, y un vehículo de entendimiento artístico entre el pueblo

[2] REYNALDO FERNÁNDEZ MANZANO: *De las melodías del Reino Nazarí de Granada a las estructuras musicales cristianas* (Granada, Diputación Provincial, 1985); p. 58.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

llano y la burguesía durante el Antiguo Régimen: dado que se trata del género que más cuida y subraya el texto, es el folklore que se canta a las autoridades, obispos y señores, con poemas elaborados bastante cuidadosamente para cada caso. Así lo atestigua, por ejemplo, el P. Fray Esteban de Acevedo, cronista de la visita efectuada a Gran Canaria por el teniente coronel de Tenerife don Nicolás de la Santa Ariza y Castilla, con el objeto de marcar deslindes en nuestros montes, en septiembre del 1764[3]; o también el cronista de los aconteceres cotidianos Lope Antonio de la Guerra, que registra ejemplos de décimas religiosas en 1760 y 1767, dedicadas éstas a la Virgen del Pino[4]: aquél recorre varios pueblos de Gran Canaria, donde es recibido siempre con agasajos y con décimas laudatorias interpretadas por los ingenios populares de cada lugar; décimas cuya memoria perdura por escrito al haber sido recogidas por su cronista.

El siglo XIX dio paso en Canarias a la eclosión definitiva de otros géneros folklóricos llegados mayormente en el siglo anterior y que configuraron lo que hoy conocemos como "folklore musical canario": isas, malagueñas, folías, polkas, etc., que, junto con un buen número de versiones diferentes de seguidillas, impresionan entonces a los viajeros románticos que nos visitan, y a los exaltadores insulares de lo local. La décima continúa, pero casi no se la menciona, porque su función es otra y llama entonces más la atención otro tipo de folklore. Pero cuando después de las hambrunas y de la crisis económica producida por el derrumbamiento del comercio de la cochinilla nuestros campesinos emigran nuevamente al Caribe, allí se encontrarán como en casa, integrándose culturalmente gracias a su pericia como agricultores, a su lenguaje y a su práctica en el arte de las viejas décimas, que siguen también pujantes en Cuba, Puerto Rico, Santo Domingo, etc., territorios casi nada afectados por la aplastante eclosión dieciochesca de la jota y del fandango, que son los géneros de los que derivan aquellos más recientes bailes y aires populares canarios.

[3] LEOPOLDO DE LA ROSA OLIVERA: "Diario de la visita del corregidor La Santa Ariza y Castilla a la isla de Gran Canaria en 1764, por el P. Acevedo", en *El Museo Canario*, núms. 57-64, 1956-1957 (Las Palmas de Gran Canaria, 1957). Trabajo incluido también en sus *Estudios históricos sobre las Canarias Orientales* (Las Palmas de Gran Canaria, Plan Cultural de la Mancomunidad de Cabildos de Las Palmas, 1978); pp. 29-50.

[4] *Memorias de don Lope Antonio de la Guerra y Peña*, cuadernos I, II, III y IV (Las Palmas de Gran Canaria, El Museo Canario, 1955).

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Así que el campesino canario no aprendió en América la décima ni la melodía del llamado "punto cubano" (tan del mediodía español, por otra parte), sino que la conocía y la reencontró, la readaptó, y la volvió quizá a revitalizar con otros acentos en su tierra tras el tornaviaje. El folklore canario de nuestro siglo XX está jalonado de décimas del viejo estilo y de "décimas cubanas", tan fundidas y asimiladas que no se sienten nunca como cosa ajena. Pero el retorno del indiano imprime cierta nostalgia caribeña a sus textos. A veces se canta como desde allá, como si el alma siguiera en aquella ausencia. Conviviendo con textos de creación netamente canaria, son populares aquí algunas letras propias de aquellas tierras como, por ejemplo, una extendida décima cubana que relata lo que Colón llevó a América y lo que supuestamente traficó entre unos y otros puntos del Caribe. Y se canta aquí como si se estuviera allí; permítanme que les recuerde este ejemplo, según la versión recogida en Tenteniguada, pago de Valsequillo, al pie del macizo roquedal cumbrero de Gran Canaria:

Cuando Cristóbal Colón
descrubrió la nueva Antilla
trajo un saco de semilla
y regó la población.
Trajo cochino lechón,
berros, judía y majal (?),
que no había pavo real
ni cotorras del paíh:
trajo plumas de totí
cuando vino del Pinar.

Debo decir que escuchar esto en Tenteniguada, junto a un alpénder de vacas y mirando cómo crecen las papas del cercado, resultaba para mí, hace treinta años, algo extraño, chocante; pero no para mi informante: un pequeño agricultor de regadío que con dinero indiano se había fabricado su pequeña Cuba, su antiguo mundo pancanario, en aquel lugar. ¿Nada que ver con las retóricas y elogiosas décimas antiguas de sumisión y respeto hacia los obispos y señores? Pues sí: ahí está el reconocimiento nada menos que del señor don Cristóbal Colón. Al fin y al cabo, el mismo espíritu en aquellas y en estas décimas.

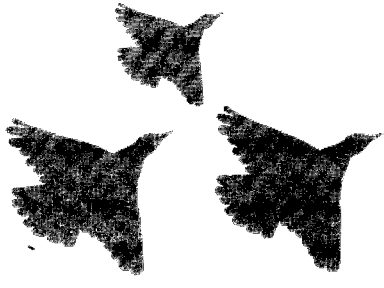
La función prestada de cantos de porfía asumida por este género representa el contraluz de la misma idea: frente al elogio,

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

el vituperio; frente a la exaltación elegante de las virtudes personales, la irónica descubierta de los defectos del contrario. Pero todo en un campo de ideas y razonamientos bastante opuestos a lo que es tanto una lírica proverbial como un género épico. Aunque encontremos tiras de décimas que narran acontecimientos, la naturaleza de esta forma poética cerrada y discursiva se opone al flujo narrativo e ilimitado del romance. La décima contra el romance ha sido una trágica realidad en muchos lugares de Hispanoamérica. Para mí, esto sigue siendo la confrontación permanente entre dos mentalidades culturales que llegaron a convivir y pugnar entre sí dentro de España desde la misma Edad Media.

Décima epilogal

Tras esta lectura mía,
he terminado, señores,
mostrando de mil amores
mi flaca sabiduría.
Que en esta docta porfía
me siento un aventurero,
pero en discurrir me esmero
cuando a mi ciencia se allega
Manuel González Ortega
con Maximiano Trapero.



© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

JUANA-ROSA SUÁREZ ROBAINA

TIPOLOGÍA FEMENINA EN LAS DÉCIMAS: DEL YO MASCULINO AL TÚ FEMENINO

Coincidiendo con la opinión mayoritaria de la crítica, es quizá la concepción amorosa de la mujer lo más importante de la concepción literaria de la misma. "Las relaciones entre hombres y mujeres no aparecen guiadas por sentimientos uniformes: hay amores y amores y la carga erótica en el pueblo es fuerte, variada y difícil de reducir a una fórmula." (Caro Baroja). La presente reseña muestra un pequeño panorama de décimas que recogen precisamente esa diversidad de juegos amorosos entre hombre y mujer. El *corpus* recorre manifestaciones de varias islas y en todas ellas "la mujer es quien merece/del hombre el mayor placer". Se advierte asimismo la generalidad de una mujer siempre receptora de la "atención" amorosa y escasamente iniciadora de la misma.

El presente trabajo quiere ser un acercamiento al comportamiento amoroso de hombres y mujeres en las décimas populares del Archipiélago Canario. Se basa en un *corpus* recogido en libros antológicos pertenecientes a diferentes islas [1]. El *corpus* tratado es moderno en el sentido en que muestra el tipo de décima que se ha dado en llamar como moderna (antes *espinela*), considerada como una fusión de sus antecedentes la *décima antigua* y la *copla real* [2].

El evidente carácter contradictorio del amor, así como su propia fuerza encuentran en esta estrofa un cauce adecuado para manifestarlo, al margen de ser también instrumento útil para el relato de acontecimiento pasado y el hecho de tono burlesco, satírico o paródico.

Como ya afirmaba Lope de Vega en su *Arte Nuevo* "Las décimas son buenas para quejas" [3]. Será precisamente la queja, aunque

[1] CR = HERNÁNDEZ DÍAZ, ÁLVARO (1988): *Cancionero popular de Los Realejos.* Santa Cruz de Tenerife: CCPC.

FIH = LORENZO PERERA, MANUEL (1984): *El Folklore de la Isla de El Hierro.* Santa Cruz de Tenerife: Interinsular Canaria.

CC = TARAJANO, FRANCISCO (1992): *Canarias Canta.* Santa Cruz de Tenerife: CCPC.

LTC = TRAPERO, MAXIMIANO (1990): *Lírica tradicional canaria.* Colección Biblioteca Básica Canaria, n.º 3. Viceconsejería Cultura y Deportes. Gobierno de Canarias.

RF = — — — (1990): *Romancero de Fuerteventura.* Las Palmas de Gran Canaria: Caja Insular de Ahorros de Canarias.

[2] BAEHR, RUDOLF (1989): *Manual de versificación española.* Madrid: Gredos. (4.ª reimpresión), pág. 296.

[3] DE VEGA, LOPE (1609): *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo.* (En edición de *Rimas.*)

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

amorosa, el núcleo fundamental del grupo de décimas aquí traídas. Por tratarse de una recopilación extensa —pues abarca distintas islas— y a la vez escasa —por los pocos textos de cada una de ellas—, lo más interesante será delimitar no ya las peculiaridades específicas de cada isla sino observar y documentar, de modo general, el sentir (o el sufrir) de la mujer canaria en la décima popular.

Y además, como texto oral, nos presenta también la décima la posibilidad de indagar en una determinada colectividad —en el sentido en que la historia oral es siempre una historia social— y es por ello que el *corpus* que aquí traemos es buen botón de muestra del vivir amando de hombres y mujeres canarios, y a la vez como manifestación que se produce siempre dentro del mismo orden social que la posibilita, puede emparentarse la situación amorosa plasmada en estas décimas con la perteneciente a la tradición peninsular, llámese popular, semiculta o semipopular.

La relación amorosa en la que se ven envueltos los hombres y mujeres de las décimas estudiadas se distribuye básicamente en dos apartados: 1) amor correspondido y 2) amor no correspondido.

AMOR CORRESPONDIDO

1. La relación amorosa entendida como correspondida es aquella que se plantea como posible, como encuentro amoroso, como "conocimiento" entre hombre y mujer —en el sentido bíblico del verbo conocer—, y las más de las veces, placentero y satisfactorio.

Tienen lugar normalmente en un ambiente favorable y la mujer será la destinataria de todo tipo de requerimientos amorosos, pues el sentido de la relación en la décima canaria es casi unidireccional: desde el hombre a la mujer.

Consideraremos pues en este bloque de relaciones correspondidas dos aspectos:

a) La condición social de la mujer.
b) Elementos característicos del cortejo amoroso.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

1.1. La diferente condición social de la mujer da lugar a una relación también distinta, pues el amante no se dirige de igual modo a una moza soltera que a una dama casada, viuda o a una mujer de dudosa condición social. Añádanse a esto componentes de riesgo, molestias ocasionadas por terceros, el mismo atractivo que pueda presentar la ocasión o el propio grado de experiencia del amante.

En cuanto a la mujer soltera (moza, muchacha, doncella o trigueña[4] en los textos) el amante puede encontrarse o no con ciertas dificultades. Si, aparentemente no existe impedimento para llevar a cabo la posible relación, el amante se dedica a iniciar el cortejo y requiere de amor a la dama, normalmente acompañado de excelencias, símiles e hipérboles verbales.

[1]
Vuelve el pájaro a su nido
después de haberlo dejado,
vuelve el hombre transportado
a ver su cielo querido,
vuelve aquel que se ha caído
a levantarse con fervor,
vuelve la abeja a la flor
a buscar su miel dejada,
y yo vengo, trigueña amada,
a solicitar tu amor.
(LTC, 209)[5]

Las dificultades con las que se puede encontrar el amante son básicamente dos: la advertencia de los peligros que entraña el solicitar a una muchacha y, en segundo lugar, la desventaja que tal pretensión conlleva por estar la doncella normalmente estrechamente vigilada por algún pariente. Si dicha vigilancia es efectiva la relación amorosa no se lleva a cabo. Será éste un caso de relación amorosa no correspondida por impedimento de terceros que veremos en el apartado segundo de este estudio.

[4] El apelativo *trigueña* que he encontrado en algunas décimas parece ser destinado únicamente a mujeres jóvenes, entiéndase solteras, pues aparece en textos que presentan indicios de la juventud y soltería de la dama (turbación del galán, vigilancia de los padres de ella...) —y además, independientemente del tono de la piel o del cabello—. Es un fenómeno parecido al que ha experimentado el uso de otro apelativo *morena*, tal como lo recoge M.ª Moliner, aplicado a 'mujer joven' en las canciones populares.

[5] En adelante se citará por las siglas correspondientes a la obra y página en que se encuentre el texto, según se especifica en nota 1.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Observemos un ejemplo de advertencia: el amante advierte de la necesidad de "catar" a la dama:

[2]
El que ama a una chica bella
aunque viva muy cercano,
mientras no se den las manos
nunca sabe quién es ella.
Si congenia o no congenia,
si se juegan la partida
podrán gozar en la vida,
podrán tener un mal rato,
mujer soltera y los gatos
traen las uñas escondidas.
(RF, 320)

El tipo de mujer casada también da lugar a una peculiar relación amorosa. Normalmente —y según lo observado en este *corpus*— el amante canta —aunque con sorna— las excelencias de la mujer casada sobre, por ejemplo, la soltera. Otras veces señala el amante cuál debe ser —a su modo de ver— el papel y el sitio de la dama casada y, por último, también sufre la mujer casada la sátira y el humor del galán.

Veamos un ejemplo en el que se subraya fundamentalmente el papel de la mujer casada como "cumplidora", significando esto la "suficiencia" de las mismas:

[3]
Dama de mucho salero,
una casada está bien
porque supo quedar bien
con su esposo en el recreo,
y aunque no tenga dinero
nunca al hombre lo maltrata,
con todo (?) grapa
y sin ninguna intención
y por eso digo yo:
las casadas son de plata.
(RF, 316)

También la mujer casada desdeña, pero daría lugar nuevamente a una relación amorosa no correspondida que veremos posteriormente.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Respecto a la viuda, se puede presentar como dama codiciada por el amante y muchas veces como una relación posible "si la viuda lo autoriza"... lo que realmente preocupa es el difunto:

[4]
Esta es la felicidad
del pobre José Guerrero.
Una viuda con dinero,
¿quién supiera dónde está?
Dígame por caridad
quien supiere de este asunto
la viuda exacta, el punto
y cómo se denomina
que, en manejando la harina,
me entiendo con el difunto.
(CC, 457)

En el segundo apartado veremos algún ejemplo de viuda que sí se resiste a las insinuaciones e intenciones del galán.

Finalmente destacamos un grupo de mujeres también requerido con júbilo o satisfacción por los amantes. Son de condición dudosa pues no se sabe con exactitud, o no se precisa su situación (en los textos: mujer veneno, mujer fatal, mujer prostituta...) Evidentemente, para subrayar la ambigüedad de dichas damas el amante se sirve de metáforas atrevidas para indicar la euforia de su sexo:

[5]
La mujer, es cosa cierta,
es de natura fatal
porque tiene un animal
siempre con la boca abierta.
La llave de cualquier puerta
le viene justo a la clave
y, como tanto le sabe
que le anden en la figura,
siempre está la cerradura
esperando por la llave.
(CC, 260)

Al margen de la condición social femenina ya expuesta, es interesante destacar lo que hemos considerado como elementos del cortejo amoroso.

1.2. Elementos del cortejo amoroso. Observamos aquí aspectos que propician el encuentro y que forman parte del rito amoroso.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Se pueden clasificar en:

a) elementos previos a la relación o inmediatamente anteriores a la misma,

b) elementos que tienen lugar durante o después de la relación.

1.2.1. Elementos previos: el piropo; la "invitatio"; la prenda de amor.

a) El piropo.

Una manera excelente de iniciar la relación amorosa se consigue con el reclamo del piropo. Inmerso en una situación de júbilo y buen ánimo el amante se prodiga en toda clase de comentarios y deseos verbales. La fuerza erótica del piropo suele ser evidente. Veamos un ejemplo donde el piropo forma parte de una situación de cortejo con un tono declaradamente procaz. En otras ocasiones el piropo puede tener otra índole y servir al hombre de ocasión para sobreestimar la figura femenina, particularmente el papel de la madre.

[6]
Niña, yo quisiera ser
de tu casa cualquier cosa:
del fregadero la loza,
o la escoba de barrer,
la máquina de coser
donde tú coses la ropa,
la candela que tú soplas...
esos fueran mis deseos:
ser de tus manos los dedos
y tocar donde tú tocas.
(CC, 445)

b) La "invitatio".

El motivo de la cita o "invitatio" es elemento previo muy destacado pues supone la decisión de tener una relación.

Tradicionalmente las citas se "arreglan" para los momentos del día y los lugares más propicios al loco amor. La noche que ampara —sobre todo— la cita furtiva es el momento ideal; el sitio puede variar aunque siempre será escasamente transitado, preferentemente al aire libre, y cerca siempre de elementos sugeridores y car-

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

gados de erotismo. Proliferan en las líricas romances innumerables damas que quedan "ocupadas" al pie de un árbol, al borde de una fuente, en la orilla del río, junto al mar...

Veamos un ejemplo que señala la oportunidad de la noche pues despeja de "curiosos" y vigilantes la escena:

[7]
—Segador que tan bien siegas
¿quieres segar mi cebada?
—Esa cebada señora,
¿dónde la tiene plantada?
—En una hoyita escondida
en una fresca cañada.
Esa cebada, señora,
¿cuándo puede ser segada?
—A las doce de la noche
que está la gente acostada.
(CC, 259)

c) La prenda de amor.

Finalmente, un tercer elemento destacado del cortejo amoroso es la solicitud, por parte del amante, de una prenda, en respuesta favorable a las insinuaciones del varón. El grado de "descaro" varía según los ejemplos e igualmente se pueden observar connotaciones eróticas en dicha solicitud.

[8]
Te pedí una sortijita
y me diste esperanzas;
hoy me tienes en balanza
esperando la chinita.
Tú la tienes guardadita
como prenda de tu mano.
Aquí me tienes ufano
esperando tu contesta.
Dámela, nada te cuesta
quitártela de la mano.
(CR, 74)

1.2.2. Elementos durante o después de la relación: el amante que pone a prueba a su amada; denuncias al mal amante; amor que promete ser eterno; amor que se torna en desazón.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

a) Amante que pone a prueba a su amada.

También los textos ilustran ejemplos de cómo el amor necesita continuamente refrendarse y dar muestras de su fortaleza —cuando se trata de una relación seria— y es por ello que el amante solicita de la amada "pruebas" que den testimonio de su "pasión" aun a costa del dolor o desagrado que ello pueda acarrear a la dama.

Veamos un ejemplo de amante que justifica vagamente el dolor que ha causado a su amada como una necesidad para saber hasta qué punto era correspondido por ella.

[9]
Tú dices que yo me fui
sin habértelo avisado
y me dices que hasta has llorado
porque dudabas de mí.
Amor mío, no creí
que tan pronto te enojaras
y sólo una prueba dabas
de tu apasionado amor,
pues te causé tal dolor
para saber si me amabas.
(CR, 105)

b) Denuncias al mal amante.

Aunque no proliferan los ejemplos de este tipo, a veces el amante varón denuncia la actitud de otros hombres hacia las mujeres y da lugar a décimas de destinatario masculino como ésta. Valores como el honor del hombre no deben cuestionarse:

[10]
El que se divierte un rato
con una mujer honrada
y la dejó abandonada
es un gentil mentecato
y le formó un aparato,
que se casaba con ella;
siendo una mujer tan bella
y la dejó el baladrón
quizá para ser cabrón
de otra que no está doncella.
(CR, 108)

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

c) Amor que promete ser eterno.

El amor que parece perdurar aun después de la muerte está representado en algunas décimas de este *corpus*.

Evidentemente el tono hiperbólico y paradójico son lo más destacado del siguiente ejemplo así como la presencia también de uno de los aspectos antes citado, la solicitud de una prenda:

[11]
Una vez yo de pedí
que me dieras de consuelo
una trenza de tu pelo
y nunca la conseguí.
Eso me sucede a mí
porque espero y desespero
que en el amor quien yo anhelo
lo traigo en el corazón.
Es tan ciega mi pasión
que aunque me maten te quiero
(LTC, 212)

d) Amor que se torna desazón.

Concluye este grupo de aspectos que tienen lugar durante la relación o después de ella con un ejemplo que ilustra el amor que se torna ya en desazón. La situación de júbilo inicial ha dado paso a una paradójica agonía que manifiesta el amante de modo igualmente hiperbólico y que ilustra que el amor también es dolor, ofreciendo el ejemplo un claro paralelismo con textos representativos del amor cortés:

[12]
Quisiera verte y no verte,
quisiera hablarte y no hablarte,
quisiera encontrarte a solas
y quisiera no encontrarte.
Quisiera tener un arte
y con el arte terrera,
quisiera que te murieras,
pero no te mueras no.
Quisiera ya no sé yo,
no sé yo lo que quisiera.
(LTC, 212)

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

AMOR NO CORRESPONDIDO

2. En este apartado encontramos textos en los que la relación amorosa no parece llevarse a cabo pese a los intentos reiterados del amante. En ocasiones serán circunstancias ajenas al mismo las que impidan la aceptación amorosa. Se subraya entonces la imposibilidad del encuentro amoroso. En otras, en cambio, serán circunstancias no del todo ajenas al amante las que dificulten la relación. Hablaremos entonces de relaciones que se desaconsejan: será el propio amante el que descarte o rechace el encuentro con la amada.

Clasificaremos las circunstancias que impiden la relación en dos grupos:

a) Circunstancias ajenas al amante, es decir, aquellas que no dependen de la intención amatoria del galán (imposibilidad de la relación).

b) Circunstancias no del todo ajenas al amante: el galán manifiesta su negativa (relación que se desaconseja).

2.1. Circunstancias ajenas.

a) Imposibilidad del amor por la edad.

Literalmente, se descarta el amor en los viejos. Debemos no obstante hacer una distinción entre una relación que no es posible porque la edad y las aptitudes físicas lo impiden y otros casos en los que el amante, por desagrado, rechaza de modo virulento tal relación. Este último caso lo veremos en el apartado de causas no ajenas al amante.

Veamos ejemplos que ilustran dicha imposibilidad porque el amante viejo no tiene lugar: el sexo no parece "funcionar" y, a través de metáforas e imágenes atrevidas, se pone perfectamente de manifiesto que no se trata ya de no "querer" sino de no "poder": por eso un tono triste y nostálgico recorre también estos ejemplos:

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

[13]
Ya estamos algo temblones,
los pies están entumidos,
a estamos arrepentidos
de subir a los balcones;
ya todas son ilusiones
de la esperanza de ayer;
ya tiembla hasta mi mujer
cuando le toco en la masa
(RF, 322)

[14]
...
y le doy a comprender
que perro viejo no caza.
por lo que comprendes tú
ya el viejo no entra en la feria.
(RF, 319)

b) Imposibilidad del amor por ausencia o lejanía.

El amante se encuentra encarcelado en la distancia y siente nostalgia, en este ejemplo, por las dos mujeres de su vida:

[15]
Hermano dile a mamá
que en la cárcel estoy preso
contigo le mando un beso
y tú mismo se lo darás.
A mi novia le dirás
que yo no me olvido della
que estoy cumpliendo una estrella
que cumplen los prisioneros
y si en la cárcel no muero
me voy a casar con ella.
(FIH, 198)

c) Imposibilidad del amor ante la condición de la amada (normalmente por ser casada o viuda).

El amante requiere de amor a una dama que lo desdeña por su situación social. En el siguiente ejemplo, una casada —y además con situación amorosa "satisfactoria", como veremos en las audaces metáforas— se niega a los requerimientos del galán; en otras ocasiones es una viuda la que por motivos evidentes de luto desecha aunque con desconsuelo— la relación. El tono pícaro y procaz suele ser común a este tipo de composiciones:

[16]
—Si alguna composición
tiene, señora que hacer...

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

—No, señor, yo sé tener
mi máquina en condición,
—Aproveche la ocasión,
aunque usted no me conoce;
si su máquina no cose
o da muy mal el zurcido...
—No, señor, si mi marido
¡toditas las noches cose!
(CC, 444)

d) Imposibilidad de la relación por intervención de terceros. Pueden ser el padre —o viejo— de la dama (suegro del galán), la madre —o vieja— de la dama (suegra del galán), o bien a la vez alguno de los suegros más un vecino; en ocasiones, alguna persona indeterminada que suele ser otra mujer, tercerona o alcahueta que a veces logra la desunión en lugar del acercamiento de la pareja.

Veamos textos que muestran, además, aspectos antes mencionados relativos a la elección de la noche como momento ideal del encuentro amoroso o la presencia del agua como elemento indispensable del "cuadro" amoroso. En ambos ejemplos es el suegro el que impide (aparentemente) la relación:

[17]
Una noche muy oscura
chiquillándote estaba yo
y tu padre me salió
con el garrote en las manos.
Me enchujó el perro alano
y también el amarillo,
me cogió por los fondillos,
me botó contra una peña,
y todo esto me ha pasado
por darte el beso, trigueña.
(CR, 107)

[18]
...
Detrás de una loma de agua
me enamoré de una doncella.
...
Garra el viejo y se levanta.
...
por poco el viejo me tranca.
(FIH, 196)

El tradicional papel de la madre de celosa "guardiana" de la honra de su hija se pone de manifiesto en el siguiente texto en el que el amante intenta convencer a su suegra de la necesidad de

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

tomarse tiempo, antes de dar el paso definitivo, a lo que la madre responde que antes ha de pasar por la vicaría:

[19]
—Mire, señora, yo quiero
para arreglarlo todito
un plazo algo más larguito,
al menos un año entero.
—Ah, no señor, yo no quiero
más conversación secreta
ni estar yo en constante alerta.
ya tiene usted que casarse
o enseguidita rajarse.
¡Deje a mi muchacha quieta!
(CC, 450)

e) Imposibilidad de la relación por abandono u olvido de la amada.

Evidentemente, una de las situaciones que impide la relación es la negativa de la dama, pero negativa que viene impuesta no por la condición social de la mujer —aspecto ya señalado anteriormente—, sino porque la dama parece haberse cansado de la relación, olvidado de la misma, o desdeñado por cualquier causa —prácticamente nunca se especifican—.

Ante un "planchazo" evidente el galán puede reaccionar de dos maneras (según nos muestra el *corpus* estudiado): bien superando el dolor —buscando sustituta— o bien reprochando o pidiendo razones a la amada.

Ejemplifiquemos con una décima que ilustra la capacidad del amante para buscar rápidamente sustituta. Obsérvese el tono de disimulo y jactancia con que el galán quiere salir airoso tras el despecho de su amada:

[20]
Piensas que no tengo pena
porque me has olvidado;
con lo mismo te he pagado
para no vivir con duelo.
Tú sabes que cuando quiero
a mi lado traigo dos;

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

amor mío, vete con Dios,
que yo con amor no lucho,
que si tú mereces mucho
mucho más merezco yo.
(LTC, 211)

f) Imposibilidad del amor ante la muerte inminente.

El amante se despide de las mujeres y solicita al menos una atención para su tumba. Es consciente de que ella volverá a "relacionarse"

[21]
Cuando a ti te estén poniendo
la sortija de otro amante,
a mí me estarán poniendo
cuatro velas por alante.
Allí en ese mismo instante
no recuerdes tus amores.
Adiós queridas mujeres
yo me voy a descansar
tú no dejes de regar
sobre de mi tumba flores.
(FIH, 196)

Descritas ya las circunstancias ajenas al amante que impiden la relación amorosa, veamos las que no se consideran del todo ajenas y que, por tanto, obedecen más al amor que se desaconseja por el propio amante.

2.2. Circunstancias no ajenas.

En este grupo podemos distinguir textos que manifiestan un claro rechazo a la relación o encuentro de los amantes, frente a otros que ilustran lo que denominaremos Prevención contra el amor. Respecto a los primeros, en el siguiente ejemplo, el amante rechaza o descarta el encuentro amoroso. Normalmente las razones son el desagrado ante una relación con una dama vieja o el escaso interés que alguna viuda pueda suscitar. La mujer que en estos textos aparece representa el ideal negativo, el que no se desea, el que se desaconseja, de ahí que los textos utilicen la animalización y la cosificación en la caracterización femenina, como signos claramente despectivos y desfavorables, junto al tono burlesco y despreciativo.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

[22]
¿Qué diremos finalmente
de una vieja sesentona?
que tiene cara de mona,
su boca sin ningún diente;
arrugada está su frente,
ya su espada corcovada
y aunque no está encartonada
¿qué es lo que puede valer?
qué atractivo ha de tener?
De fijo no vale nada.
(RF, 316)

En cuanto a las décimas que previenen la relación amorosa o mejor, que previenen contra el amor, destaquemos unas puestas en boca de personajes masculinos (que suelen ser el padre o los amigos, normalmente adultos que aconsejan a amantes jóvenes) y con destinatario también masculino, que advierten, fundamentalmente del peligro de caer en manos femeninas y verse envueltos en "enredos serios". En ambos ejemplos la advertencia viene ilustrada bajo las formas "tropezón" y "relaciones" que suelen terminar en compromiso de boda pues se insinúa —en los últimos versos de ambos ejemplos— el riesgo de quedar la dama "ocupada":

[23]
Como amigo te aconsejo:
no te lleves de guarachas,
no quieras a esa muchacha
porque tiene tres cortejos,
uno cerca y otro lejos
otro tiene en el rincón;
si te das un tropezón,
como está pa suceder,
luego vendrías a ser
las tres piedras del fogón.
(CR, 54)

[24]
...
él no quiere relaciones
porque el diablo son las cosas.
(CR, 54)

CONCLUSIONES

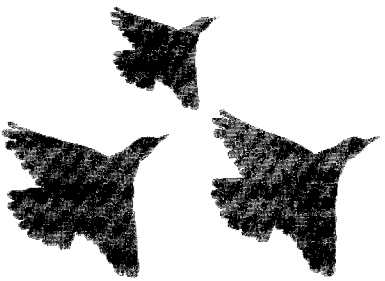
Casi la totalidad de las décimas populares del *corpus* estudiado, que tiene como tema la relación o queja amorosa, son monologadas y puestas en boca de un emisor masculino (galán). Se con-

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

firma, una vez más, la herencia que suscribe a la Edad Media y por tanto a sus manifestaciones culturales populares el epíteto de "masculina", herencia que se ha mantenido en los textos que hasta hoy nos llegan.

La mujer es la destinataria pues, la amada o desamada. Escasamente manifiesta su propio criterio, su elección o simplemente sus deseos o gustos. El placer es, ante todo, el placer del hombre.

La carga erótica en el pueblo es fuerte, variada y difícil de reducir a una fórmula dice Caro Baroja[6]. Se observa en la práctica totalidad de los textos la presencia de motivos y símbolos eróticos, casi aseguraría que emparentados con toda la tradición lírica culta y popular hispánica, que sirven de lugar común al cortejo amoroso y que subrayan el matiz descarado y procaz de la mayoría de los ejemplos. Se convierten así los textos en vehículo adecuado para toda clase de declaraciones, penas, y ansias por las mujeres, pero también, y en gran medida, de requiebros, desavenencias, desdenes y diatribas contra ellas.



6 CARO BAROJA, JULIO (1990): *Ensayo sobre la Literatura de Cordel.* Madrid: Istmo., pág. 275.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

CONCLUSIONES

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

ACTO DE CLAUSURA Y CONCLUSIONES

En el acto de Inauguración del Simposio, por parte de su director, se anunciaba que en él se iban a dar juntos teoría y práctica, que iban a convivir universidad y pueblo. A fe que se ha logrado. Y este es el carácter más original de este encuentro y el fruto más provechoso para quienes hemos tenido la fortuna de participar en él.

Cuando el Simposio empezó, el tema de la décima se nos presentaba como un libro cerrado del que apenas si sabíamos que simplemente existía como libro; en estos tres días lo hemos tomado entre nuestras manos, lo hemos hojeado, nos hemos dado cuenta de lo grande que es y de lo compleja que resulta su estructura; apenas si hemos leído el prólogo, pero todos somos conscientes ya de lo hermoso que es su contenido y de la mucha dedicación que requiere su lectura.

Desde nuestros particulares puntos de vista hemos venido a hablar de temas muy puntuales, pero nos hemos percatado aquí de que nos faltan planteamientos generales, programas de investigación comunes y mucho saber. Que el tema es tan amplio, la geografía en que la décima vive tan inmensa, y la incomunicación científica y bibliográfica entre los investigadores tanta, que sólo la mucha dedicación de muchos puede poner un poco de luz en todos.

En el momento de concluir este Simposio, en el que cada comunicante ha podido exponer sus textos en un esquema de trabajo absolutamente abierto, advertimos que de la misma apertura de planteamientos temáticos se ha generado una interesante riqueza de aportaciones en torno a lo que la décima es en sus diversas variedades locales. Por eso, nuestra particular conclusión, a la luz de los temas abordados en este congreso, debe encaminarse a realizar un inventario sistematizado de cuestiones que deben abordarse para el estudio global del fenómeno que nos

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

ocupa, con el propósito de sugerir un temario en el que trabajar interdisciplinariamente e intergeográficamente en el futuro.

Los trabajos sobre la décima popular podrían organizarse en torno a cinco temas generales, a saber:

a) Cuestiones inherentes a su definición y funcionamiento; características de oralidad e improvisación, frente a las de otras tradiciones paralelas, tanto líricas como épicas.

b) Cuestiones históricas, esto es: los orígenes de las décimas y sus vías de difusión; noticias del género en siglos pasados; el campo sociológico de las décimas en relación con su estudio antropólogico-cultural; etc.

c) Cuestiones literarias: las décimas en la literatura culta y popular; sus intercomunicaciones; autores; sincretismo de géneros poéticos populares; formas (recitadas y cantadas; improvisadas y escritas); funciones (laudatorias, noticiosas, "de pique" o dialogadas, narrativas, de trabajo, etc.); contenidos temáticos; análisis de textos; su lenguaje; etc.

d) Cuestiones musicales: la relación música-texto; análisis melódicos comparativos; formas de acompañamiento (instrumentos, partes musicales sobrepuestas al canto, etc.); contextos musicales de la décima (estudio de las macrounidades en que se insertan); etc.

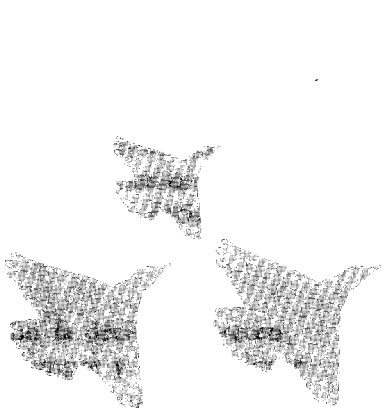
e) Estudios comparativos de los aspectos definidos en los apartados anteriores, con el fin de contribuir a un gran atlas de las décimas, en el que se cuantifiquen las variantes de sus diversas características, localizando particularidades afines o diferenciales en su distribución geográfica.

El presente Simposio, como otros encuentros que le han precedido y algunas aportaciones aisladas muy valiosas, ha contribuido a ir llenando de información algunas casillas del esquema (ampliable) que se acaba de exponer. Antes de él, se echaba en falta una buena bibliografía comentada sobre el género, completa y actualizada, que permitiera abordar el estudio global propuesto con el suficiente conocimiento del camino andado hasta hoy. La conferencia inaugural del Profesor Armistead sobre la poesía improvisada en el mundo hispánico y la bibliografía que la sigue, la más completa que pueda hoy hacerse, nos allanan mucho un camino que se nos aparecía antes con obstáculos poco menos que insalvables.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Es de desear que el presente encuentro propicie el incremento de estudios sobre la décima y sobre la poesía improvisada en general, verdaderas "cenicientas" de la poesía de tradición oral (siendo ya cenicienta ésta respecto a la poesía escrita), y dé lugar a la coordinación de grupos de trabajos interdisciplinares, con la participación de todos los investigadores e instituciones implicados en el asunto.

Nos gustaría pensar que la llama de la décima y de la poesía oral se ha encendido en los intereses de los muchos alumnos que han seguido con tanta atención las sesiones del Simposio y con tanto entusiasmo las veladas del Festival. Y que en la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria pueda crearse un Centro de investigación en el que la literatura de tradición oral sea tema de investigaciones interdisciplinarias y multinacionales. Que el "puente" que Canarias siempre fue entre España y América se convierta ahora en "centro" en el que se encuentren las culturas populares de las dos orillas de habla hispana.



© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

CONCLUSIONES EN VERSO

1

Profesores, decimistas:
después de grandes reuniones
les digo unas impresiones
coronadas de conquistas.

2

Disculpas les anticipo
si mal resumo y tropiezo
las impresiones y el seso
de Trapero y de su equipo;
hay ideas de todo tipo
y hacen faltas largas listas
con lecciones preciosistas
rastreando su geografía
y estudiarlas con teoría,
profesores, decimistas.

3

En la décima aparecen
siempre y en todo lugar
las ganas de exagerar
y las burlas no decrecen;
animales que oscurecen
mitológicos rincones,
falta de esas expresiones
estudiarles su lenguaje
y sabremos más mensajes
después de grandes reuniones.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

4

A los nuevos en la ciencia
deben cuidar que así sea
de incluir en su tarea
de género su vigencia;
y nos reclama la urgencia
de planear en discusiones
si hay que apoyar las regiones
donde agonice el folclor,
o dejar morir la flor;
les digo unas impresiones.

5

En fin, prosigo, señores,
ya que el honor me han prestado
de invitar aquí al estrado
a los genios trovadores
a dar unos pormenores
de las situaciones vistas;
y digo vivan altruistas,
y lo digo aquí en Las Palmas
que dejaron nuestras almas
coronadas de conquistas.

6

Lo digo casi llorando
cumpliendo con mi deber
nos volveremos a ver
sólo Dios sabe hasta cuando.

7

Nos los dice el historial
de modo determinante
que de aquí salió una Infante
de apellido Decimal.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Y aquí en su región natal
viven ancianas señoras;
perdiendo la planta ahora
un remiendo aquí le pongo,
que continuemos, propongo,
que escucha la grabadora.

8

Los nervios de aquí subir
me han turbado la memoria,
es la vida transitoria
la que nos hace sufrir;
pero yo quería decir,
regresando a mi entender:
la décima es gran mujer
y en América es muy bella
y por el amor a ella
nos volveremos a ver.

9

La décima es una amante
que viste sílaba y ropa
con maridos en Europa
y la América distante.
Permítanme que le cante
ya que ella nos fue contando
y sigámosla besando
en islas y en tierra firme;
nos veremos después de irme
sólo Dios sabe hasta cuándo.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

10

Nos vamos a retirar,
nos vamos a retirar
los Leones, Fernando, Ivette,
si nos quieren recordar,
si nos quieren recordar
se ponen a oír el cassette.

FERNANDO NAVA
(México)

(Al faltar el representante de los decimistas en la mesa, el moderador F. Nava invita a subir al de Cuba y a don Eremiot de La Palma.)

No identifiqué entre el gremio
al representante de Cuba,
ahora lo invito a que suba,
lo mismo que a don Eremiot.

1

Ya al fin quiero saludar
a este público sincero
con un amor verdadero
estando en este lugar.
Y yo los quiero obsequiar
a estos todos hermanos
nombrando a estos hispanos
con mis cantos y poesías
con la mayor alegría
porque todos son muy veteranos.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Fernando Nava, acompañado de algunos componentes de "Los Leones de la Sierra de Xichú", de México, hace sus particulares conclusiones en música decimal.

Los decimistas exponen sus conclusiones en verso. De izquierda a derecha: Guillermo Velázquez (México), Beto Valderrama (Venezuela), Bernardo Gutiérrez (La Palma), Antonio Herrera (Gran Canaria) y Fernando Nava (México).

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

2

Para mí ha sido un placer,
toda una satisfacción,
lo llevo en el corazón
porque así tiene que ser.
Yo les quiero prometer
hoy con todo el alma mía
con cantos y poesías
siempre los quiero alabar
y yo les quiero expresar
cuánto siente el alma mía.

3

Que tengan felicidad
todos en este programa
porque la gracia me llama
en toda la sociedad.
Con toda la voluntad
que siento en el corazón
les brindo mi inspiración
hasta después que me muera:
aquí se halla Antonio Herrera
siempre a su disposición.

4

No me canso en saludar
gente tan maravillosa
por su gracia generosa
que me viene a acompañar.
Hoy les quiero declarar
con cantos y poesías:
yo bendigo el lindo día
cuando me siento a su lado
aqueste público amado
que me llena de alegría.

ANTONIO HERRERA
(Gran Canaria)

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

1.

Es la poesía la ciencia
que enseña a expresar lo hermoso
en el lenguaje glorioso
de la medida cadencia.
Es la poesía elocuencia,
encantamiento cristiano,
germen que al cerebro humano
engalana sin esfuerzo;
bello es el arte del verso
tanto agudo como llano.

BERNARDO GUTIÉRREZ
(Mazo, La Palma)

1

Les saludo mis hermanos
que a este Simposio han venido
donde la décima ha sido
la unión de pueblos hispanos.
Agarrados de las manos,
cantamos con sentimiento,
todos llenos de contento
nos pusimos a versar
en un solo improvisar
con la voz y el instrumento.

2

Puerto Rico, Venezuela,
México, Cuba y Canarias,
décimas extraordinarias
versaron en espinela.
Las Palmas deja su estela
en el rico festival

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

que recoge un gran caudal
de vividas experiencias
en pro del arte y la ciencia
a nivel universal.

ALBERTO VALDERRAMA
(Venezuela)

1

Echándome al mar diré
que si al Simposio me asomo
se habló mucho del qué, el cómo,
casi nada del por qué.
Lo intelectual pierde pie
si no se hace sangre y venas
y aunque haya hipótesis buenas
si esa es sola la moneda
todo en curriculum queda
en bibliotecas ajenas.

2

En bibliotecas ajenas
a la vida palpitante
contradictoria, incesante
como panal de colmenas.
Hay polémicas amenas
pero por educación
no entraré a la discusión
y sólo les dijo que
con las Canarias topé
igual que topó Colón.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

3

Igual que topó Colón
con un continente inédito,
yo todavía no doy crédito
al hecho sin discusión
de hombres como Juan Ramón,
personas extraordinarias,
voces casi centenarias
que con alma poderosa
que hacen que aún décima y glosa
sobrevivan en Canarias.

4

Sobrevivan en Canarias
con un arraigo ancestral,
íntimo cañaveral
de zafras tan legendarias.
Que razones monetarias
erradicaron de plano
como actualmente al banano
que desprecia el Mercomún
como en México el atún
que veta el gringo tirano.

5

Que veta el gringo tirano
que aunque no es delirar
no quiero ideologizar
la décima tan temprano.
Como poeta y mexicano
respondiendo a peticiones
debo juntar emociones
como cabras en corral,
porque de este festival
me piden mis impresiones.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

6

Me piden mis impresiones
y quiero decirles presto
que a los que organizan esto
les doy felicitaciones.
Pasajes, habitaciones,
paseos, potajes, igual,
todo ha estado muy puntual
y según creo y me parece
don Maximiano merece
una mención especial.

7

Una mención especial
para los conferencistas
músicos y decimistas
y edecanes por igual.
Armando Sosa jovial,
gallo de espolón y cresta
hombre que al gusto le apuesta
y a seguro que quisiera
que toda la vida fuera
una interminable fiesta.

8

Una interminable fiesta
me llevo dentro de mí,
sólo lamento que aquí
no haya concluido la gesta
de juntar dardo y ballesta
y el corazón con la mente.
A los poetas, ciertamente,
su presencia, pienso yo,
creo no se aprovechó
de manera suficiente.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

9

De manera suficiente
se resolvió lo demás
y un esfuerzo tan tenaz
merece aplauso realmente.
Mucho se queda pendiente
pero sustancia la hubo
la intensidad se mantuvo
y ya la clausura llega;
Manuel González Ortega
mil gracias le doy y al cubo.

10

Mil gracias y al cubo
y en nombre de Puerto Rico
su ausencia la justifico
por compromiso que tuvo.
Y en esta tarde en que subo
al mástil de la poesía
Puerto Rico, les decía,
se disculpa por no estar
porque tienen que tocar
hoy noche en Santa Lucía.

11

Hoy noche en Santa Lucía,
La Palma y Fuerteventura,
recobra el verso la altura
que en otros tiempos tenía.
Me llevo a la patria mía
los paisajes, los colores
y a los improvisadores
don Sabino y don Antonio
y en ellos el testimonio
de esta su tierra de amores.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

12

De esta su tierra de amores
ya me voy a despedir,
pero antes vuelvo a decir
otra vez gracias, señores.
Que pervivan los fulgores
del verso que tanto amamos;
que lo poco que sembramos
sea principio de labranza.
Con esa firme esperanza
de las Canarias nos vamos.

13

De las Canarias nos vamos
porque todo es caminar;
extrañaremos el mar,
los amigos que encontramos,
las calles que caminamos,
lo borinque y lo cubano,
lo isleño y venezolano;
pero queda aquí entrañable
el cariño perdurable
de un trovador méxicano.

GUILLERMO VELÁZQUEZ
(México)

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

CURRÍCULOS

SAMUEL G. ARMISTEAD

Profesor de Literatura Española y Comparada en la Universidad de California (Davis), es especialista de literatura medieval española (historiografía, poesía épica y lírica, romancero) y literatura oral moderna. Ha enseñado en las Universidades de Princenton, California (Los Angeles), Purdue, y Pennsylvania, antes de trasladarse a Davis. En el campo de la literatura tradicional, ha realizado, entre 1957 y 1980 —en colaboración con Israel J. Katz y Joseph H. Silverman— una extensa serie de encuestas entre judíos sefardíes en los E.E. U.U. y en España, Marruecos e Israel. Entre 1971 y 1975, trabajó en Madrid con la amplísima colección inédita de poesía tradicional judeo-española en los fondos del Archivo Menéndez Pidal. Entre 1975 y 1988, ha hecho trabajos de campo en el estado de Luisiana, para rescatar del olvido la literatura oral de un núcleo de hispano-hablantes de origen canario. También ha realizado numerosas encuestas en varias regiones de España y en la provincia de Trás-os-Montes en Portugal.

TERESA CÁCERES LORENZO

Es licenciada en Filología Hispánica por la Universidad de La Laguna. Tesina de licenciatura titulada *Expresiones Adverbiales en el Español de Canarias*, publicada en 1992 por el Instituto de Estudios Canarios. Becada durante dos años por la Universidad de Las Palmas para la realización de la tesis doctoral sobre la lengua del romancero isleño. Actualmente es profesora ayudante de dicha uni-

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

versidad. Es autora de varios artículos sobre lexicología del español en Canarias y sobre el estilo lírico y tradicional del romancero. Participa como investigadora en dos Proyectos de Investigación sobre estas dos líneas: *Estudio de la norma popular del español de Las Palmas de Gran Canaria* y *Estudio y recolección del romancero de tipo tradicional de La Palma.*

FÉLIX CÓRDOVA ITURREGUI

Nace en 1944 en San Juan de Puerto Rico. Doctor en Filosofía y Letras de la Universidad de Princenton, New Jersey. Tesis doctoral: *La personalidad poética de León Felipe.* Catedrático Asociado en la Universidad de Puerto Rico, donde ha dictado cursos de Literatura Española, Literatura Hispanoamericana y Literatura Puertorriqueña. Durante los últimos dos años y medio ha coordinado en Puerto Rico el Proyecto de investigación *La décima popular en México y Puerto Rico.* Ha realizado múltiples investigaciones relacionadas con la literatura y la historia de Puerto Rico.

JOSÉ CRIADO

Investiga desde 1985 en la poesía improvisada de La Alpujarra. Fruto de este trabajo son los bastantes artículos que en prensa y revistas ha publicado sobre el tema y los monográficos *El trovo en el Festival de Música Tradicional de La Alpujarra 1982-1991*, publicado por el Centro de Documentación Musical de Andalucía (1992) y *"Candiota" y el trovo de La Alpujarra*, publicado por el Colectivo Cultural "Giner de los Ríos" (1992). En 1991 recibió, de la Junta de Andalucía, un premio a la investigación musical. Actualmente, becado por el Instituto de Estudios Almerienses, prepara otro monográfico sobre la poesía popular alpujarreña.

EMILIO GONZÁLEZ DÉNIZ

Nació en la Isla de Gran Canaria en 1951. Está en posesión, entre otros, de los premios de novela Pérez Galdós, Agustín Espinosa y Ángel Guerra. Como articulista, es autor de centenares de

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

trabajos, sobre temas diversos, y mantiene una columna semanal en el periódico de Las Palmas *Canarias 7*. Coordina, junto a Agustín Díaz Pacheco, la colección de literatura *Nuevas escrituras canarias*, en la que han sido publicados 18 libros de creación y uno de crítica literaria. Asimismo dirige la *Biblioteca infantil canaria*, colección que pone al alcance de los niños canarios a los escritores insulares. Como novelista ha publicado *Tiritaña, Bolero para una mujer, El llano amarillo, El obelisco, La mitad de un credo, Habanera* y *Bastardos de Bardina*, y es autor también de piezas teatrales y libros infantiles.

MANUEL GONZÁLEZ ORTEGA

Nace en Las Palmas de Gran Canaria en 1962. En 1984 entra a formar parte del Instituto Canario de Etnografía y Folklore, dependiente de la Mancomunidad de Cabildos de Las Palmas, donde inicia un proyecto de investigación sobre el folklore musical de Fuerteventura. Sobre esta materia ha publicado artículos y ponencias en congresos de ámbito etnográfico. Desde 1986 es responsable del Área de música del Cabildo Insular de Gran Canaria, desde donde ha puesto en marcha múltiples actividades de difusión de las músicas populares y tradicionales. Ha realizado guiones para televisión y ejerce crítica literaria y musical en la prensa local sobre temas relacionados con el folclore musical. Ha sido productor artístico de varios discos de música tradicional de Canarias. Es director artístico de Mestisay, Compañía Canaria del Canto Popular, desde su fundación en 1978 y miembro de la ejecutiva del Centro de Cultura Popular Canaria.

JESÚS GUANCHE PÉREZ

Nacido en La Habana, 1950. Antropólogo cultural, licenciado en Historia del Arte y doctor en Ciencias Históricas, Investigador Titular del Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana y Profesor de la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de La Habana. Ha publicado varias monografías y más de ochenta artículos sobre diversos aspectos de la cultura cubana y sus

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

antecedentes etnohistóricos. Es miembro del Grupo de Expertos, del Consejo de Redacción y del Colectivo de Autores de los Atlas Etnográficos de Cuba, de los Instrumentos de la Música Popular Tradicional Cubana y del Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana, respectivamente.

CONSUELO HERRERA CASO

Nacida en 1955, realiza sus estudios en la Facultad de Filosofía y Letras de Oviedo, donde accede al conocimiento de primera mano de la gramática funcional del profesor Alarcos Llorach. Ya en Las Palmas, tras ocho años de docencia en la Enseñanza Media, accede a una plaza por concurso público en la Facultad de Filología, en donde imparte la asignatura de Morfosintaxis. Es aquí donde, de la mano del profesor Trujillo, conoce de cerca la Semántica, y comienza sus trabajos de investigación en este campo: "La expresividad en el esquema comparativo", "Acerca de la preposición en el objeto directo y otras cuestiones" y la investigación en su tesis doctoral, en fase de realización, *Estudio semántico de cien variantes del romance Blancaflor y Filomena.*

YVETTE JIMÉNEZ DE BÁEZ

Puertorriqueña residente en México desde hace treinta y dos años. Profesora investigadora de El Colegio de México desde 1966. Ha sido también profesora de la Universidad de Puerto Rico (1958-1963). Miembro del Sistema Nacional de Investigadores desde 1984, de la Asociación Internacional de Hispanistas y del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana. Es miembro del Comité Internacional de Redacción de la *Nueva Revista de Filología Hispánica.* En la actualidad trabaja en dos áreas principales: Literatura hispanoamericana, con especial dedicación a la Literatura mexicana y dentro de ésta a la narrativa contemporánea. Y en Literatura tradicional y popular. En el folklore, coordina el Seminario de Tradiciones Populares. Dentro de éste, dirige un proyecto interdisciplinario sobre la décima popular en México y Puerto Rico, en colaboración con la Universidad de Puerto Rico.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

MARÍA TERESA LINARES SAVIO

Profesora de música en el Conservatorio Municipal de La Habana. Pedagogía musical, Historia de la Música Cubana, Música Folklórica Cubana, cursos de Etnología, Cultura Yoruba, Transcripción musical, Métodos de investigación. Licenciatura en lenguas hispánicas con especialidad en estudios cubanos. Profesora titular adjunta en la Cátedra de Música Popular del Instituto Superior de Arte. Directora del Museo Nacional de la Música. Ha publicado varios libros, entre los que se encuentran, *Influencia española en la música cubana* (Premio Pro-Arte 1958) y ha producido numerosas obras y antologías del folklore cubano.

DAN MUNTEANU

Es, actualmente, profesor visitante de la Universidad de Las Palmas de G.C., Departamento de Filología Española, Clásica y Árabe, donde imparte lingüística románica y análisis lingüístico de textos. Doctor en filología por la Universidad de Bucarest, ha trabajado como investigador y profesor en Bucarest y Oviedo. Dominios de investigación: el español de América, los idiomas criollos, lexicografía, fonética y fonología. Paralelamente se dedica a la traducción y crítica literarias, especialmente de la literatura hispánica (*Amadís de Gaula*, Lope, Tirso, Calderón, Alemán, Clarín, Ortega y Gasset, Buero Vallejo, Payró, Carpentier y otros). Varios premios nacionales e internacionales de lingüística y traducción literaria.

ENRIQUE FERNANDO NAVA LÓPEZ

Mexicano, nacido en León, Guanajuato en 1959. Licenciado por la Escuela Nacional de Antropología e Historia; tiene además estudios de Música en el Conservatorio Nacional de Música y en la Escuela Nacional de Música de la Universidad Autónoma de México. Fue investigador del área de Etnomusicología en el Instituto Nacional de Bellas Artes (1982-1983). Está a cargo de la Fonoteca y Archivo de Tradiciones Populares en El Colegio de México, donde colabora también en el proyecto *La décima popular*

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

en México y Puerto Rico. Es investigador de carrera del Instituto de Investigaciones Antropológicas de la Universidad Autónoma de México.

MANUEL PÉREZ RODRÍGUEZ

Profesor de Derecho Internacional Privado en la Facultad de Ciencias Jurídicas de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Vicedecano de Profesorado y Tercer Ciclo de su Facultad. Es miembro de número de la Asociación Española de Etnología y Folklore (C.S.I.C.). Consejero asesor del Aula de Cultura del Cabildo Insular de Tenerife. Asesor de T.V.E. en Canarias en Folklore Musical para el programa *Taifa y Candil.* Ponente en el Primer Congreso de Cultura Canaria con el trabajo: "El Folklore Canario de Emigración". Ha publicado en la Revista *Rumbos* (n.º 4. Telde, Gran Canaria), 1979, un artículo con relación al tema de este Simposio con el título: "Décimas y Romances, singular expresión del pueblo canario".

OSVALDO RODRÍGUEZ PÉREZ

Nació en Chile (Valdivia). Becado por el Instituto de Cooperación Iberoamericana se traslada a España el año 1982. En la Universidad Complutense obtiene el título de Licenciado y de Doctor en Filología Hispánica, con una Tesis Doctoral sobre *La poética última de Pablo Neruda.* En 1989, con la creación de la Universidad de Las Palmas de G.C. obtiene la Titularidad Universitaria, en donde ejerce como profesor de Literatura Hispanoamericana. Becado por la Dirección General de Universidades e Investigación (1989-1990) estudia los relatos orales del Archipiélago de Chiloé (Chile), con el objeto de relacionarlos con la narrativa oral de Canarias. Sus investigaciones son del ámbito de la Teoría y la Crítica Literaria, con especial incidencia en la literatura de Canarias e Hispanoamérica.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

JESÚS-MARIO RODRÍGUEZ RAMÍREZ

Es diplomado en Ciencias Empresariales por la Universidad de La Laguna y profesor de guitarra por el Conservatorio Superior de Música de Las Palmas. Es miembro del grupo musical *Mestisay*. Ha realizado diferentes cursos y seminarios de especialización musical. En la actualidad está catalogando el Fondo de Música Orleans de la Biblioteca Insular del Cabildo de Gran Canaria.

CARMEN M.ª SÁENZ COOPAT

Obtuvo en 1982 la Licenciatura en Música en la especialidad de Musicología, en el Instituto Superior de Arte de La Habana. Desde 1980 trabaja como investigadora en el Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana. Su labor profesional ha estado dedicada fundamentalmente a la etnomusicología, destacándose como jefa del tema de investigación "Estudio de las agrupaciones de la música popular tradicional cubana" y como integrante del equipo que elabora el Atlas de los Instrumentos de la Música Popular Tradicional de Cuba. Ha publicado numerosos artículos derivados de los trabajos de investigación de campo realizados por ella en todo el territorio nacional. Ha producido varios discos sobre música folclórica cubana para la EGREM y la UNESCO. En 1990 obtuvo el Premio Nacional de Composición de la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba en la categoría Obra didáctica, con el libro *Colección de piezas folclóricas y populares para el estudio del tres y el laúd cubanos.*

LOTHAR SIEMENS HERNÁNDEZ

Nació en Las Palmas de Gran Canaria en 1941. Inició los estudios de Filosofía y Letras en Madrid y La Laguna, trasladándose luego a la Universidad de Hamburgo, en cuya Facultad de Filosofía cursó las especialidades de musicología, etnología y prehistoria. Ha sido vicepresidente de la Sociedad Española de Musicología, cuyo órgano científico, la *Revista de Musicología*, dirige desde 1985. Es presidente del Museo Canario de Las Palmas y Director del Depar-

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

tamento de musicología del mismo. Académico correspondiente de la Real Academia Española de la Historia por la ciudad de Hamburgo, académico de número de la de Bellas Artes de San Miguel Arcángel de Canarias, correspondiente de la de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de Sevilla, y miembro del Instituto de Estudios Canarios, es, asimismo, autor de varios libros y colaborador habitual de prestigiosas revistas especializadas, habiendo publicado hasta la fecha más de 80 trabajos de investigación, que abarcan principalmente los campos de la musicología histórica, la etnomusicología, la etnografía y la historia.

JUANA-ROSA SUÁREZ ROBAINA

Es agregada de Lengua y Literatura en EE.MM. Cursó la carrera de Filología Hispánica en la UNED, desarrollando posteriormente los cursos de Doctorado en la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Actualmente realiza su Tesis Doctoral sobre *Mujer y Estilística en el Romancero Tradicional de Canarias.* Forma asimismo parte de equipos de investigación surgidos a raíz de los cursos de doctorado de dicha universidad sobre manifestaciones literarias de tradición oral y sobre Galdós.

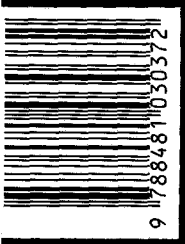
MAXIMIANO TRAPERO

Es profesor de Lexicología y Semántica de la Facultad de Filología de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. En el campo de la literatura tradicional, ha estudiado los Autos de Navidad (*Pastoradas*) que por vía oral se conservan en Castilla y León; y en Canarias, tras unas intensísimas y sistemáticas encuestas de campo, ha recogido y publicado los repertorios romancísticos de Gran Canaria (I-1980 y II-1990), El Hierro (1985), La Gomera (1987) y Fuerteventura (1991). Una visión panorámica y actualizada de los temas de sus respectivos títulos se ofrece en sus libros *Romancero Tradicional Canario* (1989) y *Lírica Tradicional Canaria* (1990). Entre 1980 y 1987 colaboró activamente con el Seminario Menéndez Pidal de Madrid en la recolección y estudio del romancero del centro y noroeste peninsular.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Se acabó de imprimir
el día 3 de febrero de 1994,
en los talleres de
MARIAR, S.A.,
de Madrid.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006



Universidad de Las Palmas de Gran Canaria
Departamento de Ediciones

Cabildo Insular de Gran Canar
Servicio Insular de Cultura